

***Heroínas teatrales en la telenovela chilena:
Análisis de tres producciones de TVN
(1999 - 2002)***

Estudiantes:

Javiera Amada Lagos Figueroa

Candidata a título de Actriz y Licenciada en Teatro con mención en Dramaturgia

Rubén Guillermo Moscoso Rojas

Candidato a título de Actor y Licenciado en Teatro con mención en Dramaturgia

Christopher Camilo Ortega Silva

Candidato a título de Actor y Licenciado en Teatro con mención en Producción Teatral

Profesor guía:

Benito Escobar Vila

***Valparaíso, Chile
Agosto 2016***

Agradecemos a todos los que fueron parte de nuestro proceso: profesores, compañeros y amigos. A las desavenencias institucionales y de la vida, que nos dieron la entereza para seguir aprendiendo.

A la telenovela chilena. A quienes se dieron el tiempo de compartir parte de su historia: Víctor Carrasco, Larissa Contreras, Amparo Noguera, Vicente Sabatini y Claudia Di Girolamo.

A nuestro profesor guía, Benito Escobar.

A nuestras familias, por el apoyo incondicional.

A la vida, al amor y la amistad.

Por lo comido y lo bailado...

Pop Dramáticos

"Nunca he podido entender porqué los medios de izquierda se resisten a una cosa tan masiva y popular como la televisión y sin embargo favorecen a los medios más elitistas (...). Para ser muy honesto le diría que si Shakespeare o Esquilo estuvieran vivos estarían escribiendo telenovelas. Ellos escribían para el pueblo, no era la élite la que asistía al Teatro The Globe, era la masa. ¡Y no le parece de telenovela el argumento de Edipo cuando se casa con su propia madre! No tiene porqué ser un escándalo escribir teleseries"

(Sergio Vodanovic en Serrano. "Sergio Vodanovic, un guión personal". Mundo Diners Club. Nº 50, enero, 1987, p. 69-70).

ÍNDICE

ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	14
1) Telenovela.....	14
2) Heroína	18
3) Estereotipos de género	20
4) Modelo de análisis.....	23
CAPÍTULO II: TELENOVELA CHILENA.....	25
1) Revisión Histórica.....	25
a) Los '60 y '70: Difíciles comienzos	26
b) Los '80: El color de un nuevo modelo	28
c) Los 90: La “guerra de las teleseries” y consolidación de TVN	33
2) Época de oro de Sabatini	39
a) Los cimientos	39
b) La entretención con sentido y una teatralidad televisiva	43
CAPÍTULO III RESIGNIFICACIÓN DE LA HEROÍNA.....	49
1) Catalina, la fierecilla chilota.....	53
a) Carrasco, Molière y Shakespeare: La construcción dramática de La fierecilla chilota.....	56
b) Catalina Chamorro, una heroína en Chiloé.....	61

c)	Dimensión Teatral de Sánchez	63
d)	Tridimensionalidad de Galán	63
e)	Análisis verbal de Catalina Chamorro	65
f)	Tipo de Heroína (William Gervasio)	68
	Tipo de Heroína.....	69
2)	El regreso de Jovanka a Mejillones.....	71
a)	De Zajanassian a Antich, la visita de una dama con sazón gitano	71
b)	Los Romá y los <i>Gadjé</i> : gitanos y chilenos	73
c)	El Romaní, lo colorido y lo pálido	78
d)	Dimensión Teatral de Sánchez	79
e)	Análisis de la Heroína: Jovanka Antich	80
f)	Análisis Verbal de Galán.....	84
g)	Tipo de Heroína (William Gervasio)	87
3)	El matriarcado en “El circo de las Montini”	89
a)	El paralelo entre Olga I y el Rey Lear/ Olga II y Cordelia.....	91
b)	Escarchas y lentejuelas circenses	93
c)	Dimensión Teatral de la Telenovela (José Sánchez Villarroel)	97
d)	“La Poto Loco”: La antiheroína.....	97
e)	Análisis Verbal de Olga II.....	100
f)	Tipo de Heroína (William Gervasio)	102

4) Heroínas en perspectiva	103
CONCLUSIONES.....	105
REFERENCIAS	109
ANEXOS	116
Anexo 1. Escuelas de teatro con ramo(s) de actuación frente a cámara	116
Anexo 2. Tabla rating telenovelas.....	117
Anexo 3: Ficha de análisis de personajes de Elena Galán	118
Anexo 4: Entrevista a Víctor Carrasco	126
Anexo 5: Entrevista a Larissa Contreras.....	134
Anexo 6: Entrevista a Amparo Noguera.....	144
Anexo 7: Entrevista a Vicente Sabatini	151
Anexo 8: Entrevista a Claudia Di Girolamo	157

INTRODUCCIÓN

Las tendencias temáticas en las memorias de grado realizadas por estudiantes de la Escuela de Teatro de nuestra casa de estudios para optar a su título profesional, apuntan mayoritariamente a la Dramaturgia Contemporánea, Historia del Teatro, Pedagogía Teatral y Transdisciplinas, pero son escasas o casi nulas las investigaciones que abordan el teatro desde la *cultura popular*¹.

Motivados por nuestro interés de entender cómo el arte impacta a las masas, partimos desde la idea de que el círculo de espectadores de teatro es muy cerrado dentro del mismo ambiente artístico. Para confirmar esta premisa revisamos las estadísticas de consumo de arte² más recientes elaboradas por el *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*, tras las cuales constatamos que el público chileno al espectáculo cultural que más asiste es al cine, seguido por los conciertos, la danza, las artes visuales y en último lugar el teatro con apenas un 18,6% de participación en el total de la muestra.

Y si el teatro como arte de representación es uno de los espectáculos con menos participación por parte del público chileno, nos preguntamos ¿a través de qué medio el público nacional ha visto y comprendido el fenómeno

¹ Utilizaremos la definición propuesta por Miguel de Aguilera en el artículo '*Tomar la cultura popular en serio*', donde señala que la **cultura popular** sería la constituida por cualquier expresión o producto ampliamente difundido entre la población, incluyendo elementos de la [cultura] elitista, la folclórica y, en especial, la de masas, provocando sobre sí las más intensas críticas y preocupaciones, apoyadas en la lógica mercantil que la gobierna. Esta lógica mercantil conlleva una culturalización de las mercancías, es decir, la asociación de valores simbólicos a los bienes y servicios e, incluso, al mismo acto de su adquisición. (De Aguilera, 2004: 150).

² Revisar **Gráfico 1** de *Población que asiste a espectáculos, según tipo de espectáculo (%)*. CNCA. (2012). Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural en Chile.

teatral? Intuimos que el primer contacto que gran parte de la población tiene con el fenómeno de la representación dramático-teatral es a través de la televisión, por lo que comenzamos a indagar en el fenómeno del teatro en aquel medio masivo de comunicación. Patrice Pavis, reconocido investigador de los estudios teatrales, en su *Diccionario del Teatro* respecto al teatro y la televisión, resalta que “Una gran parte del público sólo verá teatro como una retransmisión o un espacio dramático” y que “es indispensable reflexionar sobre las relaciones entre estas dos artes” (2005: 464). A lo que Pavis se refiere es a las funciones de las obras de teatro transmitidas en televisión, a telenovelas, series, sitcoms, sketches cómicos de programas misceláneos, entre otros. Esto nos llevó a contrastar las estadísticas revisadas de consumo cultural con encuestas de consumo de televisión³, y en cuanto a la programación general según géneros televisivos el año 2015, en Chile los Informativos (noticiarios) se posicionan como el género más consumido por la teleaudiencia con 221 horas promedio anual por persona, seguido por las Telenovelas, que ocupan el segundo lugar con 173 horas.

Tomando los datos revisados, se hace más clara nuestra consigna inicial de que poca gente ve teatro, y que el género de entretenimiento que ve más el telespectador es el melodrama televisivo: la telenovela. Y a pesar de que la telenovela que se transmite hoy en día es un género que provoca más animadversiones que empatía desde el gremio actoral, ya sea por el fuerte sesgo comercial que la domina, por la decadencia y superficialidad de cómo son abordadas sus temáticas o por la incorporación de modelos o “rostros” en

³ CNTV. (2016). *Anuario Estadístico de Oferta y Consumo de Programación de TV*.

vez de profesionales con formación actoral, ha generado en nosotros profundo interés por estudiar el vínculo entre la telenovela y el teatro.

Pertenecemos a una generación que creció en los '90s y recordamos una época en que las telenovelas poseían gran profundidad artística en cuanto a tramas, actuaciones, y la diversidad y colorido de los mundos ficcionales que representaban; un tiempo en el que toda la familia esperaba los comienzos y finales de estos *culebrones chilenos* que se volvían tema de conversación en las reuniones sociales. Las telenovelas de las que estamos hablando fueron transmitidas por el canal estatal Televisión Nacional de Chile y las que más recordamos fueron dirigidas por Vicente Sabatini en un período al que los medios se refieren como *la época de oro de Sabatini*.

Como actores con formación teatral, percibimos una fuerte influencia del teatro en la realización de estas telenovelas y reconocemos, a su vez, la intertextualidad de ciertos textos clásicos que varias de estas producciones poseían. Reconocemos, además, que han sido un referente de actuación para muchos jóvenes de nuestra generación hasta poco antes de entrar a estudiar teatro. Probablemente la razón de esto es que fueron protagonizadas por actores que recibieron una formación basada en la actuación teatral, como Claudia Di Girolamo, Delfina Guzmán, Héctor Noguera, Amparo Noguera, Alfredo Castro, Francisco Reyes, entre otros renombrados actores y actrices. En Chile la formación actoral ha tradicionalmente enfocada a las tablas, y la inclusión de actuación para cámara ha aparecido en las mallas curriculares de

carreras de teatro apenas en los últimos años, como también la apertura de las pocas academias que se especializan este tipo de actuación⁴.

Para generar contexto sobre la época a la que nos referimos es necesario mencionar que la vuelta a la democracia y el convulsionado período de transición produjo varios cambios de corte político, social y cultural, que repercutieron en la manera en que la sociedad chilena de la época empezó a entenderse a sí misma. En 1992, Televisión Nacional de Chile elaboró una orgánica acorde a los nuevos tiempos, en la cual se propuso “reflejar al país en toda su diversidad, contribuir a fortalecer su identidad nacional, y conectar a los chilenos en todo momento y lugar”⁵. Respecto a lo anterior, el director de las telenovelas que deseamos estudiar, Vicente Sabatini destaca:

Quando se abrieron las ventanas y terminó el oscurantismo, el país pudo mirarse a sí mismo, filmarse a sí mismo, hablar de sí mismo, revisar su alma y apareció esta posibilidad de instalar en el género de telenovela un espacio de opinión acerca de nosotros mismos. Y eso se conectó con la gente. La gente estaba ávida de conocer su país, de conocer el alma de este país. (Sabatini en Fuenzalida et al, 2008).

“Conocer el alma de este país” como dice Vicente Sabatini, se hizo posible en las producciones que tuvo a su cargo, ya que mostraron una diversidad de lugares desconocidos para el imaginario telenovelesco chileno, que hasta ese entonces se había situado mayoritariamente en Santiago con muy pocas excepciones. Lugares como la Isla de Pascua, la isla grande de Chiloé, la caleta de Mejillones, la pampa salitrera o el puerto de San Antonio,

⁴ Tras consultar mallas curriculares de universidades, institutos profesionales y academias, constatamos que de un universo de 15 instituciones, sólo 7, las más nuevas, han integrado en sus mallas curriculares un ramo de actuación para cámara. Ver tabla anexa N° 1.

⁵ La Ley 19.132 de Televisión Nacional de Chile (BCN) *

se hicieron conocidos al resto del país a través de la telenovela, fortaleciendo así la identidad desde diversos espectros culturales de nuestra sociedad.

Es claro que el proceso de vuelta a la democracia fue un período de grandes cambios en la mentalidad de la sociedad chilena y bajo este nuevo modelo de televisión pública, la telenovela pasó a ser un importante paladín en el reflejo de los nuevos discursos y constructos sociales, entre ellos, el tratamiento de los estereotipos de género⁶, específicamente de la mujer en la telenovela. A modo de ejemplo, hasta mediados de los '90 se relegó a la mujer protagonista como la '*niña bien*' perteneciente a una familia acomodada, y sus mayores conflictos pasaban por enamorarse del hombre equivocado, ya sea porque éste era pobre, era mujeriego, era el novio de su amiga o resultaba ser el enemigo de sus padres (Cifuentes, 2015).

Es en la época de oro de Sabatini que evidenciamos un cambio en la forma en la que se retratan las protagonistas de estos teledramas, instalando en la pantalla a féminas con roles muchos más potentes y atractivos que se apartaban del ideal de mujer sumisa que primaba anteriormente. Por primera vez se renueva el lugar de las mujeres en la telenovela otorgándoles matices: los defectos y virtudes necesarios para conformar personajes con menos prejuicios, personajes con opinión en cuanto lo que expresaban, cómo se movían, hasta en su forma de vestir, propiciando quizás un cambio de

⁶ Utilizaremos el concepto de «*estereotipo de género*» propuesto por Jorge Belmonte y Silvia Guillamón, que se desarrolla en profundidad en el capítulo II de esta investigación. A grandes rasgos el estereotipo se define como un conjunto de ideas acerca de los géneros femenino y masculino que favorecen el establecimiento de roles fuertemente arraigados en la sociedad. Estas ideas simplifican la realidad dando lugar a una diferenciación de los géneros que se basa en marcar las características de cada uno, otorgándoles una identidad en función del papel social que se supone deben cumplir. (Belmonte; Guillamón 2008: 115)

mentalidad en relación a la visión que se tenía sobre el género femenino en esa época.

Respecto al panorama esbozado nos preguntamos: ¿Cuáles son los cambios de mentalidad que se reflejan en la telenovela chilena de la época? ¿De qué manera el teatro influenció a la telenovela en la construcción de nuevos estereotipos de mujer? ¿Fue acaso intencionada la idea de resignificar a la mujer y sus diversos roles a través de la telenovela chilena?

Destacamos tres telenovelas dirigidas por Vicente Sabatini; ***La Fiera*** emitida el primer semestre del año 1999. La idea original es de Víctor Carrasco y el equipo de guionistas estaba compuesto por Alejandro Cabrera, René Arcos y Larissa Contreras. La trama está basada en *La fierecilla domada* de William Shakespeare y sus grabaciones se realizaron en Dalcahue (Chiloé). Fue protagonizada por Claudia Di Girolamo, Francisco Reyes, Luis Alarcón y la actuación antagónica de Aline Kuppenheim. La segunda producción escogida es ***Romané*** exhibida el año 2000. Cuenta la historia de una gitana que regresa a Mejillones, pueblo donde dejó a un antiguo amor. Creada por Sergio Bravo, escrita principalmente por Alejandro Cabrera, con la colaboración de René Arcos, Larissa Contreras y Marcelo Leonart. El triángulo amoroso de la historia está compuesto por Claudia Di Girolamo, Francisco Reyes y Francisco Melo, además de Amparo Noguera, Francisca Imboden y Antonia Zegers quienes son las hijas de Di Girolamo en la ficción. Y finalmente la tercera telenovela es ***El circo de las Montini***, estrenada el año 2002, la última telenovela de TVN que se sobrepuso en rating a Canal 13 ininterrumpidamente, finalizando así la época de oro de Sabatini. Original de Víctor Carrasco, con apoyo en los guiones de Hugo Morales, Nona Fernández y María José Galleguillos, es protagonizada por Delfina Guzmán, Claudia Di Girolamo, Francisco Melo y

Amparo Noguera, el argumento trata la vida en un circo chileno y el matriarcado dentro del mismo.

Hemos elegido estas telenovelas pues además de mostrar mundos ficcionales particulares y acabadamente presentados, podemos ver en ellas a heroínas que son mujeres empoderadas, independientes y con opinión fundamentada, por lo que postulamos que contribuyeron a dismantelar el estereotipo clásico de la mujer en la telenovela chilena. Utilizaremos el concepto de heroína, prestado del héroe clásico de la tragedia y epopeya griega, dado a su importancia como modelo a seguir y su trascendencia en el inconsciente colectivo de los lectores/espectadores.

En esta investigación, perteneciente al campo de las artes y humanidades, específicamente a los estudios teatrales, utilizaremos una metodología cualitativa. Nuestro foco de estudio son las telenovelas de la *época de oro de Sabatini*, la muestra, es la totalidad de los capítulos de las tres telenovelas antes mencionadas, y las heroínas a analizar son; **Catalina Chamorro** de *La Fiera*; **Jovanka Antich** de *Romané*; y **Olga II Montini** de *El circo de las Montini*.

El análisis será a través de una tabla constituida por una tríada de autores cuyos estudios ponen el foco en aspectos esenciales de nuestra investigación. Se aplicarán conocimientos teóricos sobre teatro, medios de comunicación y género, para estudiar a las heroínas elegidas dentro de estas tres telenovelas chilenas. La tríada **teatro - heroína - estereotipo de género** que propondremos se compone por los autores **Jorge Sánchez Villarroel** que propone un modelo de análisis teatral de la telenovela, **William Gervasio** que recopila una categorización respecto a los tipos de heroínas y **Elena Galán**,

quien ha desarrollado diversos parámetros de estudio para analizar los estereotipos de género en medios de comunicación masivo.

Con la tabla se generarán observaciones e interpretaciones que nos permitan identificar las características de estas heroínas, las diferencias que poseen en comparación al estereotipo clásico de la mujer dentro de la telenovela. Estas observaciones serán nutridas por la revisión de documentales, entrevistas, ensayos académicos, entradas de blog, artículos y noticias referentes a las telenovelas y heroínas antes mencionadas, para abastecernos de información sobre la producción y el proceso creativo de las mismas. Por otra parte, se realizarán entrevistas a actrices, guionistas y el director de estas tres producciones dramáticas que permitan corroborar o negar las percepciones planteadas por el grupo.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

“Y aunque cine y teatro son dos modos de representación con códigos, lenguaje y modos de recepción diferentes, existen muchos espectáculos que intentan una hibridación de formas (...)”

Inmaculada Gordillo

1) Telenovela

La telenovela⁷ se constituye como un género híbrido en sí mismo, pues la técnica audiovisual y el componente dramático de sus tramas se amalgaman con el objetivo de mostrar una historia de ficción que espera cautivar a la teleaudiencia con temas exacerbados a través del drama. Nora Mazziotti, docente universitaria e investigadora de teatro y televisión argentina, en el libro *Telenovela, industria y prácticas sociales* (2006), define a la telenovela como cualquier ficción seriada de emisión diaria cuya trama se extiende en varios meses, vista por audiencias que cruzan a todas las clases sociales. La califica como el género de ficción más importante de Latinoamérica, el principal producto de la industria cultural, con una tradición de hace más de cincuenta años. También lo define como el exponente televisivo del melodrama, que involucra las emociones, pasiones y afectos. La investigadora propone una serie de características del melodrama televisivo y su principal objetivo en cuanto a la trama es:

La intención fundamental del melodrama es provocar la emoción de los espectadores, la risa, la compasión, el temor, el llanto. Se plantea

⁷ Para teorizar hemos optado por el concepto **Telenovela**, por ser más utilizado internacionalmente en ámbitos mediáticos como académicos. Para efectos de nuestro estudio usaremos otros términos del imaginario social chileno como teleserie, novela, comedia, también equiparables a teledrama, melodrama, producción dramática, entre otras.

un mundo marcadamente bipolar, donde los personajes que encarnen el bien, acosados por los malvados, se sumen en la desgracia, y deben luchar denodadamente para obtener la felicidad. Bien y mal se reúnen por azar. El melodrama abunda y prolifera la casualidad, hasta el abuso. (Mazziotti 2006: 21)

Pero no solo la polarización entre el Bien y el Mal en la historia es un ingrediente de la telenovela, también encontramos otros elementos como las emociones, la pertenencia social, el suspenso y por supuesto la comedia en abundancia, ya que es el ritmo de la comedia y el humor un componente esencial para seducir al público ávido de reconectarse consigo mismo a través de la ficción (Mazziotti 2006: 26).

En términos más concretos, Felipe Sepúlveda, en su tesis para optar al título de Periodista y al grado de Licenciado en Comunicación Social en la Universidad Austral, concibe a la “tele-novela” desde su etimología, analizando la composición de la palabra con sus dos matrices; la televisiva, al ser ésta el medio por el cual se transmite, y la narrativa, dado a su objetivo de contar historias en su modo de entregas. De la misma forma Sepúlveda relaciona el término “tele-drama” a lo “dramático”, pero sólo reiterando su carácter literario, dejando de lado lo espectacular y actoral. De todas formas, al rememorar los orígenes de la telenovela en Chile, Sepúlveda declara que ésta no surgió como un fenómeno espontáneo, sino más bien como un encargo específico a personalidades del mundo del teatro, por tanto la base dramaturgica, los elencos y la dirección, tienen una profunda matriz teatral, asunto en el que ahondaremos más adelante.

Las bases teatrales de este fenómeno híbrido que ha logrado mantener por años a los televidentes frente a sus aparatos, entreteniéndolos e instaurando temas de debate y reflexión en la sociedad, son investigadas por María Inés Mendoza Bernal en el artículo *‘El teatro en la telenovela: arquetipos*

modernos, donde hace un recorrido histórico de los antecedentes de la telenovela, poniendo énfasis en cómo el teatro griego ha sido cuna de las temáticas telenovelescas y de la *melodramatización* de las mismas, con tópicos frecuentes como los rituales de boda y muerte, la infidelidad matrimonial, la locura, y el proceso desconocimiento/reconocimiento, entre otras. La relación entre teatro griego y telenovela, es descrita de la siguiente forma por Mendoza Bernal:

(...) teatro griego y telenovela responden a la necesidad de emoción, que en más o menos grado todos los hombres experimentamos, necesidad que se satisface de un modo agradable con las ficciones dramáticas, es decir, que ambos géneros a su manera, ofrecen modelos de comportamiento y sugiere modos alternativos de afrontar situaciones que son comunes a todos los seres humanos. (Mendoza 2011, 101).

De lo anterior podemos no sólo comprender el deseo del telespectador de sentirse identificado y emocionarse llegando a la *catharsis*⁸ a través de los periplos del protagonista, sino que también su poder de inculcar modelos. Sabemos que el teatro griego con la masiva importancia social y religiosa que detentaba, ejercía un poder moralizante sobre su público, presentando ya en aquel tiempo estereotipos a los cuales seguir en cuanto a conducta, “gente de moral elevada” como dice Aristóteles en su *Poética*. Es ese poder moralizante y regulador de la tragedia el que Mendoza evidencia en la telenovela, ya que con su masiva recepción presenta modelos o estereotipos al telespectador. El punto importante a recalcar, es que, tanto tragedia como telenovela, que presentan estereotipos sociales, morales y de género, pueden a su vez subvertir esos modelos anteriores y proponer, como dice Mendoza, caminos y soluciones que

⁸ Según la teoría de la tragedia griega en la *Poética* de Aristóteles, la *catharsis* es el proceso de purificación del alma y las pasiones que experimenta el espectador al presenciar las emociones representadas. Un proceso, además, de entendimiento de aquellas emociones, al no ser sufridas sí mismo.

difieran del canon imperante. Esto es justamente lo que buscamos comprobar con nuestra investigación.

Patrice Pavis (1986) en el ensayo “*El Teatro y los medios de comunicación: especificidad e interferencia*” se cuestiona si es posible llegar a integrar el teatro a una teoría de medios de comunicación y comparar las artes a procedimientos mecanizados, pues el proceso de interrelación entre ambos ha sido tan diverso y frecuente, que se hace imprescindible conocer y comprender las redes que componen el fenómeno. El teatro y los medios audiovisuales con sus distintos procedimientos y complejidades se han permeado de tal forma que hemos podido hilvanar un marco teórico que nos permita analizar cómo las **artes de la representación**, vale decir, el teatro como acto convivial en el que el espectador y el actor se encuentran en un mismo tiempo y espacio, han influenciado a las **artes de la reproducción**, entendiendo a la telenovela como un producto audiovisual tecnológico reproducible mecánica e infinitamente.

José Sánchez Villarroel propone un método de análisis que se acerca a nuestros intereses. El profesor de lenguaje, académico de la Universidad del Bio Bio, en su *Análisis y funcionalización pedagógica de la telenovela* presenta un modelo estructurado en tres dimensiones para la correcta interpretación y estudio de una telenovela. Las matrices que propone son: [a] **La dimensión dramática**: responde al aspecto literario escritural, al génesis de los relatos, y en que la historia avanza gracias a diálogos y acciones de los personajes. [b] **La dimensión teatral**: que corresponde al componente espectacular de la telenovela, a la teatralidad que contiene en sí misma. El análisis de esta dimensión se efectúa con instrumentos provistos por la semiótica del teatro. Y finalmente [c] **La dimensión mediática**: que se refiere a su naturaleza de ser

una obra en formato audiovisual, específicamente televisiva y pertenecer a los medios masivos de comunicación.

En nuestra memoria, emanada desde los estudios teatrales, nos enfocaremos en la dimensión teatral, y el modelo de análisis que esta propone para la reconstitución del sentido espectacular de la telenovela. En el ***análisis teatral de la telenovela*** propuesto por Sánchez (2005), se ahondan los siguientes aspectos:

Relaciones entre personajes: estructuras de parentesco, relaciones de poder, de dependencia, etc. Se puede utilizar un tipo de esquema arbóreo que exponga las relaciones entre personajes los personajes y/o sistemas de personajes y esferas dramáticas.

Análisis semiótico de la representación visual escénica de los universos en relación o en conflicto, efectuando una lectura semiótica de la objetualidad asociado a marcas sociológicas, de consumo, de significación del mundo. Se trata de describir los mecanismos y recursos de representación, a través de los objetos que pueblan los universos dramáticos en relación.

Intertextualidad: resulta particularmente importante atender al diálogo que toda telenovela establece con elementos de la textualidad cultural, especialmente a las conexiones que se pueden establecer con los diversos contextos que enmarcan la producción y consumo de las telenovelas: cultura, literatura, arte, comunicación, teatro, historia, etc.

A través de esos tres puntos podremos analizar la dimensión espectacular propuesta en cada telenovela como constructo creativo y amalgamar dichos puntos con otros aspectos relevantes en el cruce metodológico que se propone más adelante.

2) Heroína

Las primeras telenovelas estaban pensadas para cautivar a las dueñas de casa, las integrantes de la familia que más consumían televisión, por lo que se convertían en el público objetivo para vender diversos productos destinados

al hogar, con mujeres de protagonistas apelando siempre a la identificación de género como estrategia de involucramiento de audiencia. A pesar de que con los años la teleaudiencia se transversaliza, la mujer sigue ocupando un lugar relevante y nuestra investigación se enfoca a obras en las que la mujer ocupa el protagonismo, pero con algunas diferencias que podemos dilucidar. Deseamos cambiar la idea de *protagonista*, que significa “el que tiene agonía”, para recuperar la idea de héroe, en este caso, la heroína, porque creemos que los personajes a analizar caben en aquella definición. Para eso revisaremos las siguientes definiciones.

José María Fernández Cardo, filólogo, catedrático de la Universidad de Oviedo, en su artículo *El héroe como categoría de la trascendencia textual* trata en un comienzo el concepto de “Héroe” desde los diccionarios. Inicialmente la literatura aúna este término al héroe clásico de la tragedia griega, por lo que la mayoría de los diccionarios de lengua hispana lo identifican como el protagonista de una obra literaria. Pero es más amplia la definición encontrada por Fernández en el diccionario *Le Trésor de la Langue Française*, que contempla tanto ‘héroe’ como ‘heroína’ en el mismo artículo, diciendo que son el “Personaje principal masculino o femenino de una obra artística” (traducción propia) (2000:70) aspecto que no se limita sólo al mundo literario, sino que expande el campo a otros formatos artísticos, como la pintura, el teatro, el cine y la televisión.

Por clásico que suene todavía el concepto ‘héroe’, es aplicable a obras contemporáneas como lo hace William Gervasio en su tesis para optar a Master of Arts en la Rice University (Houston, Texas), *Cuatro heroínas en el teatro de Isidora Aguirre*. Gervasio analiza a Rosaura de *La pérgola de las*

Flores, Romilia de Los Papeleros, Lorenza de Los que van quedando en el camino y María de ¿Quién tiene la culpa de la muerte de María Gonzales?.

Para lo anterior, Gervasio da a conocer cinco tipos de héroes, que se expanden desde la antigüedad clásica hasta la época contemporánea. Comienza por el héroe **Mitológico**, éste es un semidios; vale decir, es hijo de un humano y un dios, perteneciente a la mitología griega. El segundo es el héroe **Épico**, que también puede encontrarse en leyendas e historias nacionales, es intelectual y físicamente superior a los hombres de su época. Al tercer grupo lo llamaremos Héroe Promedio **Líder**, pues es alguien que está bajo el dominio de las leyes de la sociedad en la que vive e incluso de las críticas de sus pares, pero su capacidad de líder es la que lo hace resaltar por sobre el hombre promedio. El héroe **Bajo Mimético** es aquel que tiene las mismas capacidades y habilidades que sus pares, sin necesariamente resaltar. Éste desmitificado héroe “promedio”, responde a un tipo de protagonista contemporáneo. Finalmente el héroe **Irónico Bajo** es aquel que es inferior intelectual y moralmente al hombre de su época, un antihéroe, como lo conocemos hoy en día. En uno de esos cinco tipos de héroe, o para nuestro efecto, de heroína, clasificaremos a las protagonistas de las telenovelas escogidas.

3) Estereotipos de género

Parte importante de nuestro estudio, es el fenómeno de renovación del estereotipo de género de la heroína telenovelesca y para hablar de aquello, necesitamos precisar a qué nos referimos. Elena Galán, licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Extremadura señala acerca de los estereotipos:

(...) pueden considerarse como representaciones colectivas, impersonales, de carácter anónimo, que se transmiten fundamentalmente a través de la familia, la educación, los medios verbales (chistes, refranes, proverbios...), del arte y de los medios de comunicación de masas; entre ellos, la televisión.(Galán, 2006:61)

Como propone Galán, el estereotipo es un constructo social y colectivo, por lo que es innegable el importante lugar que posee la televisión como generador de cultura de masas. Sobre aquello, Joan Ferrés, Doctor en Ciencias de la Información, hace un análisis publicado en España el año 1996 donde postula la transmisión de modelos culturales a través del medio de comunicación:

La televisión transmite modelos culturales y es uno de los agentes de socialización más importantes en la vida de las personas. La socialización se produce a través de un proceso lento pero perseverante de presentación de concepciones estereotipadas de la realidad que se van sedimentando de manera inconsciente en la audiencia. (Ferrés, 1996: 157).

La socialización de la que Ferrés da cuenta, apela a la forma en la que se presentan los modelos socio-culturales a través de estereotipos de la realidad. Por ende, es por medio de la televisión que se representa al hombre y la mujer, fijando patrones que han aportado a la elaboración inconsciente de **estereotipos de género**.

La ficción televisiva, en nuestro caso la telenovela nacional, sin duda contribuye a la masificar los estereotipos de género y así lo postula Elena Galán, en su artículo en la revista científica de comunicación *ECO PÓS* titulado *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva* en el que presenta un método generado por ella misma para el estudio de los estereotipos de género, que nos ayuda a hacer una clasificación de los atributos asociados tanto a hombres como mujeres.

El modelo de Galán posee dos etapas planteadas en el formato de ficha. La primera ficha se titula **“Análisis de los personajes”** en la que se describe al personaje por sus aspectos **Físicos** (rasgos fenotípicos, cómo se viste, cómo se mueve), **Psicológicos** (personalidad, opiniones, gustos) y **Sociales** (a qué comunidades pertenece, cómo se relaciona con otros). Como actores, podemos reconocer de inmediato en estos aspectos la tridimensionalidad que propone Konstantin Stanislavski, padre del método de actuación realista, para la acabada creación de un personaje (Fontaine, 2012).

Como decíamos, el análisis tridimensional de un personaje nos permite realizar una suerte de *rayos x* a un personaje, pero esto implica al personaje de manera estática, no en acción. Es por esto que Galán añade una segunda parte de “Análisis de Verbal del Personaje”, en ella los puntos más importantes que aparecen son el **Quién habla, Qué dice, A quién lo dice, Con qué actitud lo dice, Qué hace, Por qué y Dónde**. Dado que este instrumento fue originado pensando en seriales que suceden dentro de un determinado ambiente laboral como oficinas u hospitales, existen preguntas como “qué cargo tiene el que habla” o “qué cargo tiene de quien hablan” que obviaremos en nuestro caso, por no ser pertinentes.

En las conclusiones de Galán al presentar su modelo, explica que tuvo que crearlo dado la falta de herramientas teóricas para el análisis de personajes enfocado a los estereotipos de género. Tras generarlo pudo ponerlo en práctica y publicó los resultados al año siguiente. Analizó dos series españolas: *“El comisario”* y *“Hospital Central”*, y de lo estudiado y analizado, concluye lo siguiente:

La mujer sigue representándose bajo los mismos tópicos y estereotipos, asociados, a menudo, al mundo de las emociones, la pasividad, la maternidad y la sexualidad, en entornos privados o

íntimos como el hogar; mientras que al hombre se le siguen otorgando, de un modo generalizado, atributos como el raciocinio, el liderazgo y la acción apareciendo, normalmente, en espacios públicos. (Galán, 2007:229).

Lo recopilado por Elena Galán da cuenta de un panorama tradicional desde el punto de vista de los estereotipos de género en la televisión, donde la mujer es relegada al plano emocional desde una perspectiva personal y privada, mientras que el hombre se representa con cualidades y potestades (económicas e intelectuales) que le permite ser visto como exitoso en el plano público sin un mayor desarrollo de su emocionalidad. En esta situación se polarizan los personajes según su género, asumiendo un estereotipo y perdiendo la posibilidad de ser vistos en sus múltiples dimensiones.

4) Modelo de análisis

Utilizaremos como herramienta para analizar a las heroínas de *La Fiera*, *Romané*, y *El Circo de las Montini*, una ficha que hemos conformado en base a la tríada de autores revisados (Sánchez, Gervasio, Galán) para el análisis de los aspectos relativos a **teatro, heroína y estereotipo de género** dentro de la telenovela. Las categorías se desglosan de la siguiente manera:

A) Dimensión Teatral de la Telenovela (José Sánchez Villarroel)

Relaciones	Sist. semióticos de representación	Intertextualidad
Estructuras de parentesco, relaciones de poder y de dependencia, caracterizaciones socioculturales.	Universo ficcional. Ambientación, escenografía, vestuario, música, otros.	Relación intertextual con clásicos del teatro o la literatura.

B) Estereotipo de Género (Elena Galán)

Análisis Tridimensional del Personaje		
Aspectos Físicos	Aspectos Psicológicos	Aspectos Sociales

Análisis Verbal	del Personaje
Quién habla	Rol del que habla
A quién	Rol del que escucha
De qué o quién se habla	Con qué actitud
Contexto (Dónde/Cuándo)	Qué acción realiza

C) Tipo de Heroína (William Gervasio)

- | |
|--|
| 1.Mitológico: Semidios.
2.Épico: Superior.
3.Promedio: Líder.
4.Bajo Mimético: Promedio.
5.Irónico Bajo: Inferior. |
|--|

CAPÍTULO II: TELENUELA CHILENA

1) Revisión Histórica

Antes de llegar al análisis de las heroínas que hemos elegido para este estudio, es necesario realizar una revisión histórica de cómo este género televisivo que ya hemos introducido en el capítulo anterior, se gestó en nuestro país. Conoceremos así la forma en que el teatro se coló a la pantalla chica por medio de obras, dramaturgos y actores. Nombraremos los títulos salidos de la pluma de “el padre las telenovela chilena”, Arturo Moya Grau, que lograron paralizar el país, como también los más recientes talentos de Castagno, Carrasco e Illanes que forjaron la noventera “Guerra de las teleseries” entre TVN y Canal 13.

Felipe Sepúlveda (2003) cita a Nora Mazziotti, quien dividió el género de la telenovela en cuatro partes: etapa inicial, etapa artesanal, etapa de industrialización y etapa de transnacionalización. Brasil llevaba la delantera dentro de los países de Latinoamérica y en las dos últimas etapas mencionadas, es donde las producciones empiezan a requerir más trabajo e investigación. “Así, es sabido que a comienzos de la década del 70 los brasileños enviaron profesionales a Buenos Aires para investigar y adiestrarse en la elaboración de las telenovelas. Posteriormente es Brasil quien domina el mercado y se convierte en el experto del continente.” (Sepúlveda, 2003: 9).

Laura Soler (2015), licenciada en Filología Hispánica en la Universidad de Alicante, en su tesis doctoral también señala a Brasil como el primero en tratar temas sociales y así abrir un debate político en la sociedad de la época, esto sucede durante la dictadura de 1964, donde el género se renueva entendiéndolo como una herramienta política-social y ya no sólo de entretenimiento de las subculturas.

a) Los '60 y '70: Difíciles comienzos

Eduardo Santa Cruz (2003) y Felipe Sepúlveda (2003), coinciden en que los cimientos de la producción de la telenovela en nuestro país están fundados a comienzos de la década de los '60s en los llamados **teleteatros**. La falta de tecnología de videocinta suponía la obligación de que estos programas se transmitieran en directo, por lo que fueron requeridos experimentados actores de teatro, siguiendo el modelo de las obras montadas por los teatros universitarios. Cuentos infantiles y hazañas históricas fueron las primeras ficciones en ser contadas en este formato que daba trabajo en Canal 13 a un equipo de diez actores y tres directores. Posteriormente en el canal de la Universidad de Chile y en Televisión Nacional montarían obras de teatro de Ionesco, Henry Miller, Tennessee Williams, Antonio Acevedo Hernández y Jorge Díaz. Respecto a lo anterior, Santa Cruz señala que:

(...) la relación establecida entre el ambiente teatral chileno y la televisión, desde el comienzo de ésta, no tuvo el grado de conflictividad o lejanía que se pudo dar en otros países latinoamericanos, cuestión que (...) constituye una característica de especial relevancia en la producción posterior de telenovelas. (2003:32)

Santa Cruz no se refiere solamente al montaje de textos de autores del teatro universal y nacional, sino también a los actores que protagonizarían un punto importante en el camino hacia la actual telenovela. En 1963 fue el estreno de la teleserie semanal *Esta es mi familia*, que gozó de mucho éxito mostrando la cotidianeidad de una familia chilena, con los actores Emilio Gaete y Malú Gatica. A ésta, se sumarían luego títulos como *El Litre 4196* con Jorge Yañez y Sonia Viveros, *Juani en sociedad* con Emilio Gaete y Silvia Piñeiro, y el traspaso de la radio a la televisión del personaje de Ana González, la "Desideria", en el sainete cómico seriado *La Desideria In*. Las primeras

telenovelas per se, no llegaron sino hasta 1967, con *El socio*, una adaptación que hizo Fernando Sánchez de la novela de Jenaro Prieto del mismo nombre, que constaba de 68 capítulos. La primera telenovela original chilena se estrenó el mismo año: *La chica del bastón*, protagonizada por Anita Klesky y Leonardo Perucci.

Otro salto importante de la radio a la televisión, es el de Arturo Moya Grau. Este actor, director y dramaturgo formado en las tablas, se hizo conocido por sus aclamados radioteatros y las adaptaciones que hacía de los mismos para el teatro. En 1969 escribe *El rosario de plata*, su primer trabajo para televisión, que inaugurando así una gran lista de éxitos. Una de las más recordadas de los primeros años es *Padre Gallo* de 1970 (La Cuarta, 2002).

Comenzando la década de los '70, se escribieron telenovelas que pretendían tener más contenido social, como *La pendiente* (1971), de Mario Arancibia traía a colación las rencillas político-sociales que el país vivía en ese momento. En 1972, se produjo *La sal del desierto*, una telenovela histórica escrita por el reconocido dramaturgo Alejandro Sieveking, situada en el Chile post Guerra del Pacífico, buscando un acercamiento educativo (Santa Cruz, 2003:32). Contaba con las actuaciones de Jael Unger, Domingo Tessier, Bélgica Castro y Héctor Noguera. La música fue compuesta por Luis Advis e interpretada por Inti Illimani (Caviedes,1972).

Mientras países como Brasil, México y Venezuela comenzaban a consolidar sus telenovelas exportándolas a países de todos los continentes, en Chile comenzaba el período dictatorial. Con el golpe militar de 1973 y la consecuente dictadura, cesó la producción de telenovelas nacionales. Consideramos importante mencionar que, a la par de las pocas primeras telenovelas chilenas y en ocasiones, en vez de ellas, se emitieron obras

extranjeras como las argentinas *Muchacha italiana viene a casarse*, *Nino*, las peruanas *Simplemente María*, *Natacha*, e incluso una 'soap-opera' estadounidense: *La caldera del diablo* (Santa Cruz, 2003:31)

Fue en 1975 que las pantallas volvieron a ver telenovelas, pero con el cuidado de los guionistas de no molestar al poder imperante tocando temas que les pudieran parecer incómodos. Se retoma el modelo de telenovela histórica con *Balmaceda*. Aparecen más éxitos de los trabajos de Moya Grau, como *María José*, *J.J. Juez*, *Sol tardío*, y *La Colorina*, cuyos guiones, al igual que anteriores trabajos del autor fueron vendidos a otros países, sobre todo a México donde han sido producidas en más de una ocasión (Sepúlveda, 2003:18).

b) Los '80: El color de un nuevo modelo

Como cuentan Óscar Contardo y Macarena García González en *La era ochentera: TV, pop y under en dictadura*:

Hacia 1980 el nuevo sistema económico era un hecho, y la aventura de la Unidad Popular, un recuerdo muy lejano. A siete años de un gobierno socialista, las importaciones del bien de consumo crecían al ritmo del crédito fácil, mientras el desempleo efectivo alcanzaba a un 17% de la población. Libre mercado en estado de sitio. Consumo, dictadura y muchas pantallas encendidas" (Contardo y García, 2015:15).

Con este escenario los años 80 pasan a ser un período clave en la experimentación televisiva en general, con la puesta en marcha de la transmisión a color y la masificación de los televisores en los hogares chilenos producto del llamado "milagro chileno", la telenovela no estuvo exenta de transformaciones.

Durante el período anteriormente descrito las telenovelas eran filmadas por una productora llamada PROTAB⁹ que las hacía a modo de encargo para los canales. Lamentablemente Protat tuvo que cerrar dado que no pudieron actualizar sus equipos a los adelantos tecnológicos, ya que en el año 1978 llega al país la innovación de la imagen a color, marcando un antes y un después en la manera de ver y hacer televisión.

La era del color- a partir de 1978- produjo una verdadera revolución en la producción del género en Chile, la que fue acompañada de una serie de avances tecnológicos importantes. El costo de realización bajó y se hizo posible el sueño de directores: grabar con cámaras portátiles en exteriores, algo que era considerado imposible hasta ese entonces, dado el peso que tenían las cajas captadoras de imágenes en blanco y negro. (Sepúlveda, 2003:18).

Esta nueva era del color no sólo fue acompañada de un avance con un objetivo visual, sino también con el perfeccionamiento de los aparatos técnicos, se abrió la posibilidad de ampliar la experimentación creativa, apostando por nuevos paisajes y locaciones. Se abrirían los espacios ficcionales con telenovelas como *Anakena* de Canal 13 (1982), original de Roberto Sarah, adaptada por el director José Caviedes y cuya historia ocurría en la Isla de Pascua. Así también *La represa* de TVN (1984), de Silvia Guitérrez y José Pineda, dirigida por Ricardo Vicuña, que estaba situada entre Colbún en la séptima región del Maule y Santiago.

⁹ Protat fue una productora de televisión de Chile existente durante los años 60 y 70, y que ha sido considerada como la gestora del género de las telenovelas en Chile. Sus estudios se ubicaban en Tarapacá 752, en el centro de Santiago de Chile, y poseía uno de los primeros equipos móviles de televisión en el país. Parte de los orígenes de Protat se encuentran en Protel, empresa creada en 1962 y ligada a Canal 13, la cual era distribuidora y comercializadora del material fílmico envasado proveniente del extranjero tales como series de televisión y telenovelas. Entre algunos de los trabajadores que poseía Protat estaban el cineasta Silvio Caiozzi, director de televisión en la productora durante 1968 y 1969; Germán Becker Ureta; Helvio Soto; Juan Agustín Vargas, Leopoldo Contreras, José Caviedes, Ricardo Miranda y Arturo Moya Grau.

El cierre de PROTAB impulsó además a los canales a abrir sus propias “áreas dramáticas” para la producción de telenovelas y, con este método llegó, el primer gran éxito de audiencia de la década, nuevamente de la pluma de Arturo Moya Grau, cuando en 1981 Canal 13 transmitiera *La Madrastra*.

La Madrastra cuenta la historia de Marcia (Jael Unger), una mujer acusada injustamente del asesinato de su amiga Patricia en un hotel de Estados Unidos, motivo por el cual es condenada a veinte años de presidio en el extranjero y ocultada a sus hijos por su marido Esteban (Walter Kliche), quien los cría con la idea de que su madre ha muerto. Cumplida su condena regresa a Chile a recuperar a su familia, convirtiéndose en la madrastra de sus propios hijos y haciendo todo lo posible por encontrar al verdadero culpable de la muerte de Patricia.

Moya Grau sentó un precedente para esos años, esto sería cambiar el melodrama romántico por una historia de misterio más bien policial, siempre al margen de lo político y social que sucedía en el país. Pablo Huneeus, sociólogo y escritor, opina que “las teleseries más que representar a la sociedad chilena, reflejan el tipo de gobierno que tenemos; vienen a adormecer y a entretener a la gente, puesto que el estado debe dar pan y circo” (en Sepúlveda, 2003:15), a lo que Mister TV, blogger de temáticas televisivas respondería que en *La Madrastra* “algo que pasó camuflado para la censura de la época era el discurso subliminal de Moya Grau, sobre todo en las palabras de Marcia, cuando esta decía que lo máspreciado que tenía un ser humano era su libertad, (...) que si la situamos en su época, eran claras alusiones al gobierno militar”. (Mister TV: 2001)

Referente a *La madrastra*, Claudia Di Girolamo comenta acerca de la recepción del público: “En la calle comenzaron a aparecer de manera

espontánea rayados que decían ‘¿Quién mató a Patricia? La DINA’ entonces se empezó a cruzar con un pulso político y social súper fuerte y se empezó a transformar en el imaginario de la gente en una teleserie política”(entrevista anexa, 2016). Esta declaración es una huella de la repercusión que tienen las producciones dramáticas que son potencialmente movilizadoras de masas y lo que puede llegar a generar en los televidentes si la temática entregada calza con el contexto histórico y social adecuados. Jael Unger recuerda en una entrevista a La Tercera *“Muchos decían que encontrar al verdadero culpable y hacer justicia fue el motivo del éxito. Porque la gente clamaba por justicia en esos años”*. (Gavilán, 2016: 40)

Así, por primera vez, una telenovela logró mantener a la gente pegada al televisor en sus casas, se paralizó el país en la espera de la revelación de quién había asesinado a Patricia. La culpable era Estrella (Gloria Münchmayer), quien termina con demencia y en completa soledad, mientras que la familia reconstituida de Marcia y Esteban celebra el matrimonio de su hija Luna (Claudia Di Girolamo) en un final feliz. El capítulo final alcanzó un rating histórico de 80 puntos,¹⁰ algo nunca antes visto en la televisión chilena. TVN ante la preocupación por obtener audiencia exhibió en el mismo horario la miniserie *Amalia*, en vez del habitual *Música Libre* (Sepúlveda, 2003:18).

En Televisión Nacional, el área dramática fue encabezada por la actriz, directora y productora Sonia Füchs. Ella llamó a trabajar a su ex-alumno Vicente Sabatini, entre otras decisiones que pavimentarían el camino para el

¹⁰ En los 80 la medición del rating estaba a cargo de *Time Research*, empresa de Elías Selman. La estimación era a través de cuadernillos que se distribuían en determinada cantidad de casas, donde un integrante del grupo familiar debía marcar los programas que se veían en el día para luego entregarlos a un encuestador de la misma empresa y saber los resultados dos días después de la exhibición del programa.

éxito del canal en la siguiente década (Del Real, 2011), como la vuelta de actores que habían estado vetados por la dictadura (Gavilán, 2016).

El segundo mayor éxito de sintonía de los '80s fue *La Torre 10*, escrita por Néstor Castagno, Fernando Aragón y Arnaldo Madrid, con Vicente Sabatini dirigiendo por primera vez una telenovela. Ésta retrataba las vidas de los habitantes de un edificio en la remodelación San Borja, en pleno centro de Santiago. Fue la primera en contar con la edición y comercialización de su banda sonora (Santa Cruz, 2003:36). Los conflictos cotidianos de estos personajes de clase media presentaban ya atisbos de lo que sería el trabajo posterior de Sabatini y el canal estatal, como dice Santa Cruz (2003).

La escasez de guionistas nacionales hizo que se recurriera a la adaptación de guiones extranjeros. En 1983, *Las herederas* de Gilberto Braga, Varias de ellas fueron del brasileño Cassiano Gabús Méndez, como *Ángel Malo* (1986), *Te conté* (1990), *Ellas por ellas* (1991), todas emitidas por Canal 13 y *Bellas y Audaces* (1988) emitida por Televisión Nacional.

Canal 13 reclutó a consagrados dramaturgos nacionales para asegurar el contenido de sus producciones. Sergio Vodanovic hizo su debut en televisión con la miniserie *Una familia feliz* en 1982, para luego escribir *Los títeres* en 1984, *Secreto de familia* en 1986 y *La intrusa* de 1989. Otros en trabajar para el canal católico Egon Wolf con *Vivir así* (1988) y Alejandro Sieveking con *Matilde dedos verdes* (1989).

Los actores que dieron vida a los protagonistas de las telenovelas ochenteras fueron Jael Unger, Walter Kliche, Jaime Vadell, Sonia Viveros, Gloria Münchmayer, Coca Guazzini, Alejandro Cohen, Anita Klesky, Lucy Salgado, Luz Jimenez, Marés González, Luis Alarcón, Alfredo Castro, Ramón

Farías, Claudia Di Girolamo, Cristian Campos, Carolina Arregui y Bastián Bodenhofer, entre otros.

Sepúlveda (2003:30), señala que terminando la década de los 80, los dos TVN y Canal 13 libraban la batalla codo a codo en sintonía, confirmando a la telenovela como un producto de ficción rentable y de alto consumo, en el que pondrían más recursos creativos y económicos en los tiempos venideros.

c) Los 90: La “guerra de las teleseries” y consolidación de TVN

A principios de los 90 el incipiente proceso de transición de dictadura a democracia también permeó a la televisión chilena y sus parrillas programáticas, surgiendo así la denominada “*guerra de las teleseries*”. Este fenómeno ocurre cuando las dos cadenas televisivas más importantes de la época, Canal 13 y Televisión Nacional de Chile, comenzaron a intensificar sus apuestas tanto en temáticas como en recursos que permitieran la bonanza económica para el canal que sedujera la teleaudiencia.

La primera teleserie hecha en democracia por TVN fue “El milagro de vivir” dirigida por María Eugenia Rencoret y Vicente Sabatini que no pudo sobreponerse a la apuesta de canal 13 “Acércate más”, adaptación brasileña hecha por Walter Kliche.

El año 1991 TVN transmite *Volver a empezar*, escrita por Jorge Marchant Lazcano, que trata por primera vez el tema del exilio en dictadura. El personaje *Margot Albónico* (Jael Unger), es una mujer que tras seguir a un perseguido político de quien estaba enamorada, vuelve a un nuevo Chile a recuperar la relación con su hijo que abandonó. Así el canal público fue

instalando temáticas que anteriormente habían sido censuradas en el régimen de Pinochet, pero a pesar de eso, el canal católico se volvió a imponer.

En 1992, el método de medición de audiencias fue actualizado a uno en el que por medio de ondas radiales y una caja captadora Este método fue utilizado hasta el año 1992 cuando se instaura el sistema People Meter de medición de rating on line a cargo de Time Ibope hasta el día de hoy (Desde el 2015 la empresa se fusiona con Kantar, y pasa a ser Kantar IBOPE Media una empresa líder en medición de audiencias y estudios de mercado en latinoamérica).

Por otra parte, el canal de la Universidad Católica siguiendo una línea más conservadora, enfoca sus refuerzos en los altos costos de las producciones que estaban facturando en esta nueva etapa. *Marrón Glacé* y *Champaña* de 1993 y 1994 respectivamente, rompieron el récord de las teleseries más caras en Canal 13 con más de 60 actores y una gran cantidad de sets de grabación (Sepúlveda, 2003). Televisión Nacional por su lado, potenció el área dramática a través de la incorporación de jóvenes promesas en la dirección como Vicente Sabatini y Eugenia Rencoret, y a Néstor Castagno acompañado de su hija Daniella, en los guiones.

En 1994 con “Rompecorazón” de Sabatini y “Rojo y Miel” de Rencoret se marca el inicio del éxito para el canal estatal y la caída de Canal 13 que había liderado por años la franja vespertina con mínimas bajas frente a la competencia. Comienza así la “*época de oro de Sabatini*” que comprende las telenovelas que ganaron la competencia con Canal 13. “Estúpido cupido” (1995), “Sucupira” (1996), “Oro verde” (1997), “Iorana” (1998), “La fiera” (1999), “Romané” (2000), “Pampa Ilusión” (2001) y finalmente “El circo de las Montini” (2002) fueron las producciones que consolidaron el éxito de TVN durante ocho

años consecutivos en el primer semestre de programación. (*Ver tabla anexa de Rating de telenovelas*).

Canal 13 apostó por una nueva generación de jóvenes guionistas liderados por Pablo Illanes que terminarían con la época conservadora del canal. Sepúlveda describe acerca de esta nueva camada de guionistas del canal católico a un grupo que “mostraría a una juventud de clase media alta en busca de emociones y oportunidades. Siendo su primer acierto el éxito de taquilla *Adrenalina* (1996) que haría bailar a todos dentro de una discoteca, imponiendo incluso una manera de hablar y vestir muy particular.” (2003: 21).

En 1997 Megavisión se sumó a la competencia con sus primeros intentos fallidos: *Rosabella* y *Santiago City*, esta última con el rating más bajo obtenido hasta ese entonces. Por su parte Sabatini apostó por salir de la capital y en 1996, Televisión Nacional exhibe *Sucupira* grabada en las playas de zapallar, *Oro verde* (1997) en Caburga, *Iorana* (1998) en Isla de Pascua, *La fiera* (1999) en Chiloé y *Romané* (2000) en Mejillones. Los nuevos escenarios que mostraban a los televidentes distintos lugares y culturas de su propio país, fue un acierto que puso a Sabatini como una de las figuras más importantes en la dirección de telenovelas en Chile. En Paralelo, María Eugenia Rencoret tuvo una seguidilla de fracasos hasta posicionarse con *Aquelarre* en 1999, escrita por Hugo Morales. La producción más importante de Sabatini fue *Pampa Ilusión* en el 2001 escrita por Víctor Carrasco con la colaboración de Larissa Contreras, María José Galleguillos y Alexis Moreno. “Su costo de producción, al restaurar y recrear el pueblo de los años del salitre, fue una experiencia inédita en los años de teleseries en Chile, con un elenco ya consagrado.” (Sepúlveda, 2003:22). Además de la relevancia histórica y de producción, también fue la primera telenovela en tratar abiertamente y de forma muy seria

temas como la discriminación racial, el clasismo, machismo, prostitución y transformismo.

Fernando de Aragón y Arnaldo Madrid fueron los creadores de *Amores de Mercado* (2001) que marcó un récord de sintonía con 46,7 puntos. Sabatini volvió a arriesgarse con *El circo de las Montini* (2002) tratando temas como el SIDA, el alcoholismo y el incesto, con el objetivo de mostrar situaciones que antes estuvieron invisibilizadas o censuradas en televisión, permitiendo al público informarse sobre estos asuntos.

El éxito de la telenovela le daba un buen piso al noticiario, y éste a la franja estelar, horarios donde los segundos de publicidad son más costosos para las marcas auspiciadoras, y razón además, por la cual un punto de rating podría marcar una gran diferencia en la delgada línea que separa las ganancias de las pérdidas para los canales de televisión. El apogeo de esta “guerra” ocurre entre fines de los 90 y principios del 2000, mismo período en donde se sitúan *La Fiera*, *Aquelarre* (1999), *Romané* (2000) y *Pampa Ilusión* (2001).

En términos económicos, la telenovela se convirtió en uno de los caballos de batalla de los canales de televisión, sofisticando año a año las estrategias publicitarias que les permitieran poder conseguir los anhelados puntos de rating que posteriormente se traducirían en dividendos monetarios. Eduardo Santa Cruz da cuenta de esto acontecimientos en el apogeo de la *Guerra de las teleseries*:

(...) la telenovela se constituyó para los dos canales mayores de nuestro país en uno de los productos más directamente rentables. De hecho, durante el primer semestre de 1999, el aviso de 30 segundos en TV Nacional, en el horario de transmisión de *La Fiera* tenía un valor

de \$2.213.000. En el caso de TV U. Católica, quizás por su rating inferior, dicho valor era un poco menor: \$ 2.100.000.

En el año 2000 y seguramente debido a que el éxito de *Romané* fue aún mayor que el de las obras del año anterior, TVN efectuó un importante aumento en esos valores. De este modo, los avisos de 30 segundos pasaron a tener un costo de \$ 4.414.000 a los cuales se le agregaba un 30% si dicho comercial iba en primer lugar de la tanda de avisos; un 20% si iba en segundo lugar y un 10 % si lo hacía en el tercero, considerando que cada espacio publicitario puede contener hasta 10 o 12 comerciales. Sin embargo, la telenovela en tanto producto, ofrece algunas rentabilidades adicionales. Una de ellas es capturar audiencias que se trasladan al telenoticiario que le sigue e incluso a la programación prime time posterior. (Santa Cruz 2003: 10)

Como todas las guerras, esta también tenía como motivo fundamental el aspecto económico, ya que las repercusiones mediáticas del producto eran directamente proporcionales con las utilidades que perciben los canales de forma directa por concepto de publicidad asociada a la emisión de la telenovela y de forma indirecta, ya que el éxito de la misma le da un buen piso al noticiario, y el noticiario al horario prime, horarios donde los segundos de publicidad son más costosos para las marcas. Esta es la razón por la cual un punto de diferencia podría marcar en la delgada línea entre las ganancias o las pérdidas para los canales de televisión.

Y aunque el éxito de las producciones consagró a TVN y fue muy bien capitalizado, la señal estatal ha vuelto a repetir las producciones para seguir aprovechando al máximo los beneficios que perciben por su re exhibición. *Romané* ha sido repetida cuatro veces, siendo la última entrega entre finales de 2015 y principio de 2016, lo mismo con *La Fiera* y *El circo de las Montini*, que han sido repetidas con éxito seguro en períodos estivales o en las tardes cuando aún no se hacían “telenovelas de la hora de almuerzo” a la chilena. Tanta repercusión tuvo la última exhibición de *‘Romané’* en la señal estatal que se decidió bautizar el segmento del mediodía como “Grandes Teleseries

chilenas”, en el portal de espectáculos Agenda Chilena titula *“TVN trasciende sus Grandes Teleseries del pasado: La Fiera regresa a las pantallas”*, y en el cuerpo se relata:

Primero fue “Sucupira, la comedia”, después “Romané”. Televisión Nacional de Chile ya encontró la temática para su bloque de mediodía en jornada laboral. Con estos antecedentes, la respuesta es totalmente clara e inferible. Sí, lo destinará a las grandes teleseries vespertinas de antaño, aquellas que marcaron hito en la televisión a mediados la década de los 90 y principios del 2000. Este miércoles 30 de marzo será el turno de “La Fiera”, producción dirigida por Vicente Sabatini y que se emitió por el canal estatal entre marzo y agosto de 1999. Protagonizada por Claudia di Girólamo y Francisco Reyes, la telenovela se ambienta en Dalcahue, Isla de Chiloé y cuenta la historia de Catalina Chamorro, quien posee un carácter malhumorado y que rechaza de manera no muy sutil a cuanto pretendiente se le acerca. (Yáñez, 2016).

Teleseries facturadas hace más de 15 años siguen generando dividendos al canal de todos los chilenos a través de la repetición. Esto hoy en día se puede seguir midiendo a través del rating, pero también a través de la repercusión en redes sociales donde el hashtag #Romané o #Lafiera han sido en varias ocasiones Trendic Topic en Twitter, es decir entre han estado entre los temas más comentado, por el número elevado de posteos que se han hecho, ya sea por el impacto de los capítulos o a modo de protesta, por ejemplo cuando TVN decidió extender la edición del matinal ‘Buenos días a todos’ en el período del Festival de Viña del Mar para competir de igual a igual con los programas festivaleros, dejando a miles de seguidores sin su telenovela del mediodía.

2) Época de oro de Sabatini

a) Los cimientos

El escenario televisivo a principio de los 90 es complejo. Televisión Nacional tiene la difícil tarea de recuperar la confianza de la teleaudiencia, que en dictadura vio como el canal estatal se convirtió en el principal medio de manipulación masiva del régimen de Pinochet a través de la censura y el propagandismo grosero. De vuelta a la democracia, una nueva reforma a su orgánica busca transformar a Televisión Nacional de Chile en un canal público, autónomo, transversal, representativo y autofinanciable, alcanzando así uno de sus nuevos objetivos primordiales de “exhibir pluralismo y objetividad en toda su programación” (Ley 19.132, Artículo 3°).

La orgánica constitutiva del canal estatal es sólo una parte de la estrategia de cambio para hacer televisión en democracia. También se refresca la señal con la incorporación de nuevos liderazgos y estilos tanto dentro como fuera de pantalla, que permitieron a TVN potenciar la alicaída credibilidad y cercanía con la sociedad chilena, y entrar nuevamente a competir en audiencia con las demás cadenas nacionales privadas y universitarias.

Por años Canal 13 mantuvo la hegemonía televisiva con sus producciones dramáticas, siendo pocas veces opacado por el “canal de todos”,¹¹ que con intentos fallidos sólo en un par de ocasiones logró sobrepasar a su competencia directa sin mayores sobresaltos. Es en este período se consolida una de las principales y más importantes figuras de la televisión chilena de los 90, llegando a ser merecedor de una “etapa de oro” con su nombre y apellido

¹¹ El canal de todos es el eslogan que utilizó Televisión Nacional de Chile entre los años 1999 y 2001, y sigue utilizándose como referencia por los medios de comunicación para referirse a la televisora.

en línea histórica de la televisión pública nacional por el aporte tanto en contenidos como formas a la telenovela en la *postdictadura*: *Vicente Sabatini*. Valerio Fuenzalida contextualiza y comenta acerca de la configuración del Área Dramática de Televisión Nacional en los 90´ en torno a la figura de este director:

El pluralismo exigido a TVN fue entendido también con relación a grupos estéticos, con lo cual se quitó la tradicional misión europea de difundir televisivamente los gustos de las élites burguesas cultivadas. esta libertad cultural para introducir géneros masivos de entretenimiento, junto al valor estratégico de la telenovela, llevó a TVN en los 90 a robustecer su Área Dramática y la producción ficcional de este género. En TVN durante los 90 se fue constituyendo en la Gerencia de Producción un afiatado equipo en torno a Vicente Sabatini. (Fuenzalida 2009: 70)

Vicente Sabatini Downey, se convierte en pieza clave de la constitución de un nuevo TVN, considerado por muchos *el rey midas de la telenovela en Chile*, realizó sus estudios en la *Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Pontificia Universidad Católica de Chile* egresando en 1978, mismo año en que la dictadura cierra las puertas de la institución. Su paso por la EAC le da “un sello de calidad” como comenta en algunas entrevistas, por haber sido parte de las pocas y míticas generaciones que pudieron formarse allí. En el año 76 realiza sus primeras labores vinculadas a la televisión, desempeñándose como asistente de dirección y continuidad para las productoras Chilefilms y Protab. Luego de eso, es convocado por Alfredo Lamadrid para trabajar en Canal 9 de Santiago donde realiza sus primeros programas: *Los Bochincheros*, *Chilenazo*, *¿Cuánto vale el show?* y *Teatro como en el teatro*.

Su exigua pero intensa experiencia televisiva es motivo suficiente para la creadora del Área dramática y directora ejecutiva de la misma, Sonia Füchs, lo llame para formar parte de las filas de TVN. En 1984 dirige su primera

telenovela *La Torre 10*, pero es el éxito de *Marta a las ocho* (1985), la miniserie *La Quintrala* (1987) y *Teresa de los Andes* (1989), lo que le permite consolidarse de forma exitosa ante sus pares y superiores, afianzando su relación personal y profesional con Fuchs y el directorio de Televisión Nacional que le encarga ser el director general del *Festival Internacional de la canción de Viña del Mar* en cuatro ocasiones (1988- 1990- 1991- 1992).

En 1991 Sonia Fuchs fallece en un fatídico accidente aéreo en Pucón, posterior a las grabaciones de la telenovela *Volver a empezar*, motivo por el cual el canal queda sin su líder innata en ficciones nacionales y se le otorga la dirección ejecutiva del Área dramática a Vicente Sabatini, casi como sucesor natural de la mujer de hierro de las teleseries ochenteras.

Sabatini asume el cargo con la misma rigurosidad que lo había caracterizado en sus proyectos anteriores aunque sin resultados muy auspiciosos en un comienzo, ya que las primeras telenovelas bajo su mandato, *El milagro de vivir* (1990), *Volver a empezar* (1991) y *Jaque Mate* (1993) no logran convencer a la crítica ni a la audiencia que sigue prefiriendo al entonces imbatible canal católico. Recién en 1994 se marca el inicio de una nueva era para las producciones dramáticas del canal estatal que logró imponerse por ocho años consecutivos con sus ficciones en el primer semestre de transmisión; *Rompecorazón* derrota al gigante de las teleseries frente a una de sus apuestas más costosas: *Champaña*. Larry Moe, pseudónimo de un reconocido comentarista de espectáculos, recuerda el período con la estadística más clara y decidora a la hora de medir el éxito en televisión; el *rating*:

Hubo una época dorada de TVN en materia de teleseries. Fue la década de Vicente Sabatini, que entre 1994 y 2004 dirigió los culebrones más recordados. Desde “Rompecorazón” hasta “Los

Pincheira” nunca bajó de los 21,8 puntos de rating promedio, llegando a marcar 38,2 con “Romané”.(Moe, L. 2004: 36)

El interés por visibilizar los sectores marginados de nuestro país, y resaltar la riqueza de culturas y comunidades, fue un elemento que cautivó a la teleaudiencia. Los espectadores, acostumbrados a ver producciones ambientadas entre cuatro paredes, durante esta época de oro tuvieron al fin la oportunidad de visitar lugares quizás desconocidos para ellos y adentrarse en la vida de comunidades muy herméticas. Se hizo necesario para el equipo entrar en estos círculos y trabajar mano a mano, asesorándose por verdaderos gitanos o artistas circenses para encontrar el punto de realidad que Vicente Sabatini quería como impronta de sus producciones. En una entrevista, Vicente Sabatini comenta respecto a la época:

(...) estábamos recorriendo un poco el alma de Chile, distintas etnias, los distintos lugares, en fin. No hay una instrucción desde la súper-estructura, es un impulso creativo propio de recorrer Chile. Recuerden que veníamos saliendo de 17 años de dictadura, en este país estaba prohibido, no se puede hablar, habían muchas cosas que no se pueden mostrar. Entonces cuando volvió la democracia había una necesidad de abrirse y de recorrer Chile, y eso fue lo que hicimos en las teleseries de esa época. Indagar en lugares, grupos y sectores del alma de este país que estaban borrados, prohibidos u ocultos sencillamente, por falta de alguien que pusiera una cámara ahí. Era una cuestión más autoral que una instrucción que haya pensado alguien en una oficina, nadie me dijo que lo hiciera. En eso sintonizamos muy bien con Víctor y con el equipo de guionistas. Siempre he dicho que todo eso que nosotros hicimos posible sólo era posible en Televisión Nacional, en ese Televisión Nacional, el de esa época, en ningún otro canal habrían sido acogidas estas ideas con la libertad que fueron acogidas. (Sabatini, 2016).

El ‘impulso creativo propio’ de Vicente como motor de creación, un equipo fuertemente vinculado al teatro que respaldaba a su director, en un canal en etapa de reconciliación con sus televidentes y la realidad que había sido censurada en la dictadura parecen ser la fórmula perfecta para que la

camada de producciones que se exhibieron entre los años 1994 y 2002 fueran grito y plata para el canal estatal en el momento de su transmisión.

b) La entretención con sentido y una teatralidad televisiva

La particular forma del director de hacer “entretención con sentido” complementa el trabajo que hizo distintas a las producciones de Vicente Sabatini y marcó a las generaciones que pudieron disfrutar de éstas. Los personajes marginales descubiertos tenían relevancia y se les daba un lugar más determinante que la comedia liviana que se había acostumbrado a ver.

Creo firmemente en que esto es una industria de entretención. Lo que pasa es que a mí me resulta imposible no hacer entretención, pero con sentido, con valor. Decir algo. Porque la teleserie es un espacio de discurso, no es un espacio menor. Hay un nivel de penetración que hace como uno como comunicador, yo por lo menos, siento una responsabilidad ética y un interés por provocar y mejorar la calidad de la conversación en las casas. (Sabatini 2016)

Concebir a la telenovela como espacio de discurso dentro de la televisión es fundamental para el director, pues el impacto provocado en la sociedad de la época da cuenta de una intencionalidad clara por parte del equipo creativo compuesto en su gran mayoría por gente con formación teatral. Y es que “la entretención con sentido” pareciera ser el testimonio que se entrega en las carreras de relevo que en este caso el director pasaba a los guionistas, los guionistas a los actores (siempre bajo la estricta revisión y supervisión de Sabatini), y finalmente los actores transmitieron a los televidentes.

Amparo Noguera, destacada actriz formada en la Escuela de Teatro Gustavo Meza, fue partícipe de las tres telenovelas que forman parte del objeto de estudio, y al recordar al director de las producciones destaca:

Vicente, sin ser de teatro, pero estando relacionado mucho con el teatro, como director siempre apeló a los egresos de las escuelas de teatro para llamar a actores nuevos y siempre ha sido una persona que ha estado cerca del teatro, como espectador y como director de televisión. Y más que director de televisión, como un creador audiovisual muy importante en Chile, entonces desde ahí digamos su acercamiento al teatro. (Noguera 2016)

El acercamiento con el teatro que ya se podía vislumbrar es reafirmado no sólo por Noguera, sino por cada uno de nuestros entrevistados, y es el mismo Vicente Sabatini al ser consultado por la influencia del teatro en sus producciones quien reconoce su afición por las tablas desde pequeño:

En lo personal yo partí por el teatro. Hice mucho teatro en mi colegio y en la escuela mi carrera tenía en diseño un año común donde estaban los de cine, los de teatro y televisión, hicimos un año entero común con historia del arte, dramaturgia, etcétera, y después uno elegía especialidad. Entonces director era de cine o televisión con un tronco o raíz común. Yo en lo personal ví mucho teatro de chico e hice mucho teatro en el colegio. Tanto así que cuando yo decidí estudiar televisión, que fue lo que siempre quise, el director de la escuela no lo podía creer, él estaba seguro que yo iba a ser actor de teatro. Hasta el día de hoy me gusta mucho el teatro. (Sabatini 2016)

Su gusto personal impregnado en todas sus creaciones deja una impronta clara en la telenovela sabatinesca: la matriz teatral. Y es que sí bien fue el propulsor de gran parte de las ideas respecto a lo que pudimos ver en pantalla, su equipo de guionistas (liderado por el actor, dramaturgo y director de teatro Víctor Carrasco la mayoría de las veces) fue quienes desarrollaron las ideas de fondo, estructuras contenedoras y discursos que se transmitieron en la pantalla chica. Sabatini repite la fórmula de producciones anteriores, donde dramaturgos trasvasijaron sus creaciones para hacer del texto

dramático teatral una ficción que pudiera ser televisada: Arturo Moya Grau, Sergio Vodanovic, Alejandro Sieveking y Egon Wolf.

Víctor Carrasco, René Arcos, Alejandro Cabrera, Larissa Contreras, Marcelo Leonart, Nona Fernández y María José Galleguillos son nombres que se repiten en las producciones de Sabatini. Además, casi todo el grupo (a excepción de Carrasco) fueron o siguen siendo parte de la compañía de teatro nacional *Merry Melodies* conocida por ser ‘la compañía de los guionistas de teleseries del 7’. Los inicios de la compañía datan de 1991, influenciados por el cine negro, varias de sus obras tienen estructura de thriller. En su trayectoria presentaron varios montajes: *No salgas esta noche* (1991), *Sobre los mismos techos* (1992), *Subcielo: fuego en la ciudad* (1994), *Mientras todos duermen* (1995), *Pompa bye -bye* (1995), y *Encadenados* (1997) (González 2003). El equipo de guionistas tienen también en común su formación académica en la Universidad Católica de Chile tanto en Teatro (Carrasco, Contreras, Fernández, Galleguillos) como en Estética (Leonart) y todos se han dedicado en algún momento de su vida a la literatura.

Las líneas argumentales propuestas por el equipo fueron potenciadas por su oficio teatral y por características intrínsecas del grupo de profesionales como por ejemplo ser “una generación muy dada a la escritura, la literatura y la dramaturgia” como cuenta la guionista Larissa Contreras (2016), quien resalta que además de la importancia de ser guionistas con formación teatral también influye su afición por las letras, ya que “hay gente que actúa pero más allá de ser actores químicamente puros, también éramos y somos buenos para escribir” (Contreras 2016). Finalmente la conjugación de estos factores contribuyó al enriquecimiento de las tramas de estas telenovelas que por medio de la intertextualidad teatral y literaria pudieron recodificar historias

similares a través de nuevos contextos que la audiencia favoreció con su sintonía.

Eran un “equipo estimulado”, “con calle” y cultura literaria, que al momento de iniciar las reuniones creativas trataba temas como las obras leídas, los proyectos teatrales en los que estaban participando, las obras de teatro que habían visto últimamente o la contingencia nacional. Estos diálogos funcionaban como el puntapié inicial para crear guiones que discutían tres o cuatro veces por semanas en extensas jornadas de abarcaban días completos. Pero a pesar de todo, dice Contreras “lo pasábamos muy bien, nos reíamos mucho y yo creo que eso se traspasaba en los guiones, eran muy chispeantes y graciosos también los guiones” (2016). El disfrute del proceso creativo remataba en historias cercanas para la teleaudiencia, pues “todo el equipo, de producción, dirección y vestuario, estábamos todos en sincronía, y eso yo creo que generaba lo vivo que estaban los temas y lo que queríamos hacer, que era nuevo”.

Otra de las vinculaciones estéticas de la telenovela de Sabatini con las artes escénicas se afianza con la llegada de Carlos Leppe a la dirección de los equipos de diseño artístico y visual. Leppe fue alumno de Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Francisco Smythe y la teórica Nelly Richard, con quienes profundizó sus intereses ligados al arte objetual, el body art y la intervención del espacio a través de la performance. Se desarrolló profesionalmente en la publicidad, como director de arte, asesor de imagen y consultor de diversas compañías nacionales, españolas e italianas. Ingresa a Televisión Nacional en la década del 90 llamado por Jaime de Aguirre (director de programación entre 1991 y 2002) para trabajar en telenovelas. Así describe su llegada a TVN el escritor y crítico literario Álvaro Bisama en la columna titulada *Poner el cuerpo*,

publicada el 16 de octubre de 2015, un día después de su deceso en la revista *Qué Pasa*:

Esa era la misma nitidez que consiguió en las teleseries que hizo, casi siempre trabajando como director de arte para Vicente Sabatini en la TVN de los 90. Ricardo Martínez dice que cuando Leppe llegó, los muros de los culebrones empezaron a lucir sólidos, dejaron de parecer que se iban a caer apenas alguien se apoyara en ellos. Tiene sentido. En TVN, Leppe no solo estableció un estándar mínimo de calidad en nuestras telenovelas sino que también sugirió la posibilidad de leerlos políticamente. Ahí, la perfección de los decorados era amplificada por una iluminación que remedaba la luz natural o acaso la inventaba de nuevo, tal vez para potenciar ese país ficticio que Sabatini aspiraba a presentar como una comunidad posible para el Chile de la primera Concertación. De nuevo, Leppe como una sombra. De nuevo, Leppe como un secreto. (Bisama, 2015)

Leppe, un vanguardista de su tiempo, marca una diferencia de los trabajos de arte realizado en telenovelas anteriores, con tanta influencia y valoración de su trabajo que Verónica Saquel lo hace partícipe de la reapertura del área dramática de *Canal 13* el año 2003 con la telenovela *Machos*, Coca Gómez una de las guionistas en una entrevista al portal *T13.cl* cuenta que fue el mismo Leppe (Director de arte de la telenovela) quién sugirió el nombre de la apuesta dramática: “fue el genial Carlos Leppe que nos condujo a ‘Machos’. Su primera propuesta fue ‘Macho bruto’ y finalmente quedó como ‘Machos, la brutal pasión de siete hermanos” (Figueroa, 2015). Carlos Leppe llegó a *Canal 13* a aportar algo que en sus telenovelas siempre había fallado: la estética.

Esta nueva teatralidad televisiva se vuelve patente al revisar la constitución de los sólidos equipos de trabajo encabezados por Sabatini. Profesionales que entregaron su oficio a la creación de contenidos en la telenovela chilena, conformando una suerte de compañía de teatro estable que mantuvo a un director artístico que ideó gran parte del contenido grueso de la obra, el equipo de guionistas-dramaturgos que moldearon y pulieron la idea

inicial construyendo historias que cautivaron y mantuvieron expectante al país, un elenco estable con formación y oficio en las tablas que caracterizó a los personajes más variopinto de la televisión chilena y diseñadores que reconstituyeron mundos ficticios con un ojo más crítico, dejando de sólo alumbrar la escenografía para pasar a iluminar las apuestas escénicas convirtiéndolas en verdaderas obras de arte.

Esa fue la época de oro de Sabatini, esa época que los nostálgicos añoran, que la crítica celebró y premió, y que el canal público respaldó con financiamientos altísimos que generaron utilidades superiores a la inversión y reafirmando que Televisión Nacional de Chile en democracia era el canal de todos los chilenos, pues Sabatini puso la cámara allí, en ese Chile que comunicacionalmente estaba invisibilizado .

CAPÍTULO III RESIGNIFICACIÓN DE LA HEROÍNA

Como explicamos en el capítulo I, el formato telenovela fue pensado para la dueña de casa, mujer dedicada a servir a sus hijos y marido, y a todos los quehaceres que eso conlleva. En *Expectativas educativas de las audiencias televisivas* de Valerio Fuenzalida, se explica cómo las producciones se moldean a los tiempos y necesidades de una dueña de casa “Las telenovelas no tienen tramas de gran exigencia, y admiten esa atención semiconcentrada que permite ir conversando, realizando actividades manuales e incluso permanecer dormitando” (2005:33). Es así como una teleserie se infiltra en el hogar y logra convertirse en la compañía de la familia, teniendo gran influencia en el cotidiano.

Una estrategia comúnmente utilizada en la telenovela es presentar como protagonistas a mujeres, permitiendo así que las telespectadoras no sólo encuentren un momento para sí mismas, ya que estuvieron toda la jornada laboral sirviendo a los otros integrantes de la familia, sino que también se identifiquen o ensueñen con las historias puestas en pantalla. “En la televisión se buscan programas de ficción tales, como las telenovelas, que permiten el descanso físico y la desconexión en la fantasía.”(Fuenzalida, 2005:32). De esta manera las producciones dramáticas televisivas han entretenido a las amas de casa durante años entregándoles dramas livianos con mujeres que protagonizan historias de amor o problemas de familia, excluyendo su participación en debates políticos e ideológicos fuera y dentro del núcleo familiar. Esto es un fenómeno predecible, si en un plano más contemporáneo tomamos a modo de ejemplo que el sufragio femenino fue aprobado en Chile recién el año 1949. Es de esperar que, si hace poco más de medio siglo, a nivel nacional, no se consideraba que una mujer fuera competente para tomar

decisiones políticas socialmente, tampoco lo sería en la particularidad de su hogar.

Laura Guzmán Stein, teórica costarricense dedicada a los estudios de género, en su texto *Relaciones de género y estructuras familiares: reflexiones a propósito del año internacional de la familia*, detalla el vínculo de los roles de género y la familia, tomando esta última como el primer nivel donde se produce la socialización genérica y sus diferentes constructos. Esto quiere decir que es en el núcleo familiar donde, dependiendo del sexo con que nacen los hijos, se les enseña el comportamiento adecuado al género que le corresponde. Guzmán Stein señala que “(...) el proceso de socialización masculina fomenta el uso de la violencia en los varones como medio para resolver conflictos, demostrar valor y poder (...) Las mujeres, en cambio, aprenden a ser sumisas, a temer la independencia, a desconfiar de otras mujeres, lo que contribuye a su aislamiento.” (2015:3) De este estereotipo se desprenden los tipos de violencia asociados al género femenino producto de su condición de subyugación.

La subordinación que viven las mujeres las pone en desventaja en el ejercicio de sus derechos como humanas, pues éstos se desarrollaron sin tomar en cuenta su vida ni sus necesidades e intereses de género (...) Esta posición influye de manera determinante para que los derechos de las mujeres se conciban como una categoría distinta y secundaria de derechos. Con ello, se les ha negado el derecho a su propia identidad como personas, como humanas, ya que nuestras sociedades solamente reconocen la cultura producida por los varones. En este proceso, la noción de “lo humano” se ha construido y se construye teniendo al hombre como modelo de todo lo humano, invisibilizando y desvalorizando las contribuciones de las mujeres en la historia, la política, las ciencias, la vigencia de los derechos fundamentales, la sociedad en general. (Guzmán L. 2015:15)

La mujer ha sido excluida de las decisiones que les conciernen sobre ellas mismas porque las posiciones de poder han sido ocupadas la mayor parte

del tiempo por hombres, y aunque en la actualidad puedan salir de casa a trabajar y estudiar, siguen siendo reducidas en ámbitos políticos, intelectuales y sexuales.

Hoy podemos ver con distancia cómo el ideal de mujer ha tenido muchas facetas, desde la posición social donde se desenvuelve, hasta las facultades que ella tiene sobre su cuerpo. Ser mujer es un concepto que los medios de comunicación han moldeado principalmente con objetivos de consumo normalizando patrones estereotipados que han imposibilitado resignificar a la mujer en las distintas posibilidades como sujeto social y cultural.

Con el tiempo, la mujer se fue incorporando al mercado laboral, y aunque hasta el día de hoy sigue habiendo inequidad de género en cuanto a sueldos y previsión, al menos ya se ha instalado la idea de que la mujer también es capaz de trabajar fuera de su hogar.

En Chile, recién a principios de los 90 se creaba el Servicio Nacional de la Mujer (1991), lo que permitió un avance, aunque lento, en la modificación de disposiciones legales consideradas discriminatorias para la mujer. En 1994 se modifican distintos cuerpos normativos en lo relativo a subsidios maternales, también se legisla sobre violencia intrafamiliar y regímenes gananciales en el caso de divorcio que asegurasen la igualdad en ambas partes al momento de la separación, se realizan modificaciones del código de trabajo en materia de protección de la maternidad con el fin de evitar tratos discriminatorios por parte de los empleadores. En 1999 se promulga la Ley 19.611, que establece la Igualdad Jurídica entre hombres y mujeres, a fin de dar cumplimiento en lo establecido en la convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer, adoptada por la Asamblea general de las de

Naciones Unidas, de 18 de diciembre de 1979, promulgada en Chile por el decreto 789 del 9 de diciembre de 1989.¹²

Algo en la sociedad política y civil indicaba que la figura en la que se estaba concibiendo a la mujer debía cambiar, la gama de roles que podía llegar a ejercer se ampliaba y la televisión como medio de influencia masivo debía también responder a esos cambios. La mujer sumisa y dependiente del hombre de a poco se iba desmarcando de esa idea y empezaba a quedar en el pasado. La telenovela, entonces, más allá del drama amoroso-sentimental, comenzó a mostrar a mujeres desde una perspectiva más humanizada, mujeres erráticas, que llevan las riendas de su vida y no se rigen por ser un ejemplo para la sociedad en que están inmersas.

Las heroínas de nuestro estudio, Catalina, Jovanka y Olga II escapan a la subyugación del hombre, y se presentan como figuras rebeldes y disidentes a los antiguos modelos arquetípicos, que a través del estereotipo de género las habían disminuido frente a una sociedad más conservadora. Las tres heroínas en cuestión resignificaron los estereotipos de mujer, expresando una nueva fuerza de lo femenino dentro de la televisión chilena de principio del siglo XXI en contraposición al reduccionismo identitario que hasta entonces se mostraba en las pantallas de la televisión abierta.

¹² Revisar minuta “Mujeres en Chile: Hitos legislativos desde 1990” en Biblioteca del Congreso Nacional. Contacto: Rodrigo Obrador. Departamento de Estudios, Extensión y Publicaciones, BCN, Anexo 3115, E-mail: robrador@bcn.cl. Serie Minutas N° 39-12.

1) Catalina, la fierecilla chilota

“La fuerza femenina se expresa por primera vez en televisión con ese personaje (...). Y anda a saber qué quedó en el inconsciente colectivo chileno de las posibilidades de una mujer cuando realmente tenía el poder” (Delfina Guzmán en TVN 40 años, tu historia es mi historia, 2010)

Después de los exitosos rodajes en regiones de *Sucupira* (1996) en las costas de Zapallar y Papudo, *Oro Verde* (1997) en Lago Caburgua (región de la Araucanía) y *Iorana* (1998) en Isla de Pascua, Sabatini se propone consolidar el sello itinerante de sus producciones recorriendo el ‘alma de Chile’ y en 1999 se traslada a Chiloé para grabar una de sus más recordadas producciones en Televisión Nacional de Chile: *La fiera*.

La intertextualidad palimpséstica (según definición de Fernando de Toro¹³) se hace evidente desde el título, pues esta telenovela está basada en *La fierecilla domada* de William Shakespeare, de donde se recoge el eje de la historia de una mujer indómita que se resiste a la subyugación de cualquier hombre que que busque “domarla” o quiera casarse con ella, y que en paralelo se desarrolla y cruza con la estructura de *El burgués gentilhomme* de Molière.

La obra del dramaturgo inglés escrita entre 1593 y 1594, es también conocida como *La doma de la bravía* o *La doma de la furia*, y es una de sus creaciones más populares, sin ir más lejos es la quinta obra más traducida al español de las treinta y siete que se conservan, superada sólo por *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth* y *El rey Lear*.

¹³ El palimpsesto es la adaptación en la que se sobreponen o traslucen la obra original referenciada con la obra nueva o creada. En *Semiótica del Teatro* de Fernando de Toro (2008), se realiza una categorización de tres niveles de intertextualidad desde la perspectiva del teatro; Inter-texto, palimpsesto y rizoma. El palimpsesto es la adaptación en la que se sobreponen o traslucen la obra original referenciada con la obra nueva o creada.

La fierecilla domada es una de las primeras comedias de Shakespeare y aborda la temática de la imposición de la voluntad del hombre por sobre la de la mujer. La forma en que el autor presenta la obra es a través del teatro dentro del teatro, pues el prólogo comienza con la historia de Cristóbal Sly, un hombre que se queda dormido borracho en una taberna, donde lo encuentra un noble y su séquito, que al despertar le hará creer que es un poderoso caballero y le presentarán una obra preparada por un grupo de cómicos especialmente para él. La obra representada es *La fierecilla domada*.

Esta representación hecha por el grupo de actores para Sly y sus supuesta mujer, que no es más que un paje disfrazado, muestra a Bautista Minola, noble de Padua, y sus dos hijas Blanca y Catalina. Blanca, la menor es pretendida nada más ni nada menos que por tres hombres que quieren desposarla a toda costa. Primero Blanca es cortejada por Gremio, Hortensio y Lucencio, quienes son ahuyentados por Bautista por la razón de que antes debe casarse su hija mayor, Catalina. Los candidatos a novio de Blanca deciden organizarse para encontrar un pretendiente que despose a Catalina y así Blanca también pueda contraer matrimonio.

El pretendiente para Catalina es Petruchio, un noble de Verona que ha llegado hasta Padua para encontrar una esposa con fortuna, por lo que se dispone a domar a la fierecilla. Se va desarrollando la historia a modo de comedia de equivocaciones donde los aspirantes a marido de Blanca se hacen pasar por maestros para estar cerca de ella; Lucencio se hace pasar por profesor de latín, y le pide a su criado que se haga pasar por él mismo (Lucencio) para recomendarlo a Bautista. Hortensio se hace pasar por profesor de música y le pide a su amigo Petruchio que lo presente ante el padre de

Blanca. Allí Petruchio conversa con Bautista de sus intenciones con Catalina, y el falso Lucencio de las suyas con Blanca.

Petruchio dice que se casará con Catalina Minola dentro de una semana pero que debe irse de Padua. Regresa a la semana borracho y harapiento para el matrimonio, y somete a Catalina a distintas humillaciones; le impide vestirse elegante, la hace callar, la priva de alimentos por no considerarla digna, la obliga a decir incoherencias, etcétera, todo ésto para domarla.

Finalmente en un banquete los esposos Petruchio, Lucencio y Hortensio apuestan quién es la mujer más obediente, ganando el primero. Catalina termina dando un discurso de cómo la mujer debe responderle a su marido:

(...)Tu marido es tu señor, tu vida, tu guardián, tu jefe tu soberano. El que cuida de ti y quien, porque nada te falte, somete su cuerpo a penosos trabajos en tierra o mar; vigilando de noche mientras sopla la tempestad; de día, bajo el frío; mientras que tú, en el hogar, duermes a su calor tranquila y segura. Por todo ello, cuanto te pide como tributo de amor es una cara alegre y sincera obediencia. Lo que es pagar levemente deuda tan grande. El homenaje que el súbdito debe a su príncipe es la sumisión que la mujer debe a su marido. Y cuando es indócil, malhumorada, terca, áspera; cuando no obedece cuanto de honrado la manda, ¿qué es sino una mujer mala y rebelde, culpable de indigna traición hacia su abnegado señor? (Shakespeare, 2002: 96)

En la obra de Shakespeare, Catalina Minola, la fierecilla termina completamente amansada por Petruchio, quien, a través de la humillación, logra dominar a su esposa y convertirla en una mujer obediente y condescendiente con su marido, llegando a degradarse a sí misma si así su hombre se lo pidiese.

En *La fiera*, la trama se centra en el sur de Chile, donde Pedro Chamorro, un ex vendedor de la Vega Central y ahora principal productor de salmones de la zona, vive con sus hijas Blanca y Catalina. Blanca, la menor y

la más dulce de las hermanas, ahora casarse y formar una familia con hijos. Por el contrario, Catalina, arisca e indomable, no soporta la idea de compartir su vida con un hombre, situación que su padre quiere revertir a toda costa llegando a ofrecer dinero a quien acepte casarse con su hija debido a una promesa que le hizo a su esposa antes de morir, que la hija mayor sería la primera en casarse.

En términos de estructura las dos tienen similitudes, pero son obras bastante distintas por la manera en que se manifiesta el rol de la mujer dentro de la historia. Esto se ve potenciado desde la perspectiva autoral de ambas y también del contexto como sostenedor de los argumentos.

a) Carrasco, Molière y Shakespeare: La construcción dramática de La fierecilla chilota

La idea original de la teleserie *La fiera*, es del actor, guionista, y director de teatro, Víctor Carrasco, quien ingresa al Área dramática de Televisión Nacional el año 1995 como dialoguista de *Estúpido Cupido*, dirigida por Vicente Sabatini. En 1996, luego de una buena evaluación a su desempeño dentro del equipo de guionistas, se le encomienda la adaptación de la telenovela brasileña *O bem amado* exhibida en Chile con el nombre de *Sucupira*. Surge así la dupla creativa Carrasco-Sabatini, que realizaría importantes producciones tanto en términos artísticos como económicos, hasta el año 2005 con *Los Capo*, que se convierte en el último trabajo que los tendría juntos en los roles Guionista-Director en el canal estatal. Después de nueve años, se reencuentran en el mismo escenario profesional pero en la señal privada Chilevisión con *Las dos Carolinas* (2014), sin lograr cautivar a la teleaudiencia, con resultados muy por

debajo de su competencia no se acercan al éxito que los favoreció por años en la *época de oro* en Televisión Nacional.

Sobre las producciones realizadas en TVN, el guionista revela que las ideas vinieron de muchos lugares distintos, pero respecto al origen específico del guion de *La fiera* y de cómo se fueron permeando sus referentes del teatro en esta producción, dice:

(...) en el caso de *La Fiera*, originalmente era sólo Chamorro, que era *El burgués gentilhomme*, una adaptación a propósito de todo el arribismo, del new rich chileno. Conversando con Vicente, por cosas de casting, necesitaba lograr que el personaje de la hija subiera y ahí entró *La Fierrecilla Domada*. Siempre hay historias tanto en las líneas secundarias o en las protagónicas, donde uno puede echar mano a argumentos teatrales. Yo lo hago siempre, siempre estoy pensando en eso. En general creo que es un súper buen referente. Se hace en muchas partes, claro que cuesta mucho porque son historias muy largas, entonces tratar de llevar líneas argumentales del teatro a las teleseries a mí me parece un súper buen elemento. (Carrasco, 2016)

Carrasco toma dos comedias potentes y populares de estos autores insignes del teatro universal para construir otro relato dentro de un nuevo contexto más cercano a la realidad chilena de fines de los 90. En *La fiera* se cruzan líneas argumentales entre la mujer de armas tomar ideada anteriormente por Shakespeare, y la figura de su padre, resultado de una simbiosis entre el adinerado padre de la *fierecilla domada*, Bautista Minola y el ingenuo hijo de zapatero enriquecido en la comedia de Molière, Monsieur Jourdain.

En la producción de TVN, el padre de Catalina, Pedro Chamorro (Luis Alarcón), encarna los valores y antivalores que el autor francés quiso develar a través de su comedia crítica estrenada en 1670. Chamorro, gracias al esfuerzo que puso en sus negocios, se ha convertido en uno de los empresarios más influyentes de Dalcáhué: es dueño de la principal salmonera de la región, del

mercado y de gran parte de las propiedades que arriendan los personajes secundarios de la ficción. Al igual que Monsieur Jourdain, Pedro también quiere borrar a toda costa su pasado humilde como locatario de la Vega Central, y ha recibido los consejos y la tutoría de Melita Cox (Delfina Guzmán) para ser aceptado en la alta sociedad, cambiando su forma de expresarse y fijando partidos de tenis con gente importante como el gobernador y su esposa, por ejemplo.

Chamorro encarna la definición del “roto con plata” que está plasmada en el inconsciente colectivo del país, y alude al “nuevo rico”, el desclasado que a través del emprendimiento económico y aumento del poder adquisitivo intenta aparentar un estatus que nunca tuvo, lo que Joan Ferrés clasificaría como modelo cultural de socialización que plasma o refuerza estereotipos en la audiencia.¹⁴

El padre de Catalina Chamorro, la fiera chilota, hace una promesa a su esposa antes de que ésta muriera, que consiste en casar primero a su hija mayor, a diferencia de Bautista Minola, que no quiere casar a su hija menor antes que la mayor por un tema de tradición que responde a la época (1590 aproximadamente). En el siglo XVI en la sociedad europea de carácter patriarcal, los hombres eran quienes tomaban las decisiones y las mujeres debían acatar sus resoluciones. En el caso puntual de los matrimonios, estos eran acordados por el jefe de la familia, quien elegía al esposo para su hija de acuerdo a criterios económicos que pudieran realzar el estatus de la familia. La situación chilena era muy distinta a la del origen shakespeariano, donde la

¹⁴ El impacto del personaje de Pedro Chamorro implicó para Luis Alarcón, actor que lo interpretó, el premio de la *Asociación de Periodistas de Espectáculos* (APES) como mejor actor principal y el premio *Altazor a las Artes Nacionales* entregado por sus pares como mejor actor por su interpretación en *La fiera*.

decisión del matrimonio correspondía a los padres. Por lo mismo, la configuración de la fábula de *La fiera* debe reformularse de acuerdo al contexto de un Chile en transición a la democracia en el que, como se explica en el inicio de este capítulo, se estaba realizando una reivindicación política y legislativa del género femenino.

A propósito de la configuración de la telenovela, Larissa Contreras, quien formó parte del equipo de guionistas en *La fiera*, comenta acerca de la contextualización de la figura del padre y las hijas y las reformulaciones entre las dos obras:

[En *La fiera*] había una promesa del padre de que la niña se casara, pero la niña no estaba “ni ahí” con seguir esa norma social, ella tenía sus razones, sus convicciones y no iba a cederlas por una cuestión social, al contrario, era una mujer muy hosca, pero que generaba de alguna forma una atracción interesante. Una mujer que la llevaba. Una mujer autogestionada, que tenía su trabajo y no iba a ceder en eso. Y como contraparte tenía a su hermana, que en ese minuto la hacía la Francisca Imboden, que era todo lo contrario, que nos servía a nosotros para hacer el contraste, el contrapunto, ya que por un lado estaba esta mujer que no quería seguir los cánones sociales establecidos y por otro la niña que se quería casar de blanco, que quería tener casa, que andaba de rosadito, con peluches. Era la mujer típica que quería casarse bien, y ese es el contrapunto que tenía con la Fiera. (Contreras, 2016).

Conscientemente, el equipo de guionistas liderado por Carrasco busca poner en pantalla a otro tipo de mujeres; en este caso particular, se trataba de hacer presente a una heroína indomable que hasta entonces había sido ignorada en la televisión chilena, pero que, curiosamente, se reescribe desde una fórmula clásica aportada por Shakespeare cuatro siglos antes. Entre la reescritura de clásicos y la incorporación de historias nuevas que refuerzan la línea argumental que seguirá la telenovela no hay una fórmula concreta, pues se han reescrito clásicos desde siempre, y el mismo Shakespeare fue un

canalizador de relatos orales, leyendas y tramas del teatro italiano que con su pluma magistral aunó en grandes obras que hoy son consideradas clásicos universales. El ojo de Carrasco y su equipo al momento de utilizar estructuras tomadas de otras obras del teatro o la literatura universal estaba puesto en:

Tratar de encontrar las conexiones con la mujer hoy, o sea, el rol que quiere jugar o está jugando la mujer hoy, yo creo que ahí está la clave del asunto. Tomar la base de lo que escribió Shakespeare y tratar de usarlo y modificarlo sin temor y con propiedad con respecto a qué pasaría si la obra fuera escrita hoy. Alguien podría pensar que el machismo sigue siendo el mismo. Alguien siempre dice que Shakespeare hoy escribiría teleseries, como sus obras eran tan populares y estaban dirigidas al pueblo, no a una élite. Entonces, seguramente, si él escribiera *La fierecilla domada* hoy, su final sería distinto, porque estarías súper pendiente y súper conectado con qué está pasando, cómo le gustaría verse a la mujer representada. Obviamente hay una cuestión de poder trasladar, poder usar y estar súper atento a lo que está sucediendo. (Carrasco 2016).

Larissa Contreras habla de la “calle” que tenía el equipo creativo y Víctor Carrasco de la “conexión” con lo que estaba pasando, en ese entonces, con el pueblo. Para contextualizar, en Chile el año 1999 la fuerza de trabajo femenina alcanzaba apenas un 36% frente a un 64% de participación del hombre en el mercado laboral.¹⁵ Esto reflejaba un panorama bastante desigual, ya que la mujer seguía siendo relegada a las labores domésticas sin una posibilidad concreta de trabajar, tal vez debido a que tampoco existían leyes aseguraran equidad laboral desde los sueldos ni menos de los derechos frente al empleador¹⁶. Y es que a pesar de haber llevado esta ficción al sur de Chile, en un contexto más conservador, se comenzaba a enarbolar un discurso potente

¹⁵ Revisar VII Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional (CASEN) 1998, elaborada por el Ministerio de Planificación y Cooperación División Social (MIDEPLAN) Gobierno de Chile. Gráfico 4: Fuerza de Trabajo por sexo 1998*

¹⁶ Recién en Chile el año 2009 se aprobó la Ley N° 20.348, que resguarda el Derecho a la Igualdad en las Remuneraciones, sin embargo, la encuesta CASEN 2013 publicó que las mujeres perciben un 26,0% menos que los hombres, realizando idéntico trabajo. (Fuente: elmostrador.cl)

por el solo hecho de poner a esta mujer con estudios universitarios, gerenta de una empresa salmonera en la que tiene solo a hombres como subordinados, lo que la pone al centro del poder en una estructura por lo general dominada por hombres. La historia de Catalina Chamorro generó en la teleaudiencia femenina un fenómeno de anhelo y es su propia protagonista, Claudia Di Girolamo, quien analiza la reacción del público con esta telenovela:

(...) la gente rescataba que era una mujer que pegaba combos y que le pegaba combos a los hombres y eso las representaba, porque muchas de ellas, mujeres golpeadas, mujeres pasadas a llevar en sus casas, con sus familias, sus padres, habían sentido muchas veces las ganas de aforrarles un buen combo al papá, al marido o al compañero y ese efecto que es súper superficial, era un golpe literalmente a la conciencia. (Di Girolamo 2016)

Poner a una mujer como Catalina en televisión fue un golpe a la consciencia de una sociedad formada desde el patriarcado, que ligeramente podría haber comprendido la equidad a través del argumento según el cual “ahora las mujeres también podían pegar un combo”. Pero el combo pasó a ser el símbolo de años de represión y de una fuerza liberadora que debía remecer el pensamiento machista que había predominado en la configuración del estereotipo de la mujer en la televisión chilena.

b) Catalina Chamorro, una heroína en Chiloé

Catalina Chamorro, la heroína chilota de esta tríada, es una mujer fuerte desde el plano físico, llegando a imponerse la mayor parte del tiempo desde ese lugar ante sus compañeros de labores. Es también una mujer con muchas heridas, lo que la hace ser solitaria y esquiva con su familia, el amor y su entorno. Es una mezcla muy equilibrada entre la interioridad del personaje con lo que proyecta a su entorno, porque si bien durante actividades sociales se muestra arisca, en las instancias que más devela aspectos importantes es en

soledad, donde reflexiona y contrasta con frecuencia la historia de maltrato vivida por su madre cuando ella era niña y la negación a enamorarse de otra persona que pudiera provocarle un sufrimiento similar. Motivos semejantes le hacen tener una relación muy inestable con su padre, Pedro Chamorro, y si bien, se hace responsable de la empresa familiar, carga con ella el tormento de la relación que mantuvieron sus padres. Pedro, un hombre machista y controlador, quiere casar a Catalina cueste lo que cueste, lo que los pone a ambos en una relación de tensión constante, ya que la fieras no está dispuesta a perder su libertad que ha protegido con recelo.

Por otro lado, tiene con su hermana Blanca una relación bastante cercana, pues se ha convertido en una figura materna para ella, que a diferencia de Catalina, sueña con casarse de blanco en la iglesia de Dalcahue y tener una familia grande. El primer pretendiente de Blanquita o “la solterita”, como le dice Berta (Roxana Campos), es Chumito (Felipe Ríos), un joven de clase acomodada, holgazán, que tiene cero interés en el compromiso, motivo por el cual lo deja. Para la suerte de Blanca, llega Martín Echaurren (Francisco Reyes) a Chiloé. Él es una excelente carta para casarse, si no fuera porque Chamorro está empeinado en que Echaurren se case con Catalina.

Echaurren, que ha llegado a Dalcahue para hacerse cargo de los negocios de su difunto padre, se hace socio con Chamorro con el objetivo de ejecutar un proyecto de experimentación en la salmonera “Del Rey”, y así mejorar la producción. En esta instancia se involucra con Catalina más allá de lo profesional, enamorándose sin ser correspondido en primera instancia y recibiendo más de algún golpe a lo largo de la historia por su insistencia en los sentimientos que a la fieras nada le interesan (o al menos ese demuestra).

Para comprender la dimensión teatral de *La fiera* según Jorge Sánchez Villarroel, en la siguiente tabla se ha completado con información relevante de tres aspectos de esta telenovela: las relaciones, los sistemas semióticos de representación y la intertextualidad. Al revisar la tabla también se puede ordenar lo anteriormente descrito en el análisis de esta heroína o sintetizar ideas de manera más concreta.

c) Dimensión Teatral de Sánchez

Relaciones	Sist. semióticos de representación	Intertextualidad
- Pugna de poder entre Catalina Chamorro (la Fiera) y su padre Pedro Chamorro (el nuevo rico o roto con plata). - Otros hermanos: Blanca (la “solterita”) y Marcos (el falso abogado). - Interés amoroso: Martín Echaurren.	- Lugar: Dalcahue, Isla grande de Chiloé, Región de Los Lagos. - Locaciones: El mercado, el embarcadero de lanchas, los palafitos y una salmonera. - Vestuario: Responde a la temperatura y clima de la zona, chalecos, gorros, calcetas y bufandas de lana, chaquetas impermeables. - Música: Bordemar que interpreta folclore chilote, mezclado con música de cámara, pop y jazz.	- <i>La fierecilla domada</i> de William Shakespeare de 1594. - <i>El burgués gentilhomme</i> de Molière del año en 1670.

d) Tridimensionalidad de Galán

Catalina era una mujer que no daba golpes porque sí, la fiera tenía un carácter irascible porque llevaba consigo la imagen de un padre machista y maltratador con su madre. En algunos capítulos increpa a su padre, como cuando discuten por haber dejado plantado a Fonseca en el altar a lo que ella responde “¿Por qué cree que no me quiero casar? Yo vi lo que pasaba en la casa. Usted lo único que le dio a mi mamá fue sufrimiento”. Pedro debe lidiar

con la rabia de Catalina por los errores que cometió en el pasado, y enfrentar a su hija que se pone como una fiera cada vez que él le pide que se case para cumplir la promesa que le hizo a su esposa antes de morir.

Catalina estudió para convertirse en la gerenta de la salmonera de su familia de la cual es dueña del 50% (la otra mitad es de Chamorro). Con su pelo al viento y galopando su caballo demostraba al pueblo que era una mujer distinta a las otras, defensora de su libertad. Cuando su amigo Chalo (Néstor Cantillana) le dice que, aunque crea que “todos los hombres son iguales”, algún día va a enamorarse, ella le responde “¿Y echar a perder mi vida? No. Yo estoy muy bien sola”, asumiendo su existencia lejos de todo, hasta del amor.

La fiera tiene una belleza que cautiva a los hombres que están cerca de ella, su piel clara y sus ojos pardo, además de su pelo rojo, la hacen ser una mujer exótica y objeto de deseo entre sus trabajadores (Humberto Fonseca), amigo(s) (Chalo) y colega(s) (Echaurren). Catalina se viste la mayor parte del tiempo con pantalones de tela que le dan comodidad suficiente para cortar leña o andar a caballo, y, además, usa chalecos holgados tejidos de lana con colores tierra que ocultan su aspecto físico, neutralizando su cuerpo ante la mirada del sexo opuesto. Siempre lleva consigo una cuchilla a la cadera y una medalla de plata con la foto de su madre. Esto último es una propuesta de la actriz Claudia Di Girolamo, quien comenta que “son huevadas que inventan los actores que no sirven para nada, salvo para que no se te olvide que el personaje que tú estás creando nace de esa vulnerabilidad. Quizá se vio, quizá no, yo nunca me preocupé la verdad. Sí me preocupaba ponerla, nunca se narró ni se mostró, pero sí es algo que ocupamos los actores para no olvidarse de ciertas cosas” (Di Girolamo 2016).

Catalina saca su fuerza e ímpetu de la vulnerabilidad, del hecho de haber sido esperada como un hombre y de ver cómo su padre trataba a su madre. Desde esa fuerza emerge su rebeldía y cólera para enfrentar al mundo del cual intenta arrancar constantemente. Es una heroína fuerte, pero herida, con muchos dolores a cuestas.

En la siguiente tabla se resumen y categorizan los aspectos físicos, psicológicos y sociales descritos de Catalina Chamorro:

Análisis Tridimensional del Personaje		
Aspectos Físicos	Aspectos Psicológicos	Aspectos Sociales
-Contextura delgada, piel clara, ojos pardos, pelo largo y crespo con tono rojizo. -Aparente neutralización de su cuerpo por el uso de ropas holgadas.	-Arisca, indómita, explosiva, ideática, herida. -Dicotomía Seguridad/inseguridad Fortaleza/Debilidad	-Estudios universitarios, - Gerenta de una empresa salmonera. -Económicamente independiente vive sola, alejada de su familia. -No aspira a lujos. -Se moviliza a caballo y en lancha.

Su personalidad efusiva y hosca con el resto del pueblo, llaman de inmediato la atención de Martín Echaurren cuando conoce a la fiera. Por lo mismo no duda en enviarle un ramo de flores a su hogar después de presenciar la minga, donde la gente de Dalcahue le ayudó a cruzar su cabaña por las aguas chilotas. Al ver las flores en su puerta Catalina las toma, sube a su caballo y parte a la casa de Echaurren a pedir una explicación.

e) Análisis verbal de Catalina Chamorro

“No a todas las mujeres le gustan las flores”

Catalina sale de su casa y en las afueras encuentra un ramo de flores con una nota. Lo lee y toma su caballo en dirección a la casa de Martín Echaurren. Catalina irrumpe en la casa de Martín, mientras éste desayuna.

MARTÍN: ¡Qué sorpresa!

CATALINA: ¿Usted me mandó esto? (*mostrándole el ramo de flores*)

MARTÍN: Sí, claro, yo.

CATALINA: Puede quedarse con sus flores Echaurren (*Deja las flores sobre la mesa*) ¡A mí nadie me va a dejar flores a mi casa!

MARTÍN: Son tuyas, yo pensé que...

CATALINA: No me gustan las flores.

MARTÍN: A toda mujer le gustan las flores.

CATALINA: A mí no po'

MARTÍN: ¡Bueno, si quieres las puedes botar pero no aquí! (*le entrega el ramo nuevamente*)

CATALINA: No me empiere a levantar la voz, a mí nadie me grita.

MARTÍN: ¡Por lo menos da las gracias, rota!

(*Catalina le pega un combo*)

CATALINA: ¡Gracias!

Análisis Verbal del	Personaje
Quién habla	Rol del que habla
CATALINA	Cortejada
A quién	Rol del que escucha
Martín Echaurren	Conquistador
De qué o quién se habla	Con qué actitud
De un ramo de flores que Martín le envió a Catalina	Molestia, ofensividad en Catalina. Pasividad de parte de Martín.
Contexto (Dónde/Cuándo)	Qué acción realiza
Casa de Martín Echaurren	Catalina le devuelve el ramo de flores y lo golpea por considerar que es un regalo inapropiado para una mujer como ella

A la fiera no le gustan las flores y se lo deja claro a Martín. Las condescendencias no van con Catalina, y las flores en su puerta son claramente un gesto de galantería al que ella se resiste porque no tiene interés en generar una falsa expectativa en términos amorosos. Le irrita pensar que

cualquiera crea que puede ir a su casa a dejarle flores, porque las flores abren paso a un espacio de cariño y confianza que ella no quiere sostener con nadie.

Al analizar y comparar a las fierecillas de Padua y Dalcáhue, podemos sostener que ambas espantaban a los hombres que se mostraban interesados en ellas, ya sea para esposarlas o en su defecto “domarlas”. Catalina Chamorro, a diferencia de Minola, se lleva bien con su hermana pero también se niega rotundamente a contraer matrimonio por obligación, pues, si hay algo que valora, es la tranquilidad de estar sola. En el primer capítulo de la telenovela podemos ver como la fiera frente al altar rechaza al hombre al cual su padre le había ofrecido dinero, a cambio del matrimonio:

SACERDOTE: Catalina Isabel Chamorro Moreno, aceptas por esposo a Humberto Ismael Fonseca Merino, y te comprometes a serle fiel en el amor y en la adversidad

CATALINA: No padre.

HUMBERTO: ¡Qué dijiste!

CATALINA: Lo siento Humberto, no puedo casarme contigo.

(Se acerca a su hermana Blanca y le entrega el ramo)

Toma Angelito, esto es pa ti.

CHAMORRO: ¡Catalina! ¡Catalina vos no me podís hacer esto!

CATALINA: ¡Claro que puedo! Yo te dije muchas veces que no necesito un hombre a mi lado y tú no me hiciste caso.

CHAMORRO: Pero piensa con el cerebro.

CATALINA: ¡Te lo advertí Chamorro! tu no podís controlar mi vida, y no ha nacido el hombre pa´ hacerlo, entiende eso de una buena vez. ¡No me voy a casar con el Humberto ni con nadie! Tú me obligaste a llegar a esto, ahora atente a las consecuencias.

(Invitados sujetan y controlan a Chamorro para que se tranquilice)

CHAMORRO: La cabra de mierda...

(Catalina sale de escena y Humberto corre tras de ella).

La “Ají color” tiene la potestad de aceptar la petición de matrimonio que le hace Humberto (que es además empleado suyo en la salmonera) y luego rechazarlo para desafiar la voluntad de su padre y así hacerlo entender de que ningún hombre va a poder dominarla nunca. La obra de Shakespeare sirve como estructura; en cuanto se mantiene la historia base de este padre con dos hijas, que quiere casar a la mayor pese a que ésta se opone y, como contrapunto, se mantiene la figura de la hermana menor sumisa que añora ser llevada al altar por algún pretendiente.

Es identificable también el modelo *shakesperiano* de *comedia de equivocaciones* que proponen los guionistas en esta telenovela. Contreras se refiere a un tipo de comedia que resiste drama y emociones, apostando al *jugueteo shakesperiano* como lugar donde encontrar el tono dramático en el espectro de las cosas que pueden ocurrir; lo chiflado y lo mágico pueden coexistir con temas de la contingencia al igual que en la época de Shakespeare. (Contreras, 2016).

f) Tipo de Heroína (William Gervasio)

Se proyecta a *la fiera* como una *heroína líder* según la categorización hecha por William Gervasio, pues ocupa un lugar de poder dentro de su historia; estudió ingeniería, lo que le permite ser validada como jefa en la salmonera de su familia, un lugar donde sólo trabajan hombres. También es capaz de enfrentarse a su propio padre cuando algo no le parece justo. Esto ocurre, por ejemplo, cuando Chamorro quiere subirle el arriendo a los locatarios del mercado por haberle ayudado a Catalina a realizar la minga de su cabaña al otro lado de Dalcahue, a lo que Catalina amenaza con tomar acciones legales contra su padre si no desiste de la idea de subir los arriendos arbitrariamente.

Catalina, como heroína líder, se encuentra en un lugar de superioridad en comparación a las otras mujeres que viven en la isla, pues ella ha estudiado y es una autoridad en su lugar de trabajo, pudiendo desenvolverse en cualquier tarea de la salmonera tanto administrativa como en terreno (buceando y reparando jaulas si es necesario). Sin embargo, Catalina está expuesta constantemente a críticas de sus coetáneos que ven ella a una “mujer diabólica”, “incivilizada”, “yegua *desbocá*” o “fiera” que rompe con todos los paradigmas clásicos de la mujer, más en un lugar tan conservador como el sur de Chile.

Como contrapunto de este estereotipo de mujer indómita, su hermana Blanca y Rosita (Amparo Noguera) son mujeres sumisas que se caracterizan por volcar su vida al cuidado y bienestar de sus parejas, en ocasiones dejándose humillar y maltratar verbalmente por quienes “las aman”, cosa que Catalina jamás aguantaría.

En el esquema del tipo de heroína según William Gervasio, por lo anteriormente expuesto, la fiera utilizaría la categoría de heroína líder

Tipo de Heroína
Catalina Chamorro es una HEROÍNA LÍDER

Catalina Chamorro, a pesar de ser una fierecilla no subyugada por el hombre termina siendo domada por su corazón. Al final de la telenovela, Martín le pide a Catalina que, mirándolo a los ojos, le diga que no siente nada por él. Catalina lo hace, por lo que Martín se despide con la promesa de no volver a molestarla más. La fiera, entre lágrimas, lo enjuicia por haberla desestabilizado, diciéndole que antes de que él llegara ella era muy feliz y tranquila, porque

sabía lo que quería. Martín le pide disculpas y se va. En la carretera, ya camino a su casa para regresar a Estados Unidos, y después de todos los intentos que hizo por develar los sentimientos de Catalina, a pesar de los golpes y malos ratos, la fiera termina cediendo ante sus sentimientos, yendo a buscar a Martín antes de que éste se devuelva. Galopando veloz en su caballo por un costado de la carretera le grita a Martín: “¡Echaurren!”. Martín para su auto desconcertado, ella le dice “¿A dónde creís que vai voh? Voh te venís conmigo. Sube”. Martín ante la orden de Catalina cede y sube al caballo para galopar por la pampa verde de Dalcahue detrás de su compañera que va guiando el viaje, con una sonrisa inmensa, la música clásica de final de teleseries de Sabatini y la leyenda que indica el FIN. Un final muy distinto al discurso de subyugación que termina dando Catalina Minola en *La fierecilla domada* de Shakespeare.

2) El regreso de Jovanka a Mejillones

Romané, amor gitano fue la telenovela que sucedió al éxito de *La Fiera* en TVN. El ingenio de Vicente Sabatini cambió el frío sur chilote por el árido desierto nortino. La creación del guion estuvo a cargo de Sergio Bravo, comandando el equipo formado por Alejandro Cabrera, Larissa Contreras, René Arcos y Marcelo Leonart, quienes recibieron el premio Altazor por su trabajo, como también lo recibieron las actuaciones de Francisca Imboden y Néstor Cantillana. En los premios APES fue elegida mejor teleserie y fueron galardonados Héctor Noguera, Amparo Noguera, Claudia Cabezas y Néstor Cantillana, nuevamente.

a) De Zajanassian a Antich, la visita de una dama con sazón gitano

Al igual que en su antecesora, los guionistas tomaron como base argumental una obra de teatro: *La visita de la vieja dama*, escrita originalmente en alemán el año 1956 por el suizo Friedrich Dürrenmatt. La obra fue adaptada al inglés por Maurice Valency y estrenada en Estados Unidos bajo la dirección de Peter Brook en 1958 (Gussow, 1996). Saltó a la fama mundial con la adaptación cinematográfica hollywoodense de 1964, dirigida por Bernhard Wicki, adaptada por Ben Barzman y protagonizada por Ingrid Bergman y Anthony Quinn (IMDb), mismo año en que el Teatro Ictus la estrenó en Chile bajo la dirección de Jaime Celedón (teatroictus.cl). Bélgica Castro, primera actriz y premio nacional a las artes de la representación, actuó el personaje principal en el montaje del Teatro de la Universidad Católica en 1998 (Álamo, 1998). Incluso hubo una versión de teatro musical que tras años de versiones y temporadas, llegó a Broadway en 2015, protagonizada por Chita Rivera (Simonson, 2015).

En *La visita de la vieja dama*, Clara Zajanassian luego de cuarenta y cinco años vuelve a su ciudad natal Gula, que alejada del progreso y la modernidad, se ve empobrecida y endeudada. Los pobladores esperan que la ahora adinerada viuda haga donaciones para mejorar la situación de la ciudad y el alcalde ha prometido a Elías III, cederle su puesto si él ayuda a convencer a la dama, debido a la relación amorosa que tuvo con Clara cuando jóvenes. Al llegar es bien recibida por todos y tras conversar con Elías sobre los viejos tiempos, asisten una cena en su honor. Clara se muestra dispuesta a colaborar con Gula, siempre y cuando se haga justicia sobre la humillación que le hizo pasar III al pagar testigos falsos para negar la demanda de paternidad que ella levantó contra él, llevándola entonces al destierro y el desahucio. Tras contar lo sucedido en su juventud, Clara enuncia el dictamen insigne de la obra: “¡Ahora que me lo puedo permitir, sí! Mil millones para Gula si alguien asesina a Elías” (Dürrenmatt, 1955:20).

El lugar elegido para situar *Romané* fue Mejillones, una caleta en la segunda región de Antofagasta. El texto de Dürrenmatt propone a Gula como una ciudad por la que pasa la línea del tren entre Hamburgo y Nápoles, pero sin ser un punto de su ruta, pues a nadie le interesa, sólo se detiene el tren ahí cuando alguien lo pide. La caleta de Mejillones está justamente perdida hacia la costa, por lo que para llegar a ella, es necesario desviarse de la carretera Panamericana que conecta Antofagasta e Iquique.

Acorde al tipo de teatro en lengua alemana de la época, Dürrenmatt escribe un pueblo numeroso, con personajes como “el alcalde”, “el sacerdote”, “el jefe de la estación de policía” y Elías, que es dueño de la tienda; todos dolientes de una gran miseria económica. La miseria está presente en *Romané* desde el inicio del primer capítulo, cuando vemos a los trabajadores de una

bomba bencinera esperando a que pase alguien a comprar o echar combustible, ya que no han recibido muchos clientes. Los dueños del mini-market, de la lavandería y del pub-restaurant pasan también toda la trama de *Romané* aquejados por problemas de dinero, e incluso vemos en los primeros capítulos un despido numeroso en el que el anciano pescador Ismael Cordero (Eduardo Barril) pierde su trabajo, siendo reemplazado por su hijo. Como hemos dicho antes, el tratamiento realista de los problemas económicos es relevante en las producciones del equipo de Sabatini.

Otra marca insigne de las telenovelas de Sabatini son las comunidades o colectividades particulares marginadas. Es así, que ya teniendo una discreta localidad alejadísima del central Santiago, tanto en distancia, en clima, como en el modo de vida, el director decide condimentar el asunto al presentar un choque de culturas, poniendo al centro de la historia a una colectividad con costumbres muy diferentes a la “chilena”. Cuenta el director en una entrevista: “Yo tenía la inquietud de convivir de niño con los gitanos, (...) a mí me causaban una curiosidad enorme, porque eran mujeres lindas, muy raras, y peligrosas ‘porque los gitanos se robaban los niños’. Fue una relación de una especie de temor y una gran curiosidad”. Por esto, llegado el momento de buscar una nueva etnia o colectivo para la producción del año 2000, en su deseo seguir dando a conocer “el alma de Chile”, Vicente eligió al siempre errante pueblo gitano.

b) Los Romá y los Gadjé: gitanos y chilenos

El rey gitano Melquiades Antich (Héctor Noguera) llega junto a su tribu a Mejillones para realizar su matrimonio con Milenka California (Blanca Lewin). La hija de Melquiades, Jovanka Antich (Claudia Di Girolamo) se apresura a llegar a la ceremonia junto a sus tres hijas: María Jacobé (Antonia Zegers),

María Magdalena (Amparo Noguera) y María Salomé (Francisca Imboden). Al mismo tiempo, Victoria North (Marés González) lamenta el embargo de su casa, debido a los pesares económicos que padece la 'Pesquera Domínguez', el negocio familiar comandado por su hijo, Rafael Domínguez (Francisco Melo).

Jovanka vuelve a mejillones a reencontrarse con su padre, a presentarle a sus tres nietas, pero también a atar cabos sueltos. Rosario Gaete (Andrea Freund), la novia de Rafael, lo convence para que la acompañe al campamento gitano y así saluden a los recién casados. Rafael se lleva una gran sorpresa al encontrarse con Jovanka y cuando se acerca ella a saludarlo, él lleno de pánico la empuja. Luego de un tumulto, el asunto es apaciguado y olvidado. Al día siguiente, al enterarse Rafael que Jovanka ha comprado legalmente la casa que el banco embargó a los Domínguez-North, se entrampan en una discusión que termina por sulfurar a la hasta entonces positiva y apacible Jovanka:

RAFAEL: No te bastó con hacerme sufrir, tenías que venir y quedarte con la casa que fue de mis padres por siempre.

JOVANKA: Pero entiende Rafael, esta casa la estaban vendiendo yo necesitaba un lugar para vivir con mis tres hijas. ¿Qué tiene de malo en eso?

RAFAEL: No, no. ¡No! Hace veinticinco años te creí ese jueguito y me despreciaste. No voy a caer de nuevo en la misma trampa.

JOVANKA: Pero si fuiste tú el que me despreció a mí hace veinticinco años.

RAFAEL: Y esta es tu venganza. A eso viniste. ¿No es cierto?

JOVANKA: No, no. Esta no es una venganza, Rafael. Créeme. Han pasado tantos años. ¿Tu creí que todavía quiero vengarme de ti?

RAFAEL: ¿Entonces por qué estás haciendo todo esto?

JOVANKA: Bueno Rafael, tú sabí, yo soy gitana. Es una promesa que yo le hice a la Santa Sara.

RAFAEL: La Santa Sara, esa santa de pacotilla que metiste hoy día en la iglesia.

JOVANKA: No hablé así de ella, querí. A ella le debo todo lo que tengo pa que sepaí. Y a ella le hice una promesa cuando tuve que irme del lado de mi gente por tu culpa.

RAFAEL: ¡Yo no tuve la culpa de nada, fuiste tú la que se rio de mí!

JOVANKA: Yo ya no quiero hablar de eso. Han pasado tantos años, muchos años, yo hice mi vida en otra parte.

RAFAEL:¡¡ ¿Entonces por qué cresta volviste?!... Ah, claro, te enteraste de la situación actual que estoy viviendo y esta es tu venganza, tu venganza hacia mí y mi familia. ¿No es cierto?

JOVANKA: Que tu familia esté en la ruina no es mi culpa. Ese es el destino que se encarga de castigar a los que tienen mal corazón.

RAFAEL: ¡Ves! ¿Ves? ¡Yo tenía razón! ¡Estás llena de rabia aunque quieras ocultarlo! ¡Y esta es tu venganza y la estás disfrazando toda de una gran casualidad! Pero escúchame una cosa, Jovanka. No te vas a salir con la tuya. Yo me voy a encargar de que te vayas de aquí tú y toda esa tropa de ladrones sinvergüenzas.

JOVANKA: ¡Ya está bueno, Rafael, sal de esta casa, ya no es tu casa esta, es mía! Y no voy a permitir que sigai insultándome a mí ni a mi gente, sabí.

RAFAEL: Tú eres tan ladrona y mentirosa como todos esos gitanos. ¡¡Gracias a dios que me alcancé a dar cuenta de la clase de mujer que eras!! Y si alguna vez te desprecié Jovanka, ahora te desprecio mil veces más. ¡¡¡Gitana sucia!!!

JOVANKA: Escúchame una cosa. Yo te juro, por mi estrella, que te vai a arrepentir de cada una de la' palabra' que me estai diciendo.

[...] *(Jovanka desde el balcón hacia la calle llena de gitanos y mejilloninos).*

JOVANKA: ¡Ante de que se vayan para su casa, quiero decirles algo a todos los que vinieron a darme la bienvenida! (...) Desde ahora y pa' mucho más adelante, la gitana Jovanka, que soy yo, voy a vivir en esta casa con mi' tre' hija' y quiero hacerle una promesa a todo' uste de'. La gitana Jovanka tiene mucho dinero, más del que uds han visto en toda su vida. Y prometo que ese dinero lo voy a repartir entre cada una de las familias de este pueblo para sacarlo de la miseria que

le trajo el destino. (...) Ahora escúchenme, una gitana siempre cumple lo que promete, así que escúchenme bien. Van a tener dinero a mano llena, esa es mi promesa, pero eso no va a ocurrir ahora, eso va a ocurrir el día en que muera Rafael Domínguez'. ¿Está claro? ¡El día en que muera Rafael Domínguez!

La intriga se anuda en tanto que Jovanka tuvo un amor de juventud con Rafael, veinticinco años atrás y se separaron gracias un plan elucubrado por Victoria North, ayudada por el gitano Drago Stanovich (amigo y consejero del rey Melquiades). Otro añejo secreto de la trama, es que una de las Marías hija de Jovanka es también hija de Rafael. Sebastián Domínguez, hijo de Rafael, comienza un romance con María Salomé sin saber que hay grandes posibilidades de que ella sea su media hermana. Por otra parte, Jovanka mantiene una complicada relación con el hermano de Rafael, el sacerdote Juan Bautista Domínguez, ya que en ella se han gestado sentimientos amorosos por él, mientras que él en su calidad de párroco sólo puede ofrecerle su amistad.

La oferta de Jovanka marca un antes y un después en Mejillones, ya que por lo empobrecido de sus habitantes, se hace latente el deseo de ver muerto a Rafael Domínguez. Éste, que ya era hipocondríaco, se torna paranoico por la idea de que lo quieran matar, tal como Elías en *La visita de la vieja dama*.

La dicotomía o pugna entre lo “chileno” y lo gitano, constituye otro eje crucial en la trama de *Romané*. De aquello se desprenden varios agentes o fuerzas que movilizan a los personajes. Uno de ellos son los **prejuicios** fundados en varios chilenos, como Victoria North, gran antagonista de la telenovela, quien considera que los gitanos son cochinos, ladrones, y que no se debe confiar en ellos, razón por la que separó a Rafael y Jovanka hace veinticinco años, haciendo que Rafael a su vez desconfiara de Jovanka y los gitanos en general. Sobre la discriminación presente en *Romané*, Sabatini dice:

“Nosotros estamos hablando de tolerancia en esas teleseries, que son de antes de que viniera la inmigración masiva que hay hoy en día, hablando de tolerancia, de diversidad, de la necesidad de ser diverso y de tolerar al distinto” (Sabatini, 2016).

Como decíamos, el tema de la **cultura e identidad gitana** es fundamental en esta telenovela y *Romané* hace las veces de manual para conocer y comprender las costumbres y rituales en las que viven los gitanos. Tras la lapidaria oferta de Jovanka sobre la muerte de Rafael Domínguez, muchos de sus cercanos se le piden que retire la oferta, a lo que ella siempre responde “mi palabra, es palabra de gitana, y no se echa para atrás”. Ella y los gitanos más viejos expresan continuas veces durante la trama, que la palabra del chileno es muy cambiante. Otra tradición importante es que los gitanos sólo pueden casarse entre gitanos; de casarse un gitano(a) con un(a) *gadjó* o no-gitano(a), es automáticamente expulsado de su tribu. Jovanka conoce lo complicado de esa situación por la trunca relación que tuvo con Rafael. Pero a pesar de lo respetuosa que es Jovanka de sus tradiciones, ella no desea que sus hijas se casen por un matrimonio arreglado, quiere que ellas puedan decidir qué gitano les gusta para casarse.

Otra particularidad de ser gitano es que ellos no reciben educación formal en escuelas o colegios, hecho puesto en tensión por Sabatini al insertar a Mirko (Pablo Schwarz) y María Magdalena en el liceo: el primero, a escondidas de su padre; y Magdalena con total permiso y consentimiento de su madre, quien ya le había permitido en España asistir de oyente a clases. Jovanka al partir de Mejillones no sabía leer, y esto es parte importante de cómo se dio el engaño de Victoria North, así como su superación al analfabetismo es la razón por la que logró descubrir el asunto.

c) El Romaní, lo colorido y lo pálido

Desde el comienzo del primer capítulo nos encontramos con la aparición de una lengua extranjera. Con la estrategia utilizada anteriormente con la lengua Rapa Nui en *Iorana* (1998), los subtítulos nos ayudan a entender los textos dichos en **romaní**, la lengua de los gitanos. Al estar presentes a través de toda la telenovela, hacen que el televidente se acostumbre a estas escenas bilingües y mientras avanza la historia varias de las palabras más cotidianas como *sarsän* (saludo), *cafaba* (café), *fala* (gracias), *debla* (dios), y *deblea* (adiós) comienzan a carecer de subtítulo, subentendiéndose que el público ya las interiorizó y conoce sus significados. Asimismo la canción principal “Murni Charicha” se convirtió en un éxito, logrando los dos discos de *Las canciones de Romané* cerca de 40.000 copias vendidas (Santa Cruz, 2003:9).

Ver “por ese desierto gris, beige, de repente viniendo una caravana de colores; ese golpe a la vista yo creo que fue un acierto extraordinario” son las palabras con las que Delfina Guzmán recuerda la primera escena de *Romané* en el programa *40 años de TVN* (Lucía Ana, 2013), un retrato fiel de la explosión visual que significó ver representado al pueblo gitano en la pantalla chica. Como ya hemos dicho, las apuestas de Sabatini nos sacaron del típico set y paisaje capitalino para mostrarnos un Chile basto y diverso, ávido de ser mostrado. Los actores y actrices que interpretaban gitanos debieron someterse a una caracterización muy esmerada. Los hombres se dejaron la cabellera larga y alborotada, en contraparte a los “chilenos” que la usaron simple y corta. Las *romié* (mujeres gitanas) se tiñeron de rubio y castaño claro, utilizando extensiones de pelo de tipo cortina, que colgadas en la parte baja de sus nuca, lograban alargar sus cabelleras hasta las caderas. A varios les tocó

ponerse lentes de contactos azules, y a algunos incluso, dientes de oro postizos.

Los colores de las telas gitanas en camisas, vestidos y *charas* (casacarpa) sobre un lienzo estéril y desértico, inundaron la pantalla de vida. Tonos cálidos como rojo, rosa y fucsia eran los más utilizados por los gitanos, mientras que la villana Victoria North era la mayoría de las veces vista con trajes de dos piezas en colores pálidos (celeste, verde agua, beige, rosa pálido). La orfebrería incluso fue discurso, comparando las bellas joyas de los gitanos, con los aros y collares de plástico en colores chillones (verde pistacho, naranja fosforescente) de la arribista Adela de Gaete (Delfina Guzmán).

Para proceder a analizar a nuestra heroína Jovanka, haremos un resumen del mundo ficcional que la contiene, utilizando la tabla de Dimensión Teatral de Jorge Sánchez Villarroel.

d) Dimensión Teatral de Sánchez

Relaciones	Sist. semióticos de representación	Intertextualidad
- Jovanka Antich, hija del rey Melquiades, regresa a Mejillones con sus tres hijas (Ma Jacobé, Ma Magdalena y Ma Salomé). - Surgen conflictos al reencontrarse con Rafael Domínguez, amor de la adolescencia. - Conoce a Juan Bautista Domínguez, sacerdote del pueblo que hará aflorar sentimientos amorosos en ella.	- Lugar: Caleta de Mejillones, Región de Antofagasta. - Paisaje: Desierto de Atacama, Océano Pacífico; aridez y mar. - Colorido: es aportado por la cultura de los gitanos (rituales, lengua, música, vestimentas).	- <i>La visita de la vieja dama</i>, obra de teatro de 1956 del suizo Friedrich Dürrenmatt. - <i>Otelo</i> de W. Shakespeare (Subtrama de Melquiades, Drago, Ianko y Milenka, no tratada en este estudio).

e) Análisis de la Heroína: Jovanka Antich

Jovanka es una mujer de contextura media, de unos 40 a 45 años de edad. Su piel es clara, tiene los ojos verdes, posee una nariz prominente. Tiene una cabellera de color rubio, ondulada y larga hasta la cadera. Se viste con faldas, blusas o vestidos de colores brillantes y diseños llamativos, también usa grandes aros, collares y pulseras. Fiel a su estampa gitana, su corporalidad es desenvuelta y relajada, pero de surgir un problema es común verla de con las manos empuñadas en la cadera, tomando con seriedad el asunto.

Una de las características más recalcables de Jovanka, es lo positiva que es su mirada hacia la vida, pues siempre espera, con una sonrisa, lo mejor de la gente. Es apasionada y enamoradiza, sus ojos no temen mostrarse rebosantes de femeneidad y coquetería cuando ve al padre Juan por primera vez. Ella intenta ser siempre honesta, pues no teme decir lo que piensa y siente, pero puede llegar a omitir ciertas verdades con tal de ser fiel a su palabra o a las promesas que le ha hecho a la “Santa Sara”, patrona de los gitanos, Jovanka es una mujer muy creyente en su religión y se mantiene siempre arraigada a su cultura gitana, con ciertas libertades acordes a su biografía.

La tribu a la que pertenecen los Antich solía asentarse en Mejillones frecuentemente. Hace veinticinco años atrás, Jovanka se enamoró de Rafael Domínguez. Como era una relación de una gitana con un chileno, estaba prohibida, sin mencionar que Jovanka estaba comprometida ya para casarse con Lazlo California. Para concretar su amor imposible, la joven pareja acudió a su amigo Baldomero Lillo, un trabajador de la maestranza de trenes que los

ayudó en el plan de escapar juntos. Lamentablemente Victoria, la madre de Rafael, que no aprobaba la relación se encargó de truncar el plan, falsificando una carta que Jovanka, en ese tiempo analfabeta, había dictado a Baldomero, para que Rafael pensara que ella viajaría con él sólo por interés, resultando en que él decidió no irse con ella. Al verse despreciada, Jovanka le ocultó que estaba embarazada de él, y partió. Sin enterarse que habían sido engañados, se distanciaron, con pena y rabia por lo sucedido.

Jovanka es una mujer que no guarda rencores, ya que su viaje y el tiempo transcurrido le ayudaron a sanar prácticamente del todo sus heridas. Conoció en España a Jairo, un gitano de buen corazón con quien se casó y adoptaron a dos niñas, ocultando así la identidad de su hija biológica. Al fallecer, Jairo le dejó una gran cantidad de dinero que le permitió viajar y cuidar bien de sus hijas.

Cuando pequeñas, Jovanka les hizo ver la suerte a sus hijas. Ésta predijo que Salomé se enamoraría de un no-gitano. Fiel al designio, convertida ya en una joven de 24 años, Salomé estaba cayendo en los brazos de un “*gadjé*” en España, por lo que Jovanka, respetuosa de la creencia de que los gitanos deben casarse entre sí, tomó la decisión de volver a Chile con sus hijas.

La situación económica actual de Jovanka, una mujer muy adinerada, le ha permitido convertirse en una persona muy generosa. Al volver a Mejillones, trajo muchos regalos a los gitanos del campamento: telas, joyas y una imagen de la Santa Sara para colocar en la iglesia del pueblo “donde todos la puedan ver”, y compró una gran casa que sería “la casa de todos los gitanos”. Varias veces la vemos entregar dinero a la parroquia del padre Juan, e incluso en algún momento, en secreto a través de Sebastián, presta dinero a la pesquera

de los Domínguez. Esta bondad de Jovanka se ve reflejada en las Marías, que regalan dinero a Laslo cuando este ha perdido sus dientes de oro tras apostarlos en un juego de cartas.

Entre los gitanos la imagen de Jovanka es la de una mujer con buena estrella (buena suerte y destino), dado a su situación económica, como también que es una mujer de mundo por los viajes que ha realizado. De paso sus hijas que “en edad de merecer” marido, se convierten en muy buen partido para los jóvenes gitanos solteros. Para los chilenos Jovanka, al ser la persona más adinerada de Mejillones, se convirtió en la mujer más poderosa y pasó a ser signo de posible bonanza para todos. Jovanka siendo una mujer amorosa y positiva, siempre intenta generar diálogo con Rafael, y a menudo se pregunta el porqué del odio de Rafael y su madre hacia ella. Los mejilloninos fantasean con la idea de que la gitana reparta su dinero para acabar con la miseria de todos, pero otros conservadores prejuiciosos la consideran peligrosa y hasta “mafiosa”, como si ella tramara efectivamente la muerte de Rafael.

Tras accidentes, intentos de suicidio amnésicos, auto-exilios y verdaderos atentados casi terroristas, Rafael decide hacerse pasar por muerto, para que Jovanka reparta su dinero y así hacer feliz a todo Mejillones. Sin embargo, no le resulta pues en una visita de ella a la supuesta tumba de Rafael, donde justamente se escondía él, ella le confiesa en voz alta que una de las Marías es su hija, a lo que Rafael no puede aguantarse y se le aparece a pedir explicaciones. Esto demuestra que Jovanka podía guardar un secreto hasta la tumba, la tumba de Rafael, claro está.

No sólo el reencuentro de Jovanka y Rafael es tortuoso. Otro importantísimo arco dramático de Jovanka en *Romané* es la polémica relación que tiene el cura Juan. Desde el primer momento en que lo vio, Jovanka quedó

prendada de él, un chileno atento, amable, amigo de los gitanos que hasta palabras de romaní sabía. Pero se llevó una gran sorpresa al enterarse que él era sacerdote, y luego, al saber que era un Domínguez, hermano de Rafael. De todas formas, Jovanka como creyente, bajo confesión, le cuenta a Juan todo lo sucedido en su juventud con su hermano y éste la identifica como una buena cristiana, madre y mujer, y se termina haciendo amigo de ella. Desde el primer momento que se ven entendemos como Jovanka no sólo lo encuentra “simpático” a la vista, sino que Claudia Di Girolamo la dota de una mirada coqueta, enamoradiza y sincera, como la recuerda Larissa Contreras, guionista de *Romané*:

Era bien femenina, bien mina, muy enamoradiza, muy tierna, muy mamá. Pero a pesar de esta cosa de ser madre de tres hijas adolescentes, seguía siendo sexy, una mujer sensual, una mujer capaz de enamorar a un hombre, no existía el prototipo de que la mujer casada no es símbolo sexual, no tiene un poder sexual. Esta mujer sí tenía un poder, y era valorada por sus capacidades maternas y era querida por cómo podía enamorarse ella (2016).

Jovanka, por su parte, tiene una difícil tarea manejando los sentimientos que tiene hacia el padre Juan. En un episodio tras Juan salvarla de un atentado criminal, Jovanka lo invita a comer, a modo de agradecimiento, “sólo como amigos”, le dice. Ella eligió el mejor restaurant de Mejillones, reservó una mesa, pagó la cena y hasta lo fue a dejar a la parroquia en su auto. Es notable esta escena ya que, queda clara la seguridad y confianza de Jovanka llevando las riendas de esta cita, un comportamiento asimilado generalmente al galán de la telenovela o al estereotipo de lo masculino. Sabatini dice “Es una heroína que actúa desde el lugar que actúan los hombres normalmente, que tienen el poder económico, que piensan mucho”. Ese mucho pensar es el que la incita a querer luchar contra su enamoramiento, en pos de que prevalezca la amistad con Juan. Éste, a su vez, al percibir el tenor romántico que tomó el final de la cita, le

vuelve a aclarar que no puede ofrecerle más que su amistad por su compromiso con la iglesia, a lo que ella muy consciente y tranquila le explica “mi cabeza lo entiende Juan, pero mi corazón no”.

Durante toda la telenovela hay un “tira y afloja” entre ellos dos. Existe un momento en que ella llega a besar al padre Juan, y tiempo después que los sentimientos que Jovanka tiene por él se han amainado, él le confiesa que se ha enamorado de ella, poniendo en jaque su sacerdocio.

Análisis Tridimensional del Personaje		
Aspectos Físicos	Aspectos Psicológicos	Aspectos Sociales
- Cuerpo de contextura media. - Mediana edad, 40-44 años. - Tez blanca, ojos verdes. - Pelo rubio, ondulado y largo. - Ropa y joyas de gitana.	- Positiva, optimista. - Apasionada y enamoradiza. - Honesta.. - Arraigada en su cultura gitana. Creyente. - Apacible. - Maternal. - Dadivosa.	- Es gitana. - Viajó y conoció mucho. - Es rica y poderosa. - Se hizo personaje público.

f) Análisis Verbal de Galán

La escena que analizaremos sucede luego de que Juan, al ir a la casa de Jovanka para hablar sobre Rafael, la encuentra con Lazlo California (quien ve en ella un buen partido para segundas nupcias) y se comporta de una manera un tanto iracunda. Jovanka posteriormente se acerca a la parroquia a hablar con él.

ROMANÉ: Jovanka va a conversar con Juan

JOVANKA: Cura.

JUAN: Hola Jovanka.

JOVANKA: ¿Puedo pasar? ¿O todavía estai enojado conmigo?

JUAN: Yo nunca he estado enojado contigo, pasa.

JOVANKA: Mmhm. Mentir es pecado cura, eso lo sabíh muy bien.

JUAN: Bueno, discúlpame si ayer fui un poco brusco contigo, lo que pasa es que estaba muy preocupado por Rafael después del asunto de las peticiones y de lo que pasó en tu casa, ya no sé qué pensar.

JOVANKA: Eso lo puedo entender, sabih. Pero yo también estuve pensando en lo que me dijiste y quiero que sepai que si te molestó verme en mi casa con el Lazlo, no te preocupí' porque el sólo es un viejo amigo mío, nada más.

JUAN: Pero Jovanka, tú no tienes por qué darme explicaciones a mí de la gente que recibes en tu casa. Tú puedes hacer con tu vida lo que quieras.

JOVANKA: Es que sabih que por la forma que tú me hablaste yo sentí que estabai celoso.

JUAN: Lo siento si te decepciono, pero los celos no tienen cabida en mí. Tú sabes bien que yo no puedo mirarte como una mujer.

JOVANKA: Pero yo sí puedo verte a ti como un hombre, Juan. Y tú ayer no estabai enojado por lo que pasó con Rafael. Estabai enojado porque yo estaba con Lazlo y eso tiene un nombre, sabih, se llaman celos.

JUAN: Por favor Jovanka, nosotros ya hablamos bastante sobre ese tema y espero que haya quedado muy claro.

JOVANKA: Eá, sí, pero hablar es una cosa Juan. Sabih, a veces las palabras traicionan lo que uno siente aquí adentro, pero yo no quiero que te enojih conmigo nunca máh. Yo nunca haría nada que te molestara, de verdad, es verdad.

SEBASTIÁN: Permiso. ¿Se puede? Hola.

JOVANKA: Ah, hola chileno.

JUAN: Sí, Sebastián, pasa.

JOVANKA: Veo que a esta casa sí entrai por donde corresponde, ah. Espero que cuando volvai a la mía lo hagai igual porque ayer me diste un susto.

JUAN: ¿Tú te fuiste a meter a la casa de la Jovanka?

SEBASTIÁN: Sí, yo fui a hablar con ella por lo del papá.

JOVANKA: Y sabih por dónde quería entrar éste, por la ventana de la cocina quería entrar, casi me mata del susto. Bueno, yo los dejo pa' que conversen. Voy a pasar a ver a la Santa Sara. ¿Puedo?

JUAN: Si, claro, anda por aquí Jovanka.

JOVANKA: Y no te olvidí' de lo que te dije.

JUAN: No, y disculpa si te ofendí.

JOVANKA: Si es por lo que yo pienso, no importa. Deblea chileno.

SEBASTIÁN: Deblea.

JOVANKA: Mira éste, está aprendiendo palabras en gitano. (Sale)

Análisis Verbal del Personaje	
Quién habla	Rol del que habla
Jovanka Antich	Feligrés / Amiga
A quién	Rol del que escucha
Juan Bautista Domínguez	Sacerdote / Amigo
De qué o quién se habla	Con qué actitud
Sobre la reacción de Juan al encontrarla a solas con Lazlo California, ella leyó celos en Juan.	Con seguridad y coquetería de parte de Jovanka. Negación tranquila de parte de Juan.
Contexto (Dónde/Cuándo)	Qué acción realiza
En la oficina de Juan en la parroquia, durante la mañana o al mediodía.	Él barría e interrumpió la acción ya que ella vino a hablar con él.

Partes clave de la personalidad de Jovanka se muestran en esta escena. Está presente la pasión del deseo amoroso que tiene hacia el padre Juan, se transparentan los sentimientos que tiene hacia él a pesar de ser párroco queda en la frase “Pero yo sí puedo verte a ti como hombre, Juan” que dice sin temor, ni remordimiento alguno. Vemos también su actitud positiva

ante la vida, la forma en que se toma las cosas con humor al hablar de que Sebastián se metió por la ventana, sin tener prejuicios con respecto a aquello. Por último, fiel a su fe, Jovanka procede a ver a Santa Sara, su patrona.

g) Tipo de Heroína (William Gervasio)

Tipo de Heroína
Heroína Baja Mimética: Promedio

A diferencia de la obscura Clara Sajanassian, que en *La visita...* termina yéndose con el asesinado Elías en un ataúd, Jovanka nunca buscó una venganza, y como ya dijimos, sólo fue presa de la ira y la pasión del momento al realizar su oferta, que sería efectiva el día que muriera Rafael, pero no pretendía incitar a que lo asesinaran. Acercándose al final, cuando se descubre la artimaña de Victoria North, no tardan Rafael y Jovanka en hacer las paces como dos adultos conscientes de que habían actuado bajo el estímulo de un engaño.

La historia con Juan tiene varios procesos, pero en el final, a pesar de haber dudado de su permanencia en el sacerdocio, opta por hacer un viaje lejos de Mejillones y seguir con su vocación de servicio. Para aclarar el asunto entre María Salomé y Sebastián, Jovanka decide revelar el nombre de la hija de Rafael: María Jacobé. Aún Jovanka arraigada a sus tradiciones gitanas, no quiere permitir el escape de Salomé y Sebastián y es convencida por Rafael, que argumenta que los jóvenes se merecen la oportunidad que ellos no tuvieron hace veinticinco años. El amor de esta joven pareja gana en el corazón de Jovanka y les da su bendición para irse de Mejillones.

Jovanka es una mujer con mucha entereza, pero eso no la absuelve de tener emociones y como buena gitana, es una mujer muy apasionada. Lo más importante en Jovanka es su fuerza de madre, de velar por sus hijas y saber aceptar los cambios que la vida le demostró que podía permitir, como el dejar que sus hijas se casen con quien quieran. Lo más rescatable del alma de Jovanka es su actitud positiva, a veces incluso inocente hacia la vida. Esa candidez es la que creemos que ha quedado en el recuerdo de los televidentes, que hace de Jovanka, una heroína que trascendió.

3) El matriarcado en “El circo de las Montini”

“El proyecto de vida es estar en un circo y poder trabajar y vivir y construir ahí. Lo que hace el circo es un nido que protege a todos los que están ahí, porque son todos marginales” (Sabatini, 2016).

Después de los chilotes y los gitanos, parecía que sería más difícil cada vez sorprender a la teleaudiencia, pero Vicente Sabatini el año 2002 consiguió otro éxito para TVN, al realizar una teleserie acerca del colorido mundo del circo de nuestro país, ubicándolo en esta ocasión, en el puerto de San Antonio en la Región de Valparaíso. Sabatini, siempre en su rol de director y Víctor Carrasco como guionista y creador de la idea original, mantuvieron a la mayor parte del elenco de *Pampa Ilusión* (2001) para representar a esta comunidad circense, un elenco cuya afinidad y buen trabajo aseguraba el éxito de estas producciones desde hace años.

El trabajo de investigación en terreno que tuvo este equipo se asemeja al entrenamiento de un actor de teatro, ya que se hace necesario el estudio más allá de lo teórico para creadores cuyo instrumento principal es el cuerpo. El cuerpo en el circo se convierte en el soporte del espectáculo: payasos, trapeceistas, equilibristas, domadores y acróbatas, ponen a disposición de la escena su principal herramienta de trabajo, que es un cuerpo entrenado para entretener a la audiencia. Amparo Noguera detalla sobre el estudio práctico que se hizo para la teleserie que: “en *El Circo de las Montini* hubo entrenamiento circense para todos los actores, entrenamiento difícil, que lo hicimos con El Gran Circo del Mundo, era un entrenamiento muy exigente, de ocho de la mañana a dos de la tarde todos los días” (Noguera, 2016). El estudio llevó a los actores a un alto nivel de aprendizaje, donde tuvieron la posibilidad de conocer disciplinas relacionadas con el rol que debían interpretar

en la pantalla chica. Fue la profundidad de estas caracterizaciones, la que reafirmó que el oficio actoral puede hacer que una telenovela quede en la memoria de un país durante años.

La gran familia circense cruza su vida con el espectáculo. Todas las escenas donde se muestra el *show* del Circo de las Montini, están mezcladas con los problemas personales de los personajes tras bambalinas y los conflictos existentes antes de que abran las cortinas para salir a la pista. Así este fenómeno meta-representacional dentro de la telenovela, realza los aspectos teatrales que se encuentran dentro de las producciones de Vicente Sabatini.

El circo chileno se conforma como una familia, y como en muchas familias del país, el sostén de las mismas son las madres. En esta producción hay un fuerte énfasis en la organización familiar desde la mujer, es por eso que el matriarcado de las Montini, surge como una idea que nace de la misma realidad, girando el conflicto en torno a estas mujeres de la familia. Dentro del trabajo de investigación y construcción de personajes hecho por el equipo del Área dramática de TVN, se observó que el matriarcado circense existía como caso aislado en la realidad, lo que reforzó la idea de realizar un guion donde se pudiera mostrar esta situación en primera perspectiva, desde la ficcionalidad.

La imagen de una carpa de circo vista desde unos binoculares da comienzo al primer capítulo de la teleserie *El Circo de las Montini*. Olga del Carmen Soto González –Olga I o La Italiana- (Delfina Guzmán) vigila que todo esté en orden antes de la función y trata de comunicarse repetida e insistentemente por radio con Juan Lorenzo (Luis Alarcón), el capitán. Este duerme profundamente en su casilla, lo que provoca que Olga pierda la paciencia al no ser atendida con prontitud. La italiana, con ese mismo

sobrenombre imponente que la caracteriza, fue trapecista en su juventud y luego, con más de medio siglo de vida, ocupa sus energías en liderar su negocio circense, con la ayuda de sus dos amantes y cuatro hijas.

Para esta telenovela se usó la base argumental de *El Rey Lear* de William Shakespeare, escrita entre 1605 y 1606. La historia trata de la decadencia del Rey de Bretaña, quien decide repartir su reino entre sus tres hijas: Goneril, mujer del duque de Albany; Regan, mujer del duque de Cornwall, y la aún soltera Cordelia, cuya mano pretenden el rey de Francia y el duque de Borgoña. La repartición depende del amor que exprese cada una a su padre. Las primeras dos, Goneril y Regan, llenan de adulación al Rey, diciéndole exactamente lo que él desea escuchar. La única que se rehúsa a adularlo para conseguir su parte del reino es Cordelia, quien responde que lo ama como cualquier hija ama a su progenitor. Por la actitud despreocupada y rígida, el Rey deshereda a Cordelia y entrega la parte que les correspondía a sus hermanas y respectivos hombres. El Rey de Francia sin importar que Cordelia haya quedado sin dote, la lleva consigo para tomarla como su esposa. Las hijas que profesaban su amor terminan traicionando a su padre, rompiendo el pacto que habían hecho de turnarse para hospedarlo en las tierras repartidas y terminan por dejarlo vagar durante una tormenta. La decepción y la condición de vagabundo hacen que el Rey enloquezca y es Cordelia quien termina por acogerlo antes de que todo termine en desgracia.

a) El paralelo entre Olga I y el Rey Lear/ Olga II y Cordelia

El Rey Lear y La Italiana cumplen el rol padre/madre en una edad avanzada. Olga I Montini, después de estar toda su vida dedicada al circo, decide dejar al mando a una de sus hijas. Olga II (Claudia Di Girolamo), es la menos interesada en el puesto y no busca complacer a su madre, tal cual actúa

Cordelia en la tragedia de Shakespeare, mientras que las demás hermanas hacen lo posible para ser consideradas y tomar su lugar. A diferencia del Rey Lear, Olga I parece no dejarse llevar por las apariencias y se encarga de ver realmente cuál de sus hijas es la indicada, independientemente de lo que intenten demostrar.

Así como el Rey Lear es la principal autoridad de Bretaña, la Italiana es la soberana dueña del circo de las Montini. Un circo se aleja casi completamente de lo que es un reino, en relación a las riquezas y abundancias que pueda tener el segundo respecto al primero, pero, en cuanto a las relaciones de poder, Vicente Sabatini hace una comparación: “(...) Lo que yo quería hacer, y fue nuestra tesis, es reproducir una estructura de poder en un mundo marginal. La tesis que hay detrás de eso es que en toda agrupación humana se dan estas estructuras de poder en base a quien tiene la plata (...)” (Sabatini, 2016). Así es como estos dos mundos tan alejados pueden reproducir la misma estructura de poder, y es posible cambiar el nivel socioeconómico de sus personajes, el contexto y hacer una historia completamente diferente. Olga I es quien tiene el control monetario de su “reino”, aunque no cuente con los recursos del Rey de Bretaña.

La comunidad circense se encuentra al margen de la sociedad, como lo menciona Sabatini, pues la marginalidad de la misma reside en la forma de vida que conlleva su oficio. En el mismo terreno en que se encuentra la carpa central donde se realizan las funciones y están las viviendas de los artistas, que son casillas pequeñas estilo casas rodante, borroneándose los límites entre su espacio laboral y familiar. Respecto a su formación, la mayoría de los artistas no tienen escolaridad completa y menos estudios universitarios, están alejados de la academia formal, limitándose al aprendizaje circense por ser

éste el útil para poder subsistir, como una suerte de herencia que se va transmitiendo de generación en generación. Esto se suma al carácter nómada e itinerante del oficio, que impide establecerse en un lugar para recibir formación dentro de una institución establecida.

b) Escarchas y lentejuelas circenses

En cuanto a las visualidades que se presentan en la telenovela, priman los colores brillantes y la ropa extravagante, no sólo en los vestuarios hechos para el espectáculo sino también en los que se utilizan en la cotidianeidad. Personajes como Dayana Andrea (María José Necochea) marcan la tendencia de la moda de ese tiempo, con zapatos de plataforma exagerada y accesorios llamativos que en cada capítulo recuerdan a los adolescentes de fines de los noventa. La misma Claudia Di Girolamo nos cuenta sobre el vestuario de su personaje, refiriéndose a la chaqueta blanca con flecos característica de Olga II, que fue inspirada en el estilo de una banda en el recital de Woodstock, definiendo a su personaje como una *hippie* que, si hubiera existido en esa época, habría estado en medio de ese gran hito de los años 60. La Italiana, por su parte, es amante del *animal print*. En su casa abundan imágenes de felinos, estampados de leopardos y peluches de tigres que adornan su cama cubierta de satén palo rosa. Cada personaje, por más pequeño que sea, tiene un vestuario particular y detallista, con propuestas tanto de los propios actores como de la dirección de arte. Esta mezcla de estilos y colores representa al circo chileno que, desde sus antiguos baúles de vestuario, arroja todo el material posible para cautivar la mirada del público dentro y fuera del escenario.

Además de los personajes centrales, existen personajes secundarios que se encargan de mostrar “el alma de nuestro país” como se ha mencionado

antes. los Payasos: Lindorfo Mondaca (José Soza), César Mondaca, su hijo (Alfredo Castro) y Pedro Marín (Oscar Hernández) son la mayor característica del país que se intenta mostrar. Tomando como base intertextual la obra de teatro estrenada en forma póstuma, en 1964, “Tony Chico”, de Luis Alberto Heiremans, que toca el tema de la muerte ambientado en el circo pobre chileno. En el puerto de San Antonio, los payasos se cuestionan constantemente la calidad de sus rutinas después de función, mientras Lindorfo es afectado por el Alzheimer paulatinamente, fallando de forma notoria en las presentaciones.

Relaciones entre personajes: el matriarcado y la dinastía rusa de las Olgas

Cinco mujeres conforman el matriarcado dentro del circo. A pesar del trabajo antes hecho con las producciones dirigidas por Sabatini, la incorporación de la figura femenina en puestos relevantes e ideológicamente determinantes fue algo novedoso, gracias al cuidado en el tratamiento de los temas y puntos de vista. En el momento en que se realizó esta producción dramática, en nuestra sociedad ya era común encontrarse con madres sostenedoras del hogar, ya sea por viudez, soltería u opción, por lo que la visibilización televisual de esta estructura familiar fue necesaria para seguir resignificando al género. Acercándonos a 1995, los hogares que poseían jefas de hogar sobrepasaban a un quinto de las familias y se asociaba esta estructura con pobreza y bajo nivel de escolaridad, pero dicha asociación se hacía verdadera no por la condición en sí misma, sino por la desigualdad salarial entre hombres y mujeres. Entre 1990 y 2003, se puede observar cómo los hombres seguían ganando más que las mujeres incluso teniendo menos

experiencia laboral y años de escolaridad ¹⁹. A pesar de que, a la fecha, la brecha salarial ha disminuido, sigue existiendo esta inequidad, pero para la ficción de la telenovela lo relevante fue mostrar que las adversidades no son un impedimento para que las mujeres tengan el poder.

En este matriarcado liderado por Olga I, podemos ver cómo interactúan sus hijas frente a los diferentes problemas que se les van presentando y cómo cada una de ellas vive su vida con sus propias familias. Valeria Lorenzo (Roxana Campos), Lidia Canales (Carmen Disa), y Elena Lorenzo (Ximena Rivas) tienen sus parejas con las respectivas casillas rodantes instaladas en el terreno de las Montini, pues, como la tradición circense lo dictamina, los artistas de circo deben vivir y formar sus familias en el lugar de trabajo. Olga II es la única de sus hermanas que vive sola y no comparte espacio con una pareja o hijos. Esto sugiere una forma de rechazo a la obligación de tener que estar emparejada como lo indican las costumbres, al contrario de su hermana Valeria Lorenzo, quien está la mayor parte de la telenovela con un hombre a quien no ama y por quien es maltratada psicológicamente.

Olga II regresa después de una larga ausencia al circo donde comenzó su carrera de artista. Un reencuentro con su antiguo amor, David Valenti (Francisco Melo), trapecista del circo, marca la llegada de “La Poto Loco” como la llaman sus cercanos. David y Olga II tuvieron una hija en el pasado, pero ella escondió su embarazo, ya que él no quería tener hijos. Esta hija es Olga III (Amparo Noguera) quien no sabe que su madre es Olga II y fue criada por Valeria Lorenzo Montini, una de sus hermanas, mientras su madre biológica se profesionalizaba en un circo extranjero. Olga III es madre de Olguita IV, la

¹⁹ Ver referencia de Fuentes, J, Palma, A, Montero, R (2005) Discriminación salarial por género en Chile Estudios de Economía. Vol. 32 - Nº 2. Págs. 133-157. En CUADRO 1.

menor del linaje, referencia histórica a la dinastía rusa de las Olgas. Según Vicente Sabatini. “(...) la idea que fuera mujer es por las dinastías de tradición Rusa, las Olgas, por eso se llamaban “Olga” todas. Una generación de mujeres que era un matriarcado” (Sabatini, 2016). La Poto Loco, en su regreso, se entera de que su antiguo amor y su hija mantenían una relación incestuosa sin saberlo, lo que la obliga a contar su verdad. El suceso genera conflictos familiares de carácter amoroso, pero sobre todo moral, por la complejidad que tiene el incesto como fenómeno dentro de la sociedad.

Olga III es quien se lleva la peor parte en este trío amoroso, ya que durante toda la telenovela es atormentada por sus sentimientos y no acepta que David, su padre, ama a Olga II (su madre) y no a ella, a pesar de haber tenido una relación amorosa desconociendo su lazo sanguíneo. Olga II, se debate entre ser madre o ser mujer: ser madre en este caso corresponde a dejarle libre el camino a su hija, no necesariamente para que tenga una relación con David, sino para no seguir atormentándola con los celos que le provoca saber que su propia madre, además de abandonarla, está con el hombre que ama; y ser mujer, para la Poto Loco, sería elegir según lo que dictan sus sentimientos y quedarse junto al trapequista, padre de su hija.

Olga I, una mujer de edad avanzada, con carácter, independiente, un poco excéntrica y ocupando un comportamiento que antes sólo era aceptado para hombres, puede elegir y poner en disputa su amor, teniendo el control de más de un amante en su vida. No es la típica mujer que ya en la plenitud de la madurez ocupa el tiempo en cuidar a los nietos y plancharle la camisa al marido de toda la vida. Tampoco es la viuda solitaria y devota de ese recuerdo que alguna vez fue su compañero. La italiana lleva consigo tantas penas y secretos como cualquier otra señora de su edad, pero tiene el control de su

vida y puede hacer y vestir como se le dé la gana. Con el estampado de leopardo a cuestras y el cigarro permanente en la mano, ningún comentario ni crítica puede hacerle perder el enfoque en sus objetivos.

A modo de resumen, a continuación la tabla propuesta por José Sánchez Villarroel sobre la dimensión teatral de la telenovela.

c) Dimensión Teatral de la Telenovela (José Sánchez Villarroel)

Relaciones	Sist. semióticos de representación	Intertextualidad
-Madre e hijas Montini. -Matriarcado de las Olgas. (I,II,III y IV)	-Contextualizado en el puerto de San Antonio. -Se ocupan exteriores y lugares del circo. -Vestimenta brillante, colorida y descubierta acorde a la temperatura del lugar. -Lenguaje coloquial. -Música pop.	- El Rey Lear de William Shakespeare. -Tony Chico de Luis Alberto Heiremans. -Referencia histórica a la dinastía rusa de las Olgas

d) “La Poto Loco”: La antiheroína

Las mujeres destacadas en esta investigación tienen una característica en común: no son la mujer ideal. Y eso es precisamente lo que las hace heroínas, el dejar de lado la perfección de una mujer con la que el protagonista exitoso quiere casarse. Estas heroínas son el ejemplo de la transición de un género, en una sociedad donde los que pueden darse cuenta de la opresión se sacuden de siglos de costumbres y estereotipos, respondiendo de manera agresiva, con histeria, con irresponsabilidad. Es necesaria la madre irresponsable que arranca de su labor para hacer realidad sus sueños y así reflexionar en las interrogantes: qué es ser madre, qué es ser mujer.

El personaje de esta telenovela que rompe con el estereotipo de género, es Olga II, mientras su entorno cumple el rol de hacer un contrapunto. Por ejemplo, Natacha Ullanova (Alessandra Guerzoni) la extranjera llamada “Rusa tonta” por su pareja, es el ejemplo de mujer triste y sumisa que soporta las agresiones psicológicas del hombre con quien comparte su vida en el circo, el recordado “Gordita Cachipurri” o Capitán Juan Lorenzo.

¿Qué caracteriza a Olga II para no catalogarse como una mujer ideal? Partiremos de lo superficial: es una mujer con pelo corto y rulos, un peinado anticuado para esa época donde los cabellos largos y los flequillos lucían más. Usa pantalones y camisas la mayor parte de las veces. Algo muy notorio es su voz grave y profunda, diferente a la voz suave y dulce que se espera de una mujer joven. Su kinésica dice mucho, pues nunca para de moverse, es desordenada con sus gestos, rompe con todo el protocolo que seguían las “señoritas” ideales retratadas en televisión. Habla abiertamente de sexualidad, de sus deseos y aspiraciones.

Olga II: Pucha oh, yo justo venía a pedirte que me vierai los caracoles, oh.

Isidro: ¿Y en qué topamo?

Olga II: ¡Gua! ¿Los tenía todavía? ¿O también te los quitó la vieja loca?

Isidro: Ni se dieron cuenta lo que era. Oye, me baño y vengo enseguida.

Olga II: Ya po', yo te espero por aquí.

Isidro: Vengo enseguida.

Olga II: Oye, bombón, ¿No querí que te jabone la espalda?

Isidro: Oh, coño, por mi encantado.

Olga II: (Se ríe) Ah no, si es talla, dale no más.

Con la picardía a flor de piel se maneja La Poto Loco, aprovechando cualquier momento para coquetear y jugar con su simpatía. Rompe con el estándar de la dama que espera ser cortejada aspirando a que el hombre tome la iniciativa.

La Poto Loco es una mala madre, mirándolo desde una perspectiva moral. Prefirió hacer su vida profesional antes que criar a Olga III. Está más normalizado que sean los padres los que se ausenten de su rol y las mujeres las que se queden criando a los hijos, pero en este caso no es así. También es una mala hija, que, a ojos de su propia familia, se comporta como una ingrata que eventualmente podría “mandarse a cambiar” cuando así lo decida.

Con la tabla de Elena Galán, podremos ordenar las características del personaje en relación a la temática de estereotipo de género específicamente con nuestra heroína Olga II.

B) Estereotipo de Género (Elena Galán)

Análisis Tridimensional del Personaje		
Aspectos Físicos	Aspectos Psicológicos	Aspectos Sociales
- Madre e hijas Montini. - Matriarcado de las Olgas. (I,II,III y IV)	-Contextualizado en el puerto de San Antonio. -Se ocupan exteriores y lugares del circo. -Vestimenta brillante, colorida y descubierta acorde a la temperatura del lugar. -Lenguaje coloquial. -Música pop.	- El Rey Lear de William Shakespeare. -Tony Chico de Luis Alberto Heiremans. -Referencia histórica a la dinastía rusa de las Olgas.

e) Análisis Verbal de Olga II

En la escena a analizar, la italiana cita a su hija, Olga II para convencerla de que no se vaya del circo. Por las motivaciones de Olga, el encuentro se transforma en discusión.

OLGA II: Hola po mamita, ahora que no va pal circo no nos vemos nunca oh.

OLGA I: Y si yo no te mando a llamar, a vo no se te pasa por la mente venir a verme.

OLGA II: Ya...

OLGA I: Así que te vai pa los estados unidos.

OLGA II: Ya le vinieron con el cuento ya.

OLGA I: ¿A vo se te olvida que yo soy la dueña del circo? Bueno, ¿Te vai o no te vai?

OLGA II: No he decidido na todavía po.

OLGA I: No tení na que decidir, vo te quedai y no se habla más del asunto.

OLGA II: Ah ya po, déjeme hasta ahí no más po, o sea, que está todo resuelto. ¡Sh! Salte pal lao.

OLGA I: No me podi abandonar ahora justo cuando más te necesito, acuérdate que una de ustedes cuatro tiene que hacerse cargo del circo y vo todavía no hai pasado la prueba.

OLGA II: No me busque por ahí mamita, usted sabe que hacerme cargo del circo no es razón pa quedarme, po.

OLGA I: ¿Y tu familia? ¿Acaso nosotros no somos razón pa que te quedí? La familia es lo más importante, Olga II, eso te lo he dicho siempre

OLGA II: Bueno, el David también es mi familia po mami.

OLGA I: Ese mal agradecido no ha sido capaz ni siquiera de decirme que se va a echar el pollo y más encima se quiere llevar a mi hija el muy desgraciado. A ese sí que no le importa na.

OLGA II: Bueno, lo que haga el David es problema de él no más.

OLGA I: Sí, claro, y por él querí cometer el mismo error que cuando dejaste abandonada a la pimpla cuando estaba recién nacida, querí dejarla botada igual que la otra vez pa correr detrás de él. ¿Acaso no es eso lo que querí hacer?

OLGA II: ¿Qué sabe usted lo que quiero hacer?

OLGA I: Lo que quiero es que sentí cabeza, Olga II, de una vez por todas. Esta es la última vez que me doy una oportunidad contigo.

OLGA II: ¿Me está amenazando, señora?

Análisis Verbal	del Personaje
Quién habla	Rol del que habla
Olga I	Madre
A quién	Rol del que escucha
Olga II	Hija
De qué o quién se habla	Con qué actitud
Dejar el circo	Manipuladora
Contexto (Dónde/Cuándo)	Qué acción realiza
En casa de la madre. Una cita.	Convencer

Olga I trata de convencer a su hija de que no se vaya del circo a internacionalizar su carrera junto a David Valenti. Desde un principio Olga II se torna reacia a las opiniones de su madre. Aquí se puede ver cómo la heroína puede alzar la voz y tomar sus propias decisiones, sin miedo a lo que una figura con más autoridad que ella pueda decir. Incluso si esa decisión la lleva a cometer el mismo error del pasado, depende sólo de sí misma y de sus sentimientos y prioridades la decisión final. Más allá de si se equivoca o no, el poder que tiene de cargar con sus problemas, la hace fuerte, esa misma fuerza la hizo independizarse y, aunque cometa equivocaciones una y otra vez, es una mujer que lucha con su conflicto interno. Al quedarse, tiene la oportunidad

de mejorar la relación con su hija: al irse con David, puede hacer su vida con él y olvidarse de los problemas. ¿Qué es primero? ¿Madre o mujer?

f) Tipo de Heroína (William Gervasio)

Tipo de Heroína
Irónico Bajo

Olga II es clasificada por Vicente Sabatini como antiheroína. El director explica que “La Poto Loco es una mujer con menos herramientas culturales, más básica” (Sabatini, 2016), y por lo tanto, se maneja dentro de esas posibilidades limitadas que tiene. Considerando que en ese contexto son todos marginados, Olga II es la única que se atreve a decir que no, que responde cuando no está de acuerdo con algo, aunque la mayoría de las veces se desespera o actúe de forma impulsiva.

No puede haber un sobrenombre más adecuado para esta antiheroína, que no tiene miedo a decir lo que piensa, a cambiar de lugar, a equivocarse y a ser enjuiciada. Reflejando y movilizando a telespectadoras y telespectadores que aún guardan en sus memorias a este ícono circense.

4) Heroínas en perspectiva

Los personajes interpretados por Claudia Di Girolamo: Catalina Chamorro, Jovanka Antich y Olga II Montini son tres modelos de heroína muy distintas entre sí: líder, promedio e inferior respectivamente. El poder comparar a estas tres mujeres posibilita dilucidar distintos matices de la personalidad humana, alejándose del modelo absoluto en el que se planteaba a la heroína telenovelesca anteriormente, con las virtudes asociadas a la redención frente a los hombres. Catalina, Jovanka y Olga son mujeres con independencia económica, lo que, de inmediato las pone en un plano de igualdad ante una eventual pareja, ya que no necesitan una figura externa que les asegure el futuro y pueden elegir y cambiar sus caminos si algo no les parece.

Las tres heroínas, además del poder económico, poseen una virtud más trascendental, que es el poder de decisión, la convicción que las lleva a moverse y accionar según lo que desean, despreciando cualquier atisbo de manipulación, ya sea de sus parejas, amistades o familia. Dentro de sus estructuras familiares ocupan lugares importantes por distintos motivos. Catalina, es la hija mayor de Chamorro, con estudios superiores se hace cargo prácticamente sola de la empresa de la familia, hecho que la hace ser respetada ante las decisiones que conciernen a negocios y manejo de recursos familiares. Jovanka es la hija del Rey de los gitanos, una princesa que dejó a su familia y vuelve 25 años más tarde como una mujer madura con experiencia y solvencia económica, lo que le permite comprar una casa para vivir con sus hijas en Mejillones. Olga II, a pesar de no ser la hija mayor de su madre, es la privilegiada, al llevar el nombre de la casta de las Olgas por ser la hija del único hombre que Olga I amó de verdad. Cuenta con libertades y condescendencias que el resto de sus hermanas no tiene, por lo que se mueve con libertad dentro

de un entorno machista, a pesar de los juicios de valor hacia su persona. Son mujeres solteras: Catalina no quiere tener pareja; Jovanka ha enviudado de su marido Jairo pero cree en las segundas oportunidades para el amor; y Olga II es un alma libre que se ve remecida por la pasión que le provoca el amor de toda su vida, David.

CONCLUSIONES

Tomando en cuenta que partimos nuestro estudio enfocados en la cultura popular, con la idea de hacer hincapié en la repercusión que diversos medios de entretención y cultura tienen sobre el público, tomamos las palabras de Belmonte:

Los medios de comunicación han adquirido en las últimas décadas un importante papel como agente socializador, ayudando a construir identidades y contribuyendo, de esta manera, a establecer los sistemas simbólicos a través de los discursos y del imaginario que transmiten. Los medios de comunicación, en su dimensión histórica y social, funcionan como aparatos de representación, de construcción de «la realidad». Entendemos, por tanto, que un medio tan masivo y de tanto alcance social como resulta la televisión, está implicado en la construcción de los significados. De esta manera, los productos televisivos contribuyen, de forma cotidiana y más o menos sistemática, a generar identidades a partir de los mecanismos narrativos, semióticos e interpelativos que se ponen en marcha en cada acto de significación. (Belmonte, 2008:116).

A lo que Belmonte se refiere, es a la televisión comprendida como un agente en el que el espectador se puede sentir representado o identificado, y la facultad que tiene a su vez ese medio para generar nuevas identidades o modelos a seguir, creando así una cadena de retroalimentación.

Reconocemos a estas heroínas como personajes realistas debido a que son construcciones mucho más verosímiles a la realidad de las mujeres chilenas. Cuenta el guionista Víctor Carrasco que él siempre tuvo en su familia el modelo de mujeres fuertes, aspecto que le facilitó escribir sobre ellas. También Larissa Contreras afirma que el posicionamiento de estas mujeres fue intencionado, ya que existían, pero no habían sido mostradas en la televisión. Claudia Di Girolamo a su vez nos recuerda que “la realidad imita a la ficción”, destacando el poder de observación de dramaturgos y guionistas para traer historias reales a las obras de teatro y audiovisuales. Fueron entonces estas

telenovelas con ficciones cercanas a la realidad las que hicieron a las telespectadoras chilenas sentirse identificadas con estas heroínas, volviéndolas memorables y trascendentes.

A través de esta investigación, quisimos realizar un vínculo entre el teatro (arte representacional) y la telenovela (arte de reproducción), y ver cómo a través de la intertextualidad de grandes clásicos universales y equipos formados por gente principalmente de teatro se resignificó a la mujer en la etapa de transición a la democracia, que recién hacía eco de los cambios de la mujer en la sociedad chilena a través de leyes de inclusión y medidas que mitigaran de cierta forma la invisibilización y cosificación del género femenino.

Sobre la telenovela en general, podemos decir que puede ser y ha sido “no adormecedora”, pues, en los tiempos que vivimos, nada es unívoco y, por rosa que pueda parecer una historia, está en la cabeza del espectador a través de sus referentes la tarea de completar el contenido. Podemos tomar de ejemplo nuestra reflexión sobre *La Madrastra*, donde el público llenó vacíos políticos que la censura de ese entonces no hubiera tolerado.

En primera instancia, la investigación teórica fue esencial para comprender fenómenos asociados al lenguaje de la comunicación televisiva, que, junto a los estudios de género, nos ampliaron el campo de percepción en relación a los personajes de las telenovelas escogidas. Nos dimos cuenta que era indispensable tener cómo fuentes directas a quienes participaron en las producciones, y decidimos entrevistar a los pilares fundamentales: Vicente Sabatini, Víctor Carrasco, Larissa Contreras, Amparo Noguera, y por último, a Claudia Di Girolamo, quien personificó a las tres heroínas. Así pudimos ampliar el conocimiento que teníamos sobre los procesos artísticos e intenciones creativas tras las telenovelas de nuestro estudio, por ello es que podemos

categorizar y concluir aspectos tan significativos de estas heroínas, un trabajo que creemos fue hecho también por el espectador de manera inconsciente.

Además, gracias a las entrevistas pudimos conocer la forma de trabajo de esos equipos, que por la rigurosidad, comunicación y anhelo de realizar una propuesta artística de calidad, se consideraban a sí mismos como una compañía de teatro. Tras revisar estas telenovelas icónicas de la época de oro de Sabatini y compararlas con las producciones que se están realizando en la actualidad, podemos reafirmar, que la calidad de la telenovela se refuerza o debilita, conforme lo vinculada al teatro que sea la formación del equipo creativo.

Descubrimos la importancia que el proceso de transición a la democracia tuvo en las temáticas de la telenovelas del canal estatal, que puso la cámara sobre grupos sociales que en dictadura habían sido invisibilizados por los medios oficiales. El equipo de Sabatini tuvo en sus manos la posibilidad de generar contenidos y discursos con perspectiva de género en el canal estatal, todo un acierto considerando lo relevante que fueron esas producciones y lo profundo que calaron en la sociedad chilena de hoy en día.

Anteriormente se tildaba de gran creador de la telenovela, al autor dramático o guionista, como sucedió en el caso de las historias emergidas de la mano de Arturo Moya Grau en los '70s y '80s. Ya en la década de los '90s, debido a que su cargo le otorga una perspectiva general del trabajo, la figura del director se instala como la de magno gestor, por ello al hablar de esa época, nos referimos a las producciones de Vicente Sabatini o de María Eugenia Rencoret. Esto lo podemos vincular al llamado giro *post-dramático* del teatro contemporáneo, en que éste se despojó de su correspondencia dogmática al texto dramático-literario, para enfocarse hoy, en ser un arte

escénico-teatral, donde el director de escena es el gran titiretero a cargo de ecualizar las propuestas del equipo creativo **artístico** (escritores, actores, músicos, diseñadores).

El acabado trabajo de los actores aseguró el éxito en cada una de sus repeticiones, inmortalizando a cientos de personajes ícono que han quedado en el inconsciente colectivo chileno: como el “chicatero” (tacaño) Ernesto Lizana (Alfredo Castro) de *La fiera*, el leal y chupamedias Escudero (Néstor Cantillana) en *Romané* o el payaso con alzhéimer Lindorfo (José Soza).

El baremo más cercano y popular con que podemos constatar el impacto de estas producciones está en las redes sociales. Su repercusión ha tomado gran protagonismo en el último tiempo, llegando al extremo de que para perpetuar imágenes, momentos y frases de estos personajes, los fanáticos han dado vida a perfiles falsos de Facebook, como el de “*Jovanka, gitana loca*”, o el de “*La poto loco*”, quien da consejos en su sección de las “potoconfesiones”. Asimismo, existe un sinfín de personajes secundarios en esta plataforma, que siguen siendo recordados por sus espectadores a más de 15 años de haber salido en pantalla por primera vez.

Para finalizar, en términos académicos, anhelamos que se sigan haciendo investigaciones que desmitifiquen al quehacer teatral como un arte purista, y podamos, a través de los espacios liminales²⁰, dar paso a lugares intersticiales para confrontar diversos espectros del conocimiento, y expresar nuevos imaginarios que permitan una reflexión menos restrictiva, y mucho más enriquecedora y desprejuiciada del oficio teatral.

²⁰ Revisar *Introducción a los estudios teatrales: diez puntos de partida* de Jorge Dubatti (2011), donde habla del efecto liminal del teatro, es decir, donde se encuentran los límites de lo que es o no teatro.

REFERENCIAS

- Adorno, T.; Revol, E. (1966). *Televisión y cultura de masas*. Córdoba: Eudecor.
- Aguilera, de M. (2003). Tomar la cultura popular en serio. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. (2), 147-158.
- Álamo, M. [Mauricio Álamo Álamo]. (2012, Septiembre 17) *SIN CEDER: El pensamiento de Bélgica Castro, una mujer de teatro*. [Archivo de Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=S5t1ZMYJFzk>
- Anónimo (2002). *Quedó en la historia...* [Artículo Web]. Publicado el 19 de Julio de 2002. Recuperado de: <http://www.lacuarta.com/diario/2002/07/19/19.07.4a.ESP.QUEDO.html>
- Anónimo. (S/f). *Ictus 60 años: Obras Estrenadas*. Recuperado el 1° de Agosto de 2016 de: <http://www.teatroictus.cl/ictus-60-anos/>
- Belmonte J. y Guillamón S. (2008), Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV. *Comunicar*, nº 31, v. XVI, 2008, *Revista Científica de comunicación*; ISSN: 11343478; páginas 115-120.
- Bisama, A. (2015, Octubre 16). Poner el cuerpo. [Artículo Web] *Revista Qué Pasa*. Recuperado el 28 de Marzo de 2016 de: <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2015/10/poner-el-cuerpo.shtml/>
- Camponovo, S. (s/f). La telenovela chilena: agente de modernidad, 1967-2011. [Artículo Web]. *Memoria Chilena*.
- Carrasco, V. [Grandes Recuerdos de la TV]. (2016, Abril 15). *La Fiera Capítulo 2: UNA MUJER DE ARMAS TOMAR*. [Archivo de Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=k2hsGUZlqAA>
- Carrasco, V. (2016). *Guionista de telenovelas; La fiera y El circo de las Montini*. Entrevista personal. Santiago de Chile.

- Caviedes, J. (1972). *La sal del desierto*. [Capítulo de telenovela]. Recuperado de: <http://www.tvn.cl/especiales/nuestrahistoria/decada70/la-sal-del-desierto-1442092>
- Cifuentes, A. (2015, Diciembre 2). Los modelos de mujer en Democracia a partir de los personajes de Claudia Di Girolamo. [Artículo web] *Revista Intemperie*. Recuperado de: <http://www.revistaintemperie.cl/2015/12/02/los-modelos-de-mujer-en-democracia-a-partir-de-los-personajes-de-claudia-di-girolamo-romane-tvn/>
- Contardo, O., & García, M. (2015). *La era ochentera: Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago de Chile: Planeta
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2012). *Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural*. [Resultado de Encuesta]. Santiago de Chile: Ediciones Cultura.
- Consejo Nacional de Televisión. (2016) Anuario Estadístico de Oferta y Consumo de Programación de TV 2015. [Resultado de Encuesta]. Recuperado de: http://www.cntv.cl/prontus_cntv/site/artic/20150506/asocfile/20150506102846/anuario_estadistico_de_oferta_y_consumo_2014.pdf. (Revisado última vez: 10 de diciembre de 2015 22:20 hrs)
- Contreras, L. (2016). *Guionista de telenovela: La fiera y Romané*. Entrevista personal. Santiago de Chile.
- Di Girolamo, C. (2016). *Actriz de La fiera, Romané y El circo de las Montini*. Entrevista personal. Santiago de Chile.
- Del Real, A. (7 de Septiembre de 2011). El otro accidente aéreo que enlutó al canal hace dos décadas. *La Tercera*, pp.43.

- Dürrenmatt, F. (1956). *La visita de la vieja dama: Comedia trágica en tres actos con un epílogo*. [Trad. José Moral-Arroyo]. Recuperado de: <http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/OB/Vieja.pdf>
- Fernández, J. (2000). El héroe como categoría de la transcendencia textual. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. (15). 69-77.
- Ferrés, J. (1996). *Televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Madrid: Paidós.
- Figueroa, N. (2015). *Secretos de "Machos" a 12 años del fin: Otro nombre, otro final para "Ariel" y lágrimas por alarque*. [Artículo Web]. Publicado el Martes 27 de Octubre de 2015. Recuperado de: <http://www.t13.cl/noticia/tendencias/espectaculos/secretos-machos-12-anos-del-fin-otro-nombre-otro-final-ariel-y-llanto-alarque>
- Fontaine, N. (10 de Noviembre de 2012). *El silencio como pieza inicial en el método de Stanislavski*. [Artículo Web]. Recuperado de: <http://sitiocero.net/2012/el-silencio-como-pieza-inicial-en-el-metodo-stanislavski>
- Fuentes, J; Palma, A y Montero, R (2005) *Discriminación salarial por género en Chile* Estudios de Economía. Vol. 32 - Nº 2. Págs. 133-157. Cuadro 1.
- Fuenzalida, V. (2005). *Expectativas educativas de las audiencias televisivas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Fuenzalida, V. (2011). La reforma de TVN en Chile: logros y problemas. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. 11(1).
- Fuenzalida, V. (2011). Melodrama y reflexividad: Complejización del melodrama en la telenovela. *Mediálogos: Revista de Comunicación Social de la Universidad Católica del Uruguay*. (1). 22-45

- Fuenzalida, V.; Penjean, P. C.; Holley, M. C. M.; & Davico, M. (2008). *Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Galán, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*. (28). 229-236.
- Gavilán, J. (12 de Abril de 2012). A 35 años de su debut, cómo la teleserie La Madrastra cambió las reglas del género en Chile. *La Tercera*, p.40.
- Gervasio, W. (1991). *Cuatro heroínas en el teatro de Isidora Aguirre*. Houston, TX: Rice University.
- González, A. (2003, Septiembre 1). *Estreno: Guionistas de teleseries se reúnen en montaje*. [Artículo Web]. Recuperado el 14 de Julio de 2016 de <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7B497267bd-9a91-42cd-a5fe-2a17bdb9d96d%7D> .
- González, B. (1999). Los estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar*. (12). 79-88.
- Guzmán, L. (2015). Relaciones de género y estructuras familiares: *Reflexiones a propósito del Año Internacional de la Familia*. Revista Costarricense de Trabajo Social, (4).
- Infiltrador, El. (22/06/2015). *¿Cómo se mide el rating? ¿Qué proveedor es? ¿Para qué sirve la medición del rating?*. [Entrada de Tumblr]. Recuperado de: <http://elfiltrador.tumblr.com/post/124724068913/c%C3%B3mo-s%C3%A9-mide-el-rating-qu%C3%A9-proveedor-es>
- Mazziotti, N. (1996). *La Industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Ministerio de Planificación y Cooperación División Social (MIDEPLAN) Gobierno de Chile. (1999). *VII Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional (CASEN) 1998*. [Resultado de Encuesta]. Recuperado de: http://www.archivochile.com/Chile_actual/11_econom/chact_econ0006.pdf
- Ministerio de Desarrollo Social, Gobierno de Chile. (1999). “*CICLO VITAL DE LA FAMILIA Y GÉNERO*” *TRANSFORMACIONES EN LA ESTRUCTURA FAMILIAR EN CHILE, CASEN 1990-2006*. [Resultado de Encuesta]. Recuperado de: http://www.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/btca/txtcompleto/mideplan/4_ciclovitaldefamiliaygenero.pdf
- Mister T.V. (13/04/2011). “*LA MADRASTRA*”, *A 30 años del fenómeno*. [Entrada de Blog]. Recuperado de: <https://teleserieschilenas.blogspot.cl/2011/04/la-madrastra-30-anos-del-fenomemo.html>
- Moe, L. (2014). Vicente Sabatini, el gigante dormido. *Las Últimas Noticias*, 36
- Molière. (1975). *El burgués gentilhomme*. Santiago de Chile: Teatro Universidad Católica.
- Moreno, F., Julio, P., & Santa María, J. L. (2007). TVN 1990: las claves de una gestión exitosa. *Cuadernos. info*. (21), 48-65.
- Noguera, A. (2016). *Actriz de La fiera, Romané y El circo de las Montini*. Entrevista personal. Santiago de Chile.
- Pavis, P. (1986). El teatro y los medios de comunicación: especificidad e interferencia.”. *Gestos. Teoría y práctica del teatro Hispánico*, 1, 25-52.

- Pavis, P. (2005). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. 1° Edición. 1° Reimpresión. Buenos Aires: Paidós.
- Sabatini, V. (2016). *Director de telenovelas: La fiera, Romané y El circo de las Montini*. Entrevista personal. Santiago de Chile.
- Santa Cruz, E. (2003). *Las telenovelas puertas adentro: Discurso social de la telenovela chilena*. Santiago de Chile: Lom.
- Sánchez, J. (2005). Análisis y funcionalización pedagógica de la telenovela. *Horizontes Educativos*, 10(1), 95-106.
- Sepúlveda, F. (2003). *Análisis y evolución del guión en las teleseries chilenas*. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- Shakespeare, W. (2002). *La fierecilla domada; La comedia de las equivocaciones* (Vol. 270). Madrid: Edaf.
- Simonson, R. (2015, Marzo 23). *Many Visits Along the Way: The Long History of Broadway's Latest Kander & Ebb Musical*. [Artículo Web]. Recuperado de: <http://www.playbill.com/article/many-visits-along-the-way-the-long-history-of-broadways-latest-kander-ebb-musical-com-344648> .
- Souza, Ma Dolores; Oyanedel, Regina; Cabello, Patricio; Suit, Soledad; Villalobos, Andrea. (2008). *Las Mujeres hablan de la Mujer en la Televisión*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de Televisión.
- Souza, M. ; Oyanedel, R.; Alarcón, C.. (2008). *La imagen de la mujer en la TV*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de Televisión.
- TVN 40 años. Tu historia es mi historia.[Lucía Ana].(2013, enero 18). *La fiera en 40 años de TVN*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=zEVrtjfy_w
- Vilches, L. (1995). Introducción: La televerdad. Nuevas estrategias de mediación. *Telos*, 43, 54-62.

Yañez, Miguel. (2016, Marzo 25). *TVN trasciende sus Grandes Teleseries del pasado: La Fiera regresa a las pantallas*. [Artículo Web]. Recuperado el 30 de Marzo de 2016 de: <http://www.agendachilena.cl/tvn-apuesta-por-grandes-teleseries-del-pasado-la-fiera-regresa-a-las-pantallas/>

ANEXOS

Anexo 1. Escuelas de teatro con ramo(s) de actuación frente a cámara

Universidad de Chile	No
Pontificia Universidad Católica de Chile	No
Universidad de Playa Ancha	No
Universidad de Valparaíso	No
Universidad Mayor	Sí
Universidad de Artes, Ciencia y Comunicación	Sí
Universidad Finis Terrae	Sí
Universidad Academia de Humanismo Cristiano	Sí
Universidad de las Américas	No
Instituto Profesional Arcos	Sí
La Olla	No
Departamento Universitario, Obrero y Campesino	Sí
Academia de Idiomas y Estudios Profesionales	Sí
Instituto Profesional Los Leones	No
Teatro Imagen	No

Anexo 2. Tabla rating telenovelas

AÑO	Semestre	TVN	Rating	CANAL 13	Rating
1990	1	El Milagro de Vivir	16,1	Te Conté	38
	2	-	-	Acércate mas	33
1991	1	Volver a Empezar	14,7	Villa Nápoli	24,7
	2	-	-	Ellas por Ellas	28,2
1992	1	Trampas y Caretas	21,8	El Palo al Gato	19,8
	2	-	-	Fácil de Amar	24,5
1993	1	Jaque Mate	12,3	Marrón Glacé	24,7
	2	Ámame	21,8	Doble Juego	16,3
1994	1	Rompecorazón	24,2	Champaña	16,8
	2	Rojo y Miel	21,1	Top Secret	13,4
1995	1	Estúpido Cupido	21,8	El Amor Está de Moda	16,4
	2	Juegos de Fuego	17,4	Amor a Domicilio	18,1
1996	1	Sucupira	27,6	Marrón Glacé, el Regreso	17,1
	2	Loca Piel	20,9	Adrenalina	23,9
1997	1	Oro Verde	24,7	Eclipse de Luna	14,4
	2	Tic Tac	20,1	Playa Salvaje	33
1998	1	Iorana	33,3	Amándote	13,5
	2	Borrón y Cuenta Nueva	18,8	Marparaíso	28,3
1999	1	La Fiera	30,8	Fuera de Control	17,6
	2	Aquelarre	30,8	Cerroalegre	22,1
2000	1	Romané	38,2	Sabor a Ti	17,6
	2	Santoladrón	26,7	-	-
2001	1	Pampa Ilusión	34,6	Corazón Pirata	17
	2	Amores de Mercado	51	Piel Canela	15
2002	1	El circo de las Montini	35,2	-	-
	2	Purasangre	32,5	Buen partido	8,6

* Las títulos marcados con negrita corresponden a la telenovela ganadora.

Anexo 3: Ficha de análisis de personajes de Elena Galán

Dimensión física:²

Nombre del personaje
Edad
Aspecto físico
Sexo
Nacionalidad

Figura 1.1.

Nombre del personaje³

Edad

15-24 años (jóvenes) ⁴	25-44 años (jóvenes/adultos)	45-64 años (adultos)	Mayores de 65
-----------------------------------	------------------------------	----------------------	---------------

Figura 1.2.

Aspecto físico⁵

Atractivo/muy atractivo	Normal	Poco atractivo
-------------------------	--------	----------------

Figura 1.3.

Sexo

Hombre	Mujer
--------	-------

Figura 1.4.

Nacionalidad⁶

Dimensión psicológica:

Tipo de personalidad
Temperamento
Objetivos/metás
Temperamento

Figura 1.5.

Tipo de personalidad

Extrovertida	Introvertida
--------------	--------------

Figura 1.6.

Dimensión social:

Estabilidad en las relaciones
Estado civil
Ámbito familiar/n° hijos
Ámbito profesional/laboral
Rango profesional
Ámbito educacional
Marco espacial

Figura 1.9.

Estabilidad en las relaciones

Estables	Cambiantes
----------	------------

Figura 1.10.

Estado civil

Soltero
Casado
Divorciado/separado
Viudo
Pareja de hecho
Sin datos

Figura 1.11.

Ámbito familiar (número de hijos)

Sin hijos	1-2 hijos	Sin datos
-----------	-----------	-----------

Figura 1.12.

Relaciones profesionales-laborales

Profesión⁹

Médicos	Policías
---------	----------

Figura 1.13.

Rango en la escala laboral

Directivo/subdirectivo
Cualificación superior
Cualificación media
Cualificación inferior

Figura 1.14.

Ámbito educacional

Estudios primarios
Estudios medios
Estudios universitarios

Figura 1.15.

Marco espacio-temporal del personaje¹⁰

Trabajo	Vivienda	Trabajo/vivienda
---------	----------	------------------

Figura 1.16.

Datos del capítulo
Título serie
Título del capítulo
Número del capítulo
Tema detallado

Figura 1.17

Análisis estereotipos verbales

Quién / quiénes hablan

Cargo del que habla

Sobre quién

Cargo del que se habla

A quién

Cargo del que escucha

Qué dice / n

Cuándo lo dice / n

Con qué actitud

Por qué lo dice / n

Dónde

Cuánto tiempo

Otros datos

Descripción del personaje

Qué hace

Figura 1.18.

Quién/quiénes hablan (nombre del personaje)

Cargo del que habla

Sobre quién (nombre del personaje)

Cargo del que se habla

A quién (nombre del personaje)

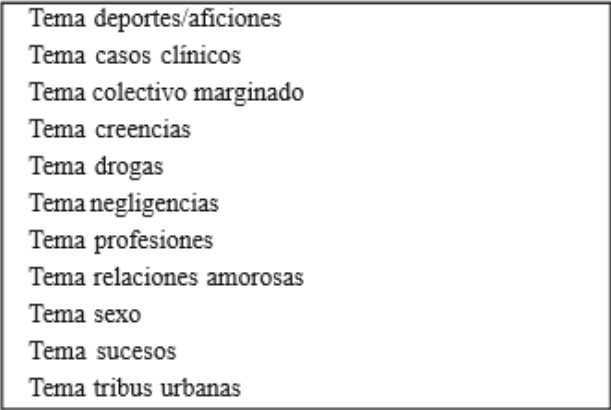
Cargo del que escucha

Qué dicen y cuándo lo dicen

Figura 1.19.

Abusiva, manipuladora, mentirosa
Agradable, amistosa, cariñosa, comprensiva
Amenazante, agresiva, violenta
Arrepentida, avergonzada, culpable
Celosa, desconfiada
Confidente, sincera
Coqueta, cómplice, seductora
Cotilla, entrometida
Crítica, autoritaria, severa
Decepcionada, defraudada, dolida, frustrada
Decidida, directa, segura, valiente
Deprimida, triste, desesperada
Desagradable, despectiva, ofensiva
Distante, despreocupada, fría, indiferente
Dudosa, insegura
Egocéntrica, engreída, orgullosa, prepotente
Enfadada
Ética, eficiente, profesional, resolutive
Explicativa, justificativa
Irónica
Machista
Manipuladora, mentirosa
Maternalista, comprensiva
Nerviosa, preocupada
Racista, intolerante e intransigente

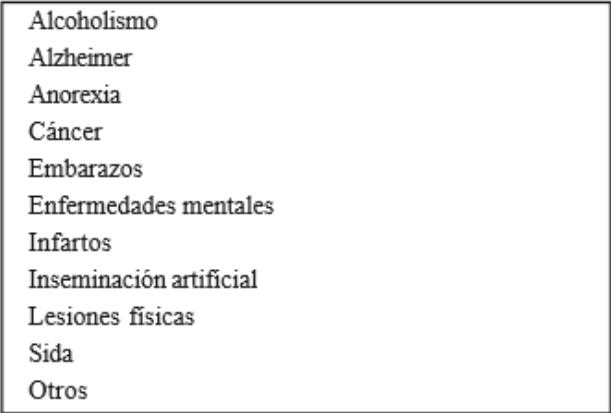
Figura 1.20.



Tema deportes/aficiones
Tema casos clínicos
Tema colectivo marginado
Tema creencias
Tema drogas
Tema negligencias
Tema profesiones
Tema relaciones amorosas
Tema sexo
Tema sucesos
Tema tribus urbanas

Figura 1.21.

Tema casos clínicos¹⁴



Alcoholismo
Alzheimer
Anorexia
Cáncer
Embarazos
Enfermedades mentales
Infartos
Inseminación artificial
Lesiones físicas
Sida
Otros

Figura 1.22.

Tema colectivo marginado

Homosexuales	Discapacitados psíquicos
Gitanos	Discapacitados físicos
Inmigrantes	Delincuentes
Prostitutas	Drogadictos
Mendigos	Otros

Figura 1.23.

Tema drogas¹⁵

Alcohol	Hachís
Tabaco	Marihuana
Cocaína	Drogas de diseño
Heroína	Otras

Figura 1.24.

Tema negligencias médicas¹⁶

Cirugía estética	Fallecimientos	Infecciones
------------------	----------------	-------------

Figura 1.25.

Tema profesiones

Actrices	Policías	Profesores	Videntes
Enfermeras	Periodistas	Políticos	Vigilantes de seguridad
Deportistas	Jueces	Cantantes	Administrativos
Famosos	Fotógrafos	Médicos	Toreros
Modelos	Obreros	Taxistas	Abogados

Figura 1.26.

Tema sucesos

Accidentes de tráfico	Mafias organizadas	Atropellos
Acoso sexual	Violencia de género	Desapariciones
Abandonos	Asesinatos	Incendios
Accidentes laborales	Robos/atracos	Prostitución
Abusos sexuales	Tráfico drogas	Secuestros
Agresiones físicas	Estafas/timos	Otros

Figura 1.27.

Análisis conflictos

Conflictos amorosos: Infidelidades, celos e incomprensión.

Conflictos laborales¹⁷

Negligencias	Enfrentamiento enfermera-administ.	Enfrentamiento enfermeras
Abusos de poder	Enfrentamiento entre médicos	Enfrentamiento policía-directivo
Errores de principiante	Enfrentamiento médico-administrat.	Enfrentamiento policías
Acoso sexual	Enfrentamiento médico-directivo	Problemas de infraestructura
Rumores	Enfrentamiento médico-paciente	Peligrosidad/riesgo en el trabajo
Irregularidades	Enfrentamiento médico-familiar	Presiones externas
Fallos del sistema	Novatadas	Tratos de favor

Figura 1.28.

Conflictos familiares

Enfrentamientos con padres	Enfrentamientos con hijos	Otros
----------------------------	---------------------------	-------

Figura 1.29.

Otros datos

Clase social
Edad
Sexo
Comentarios despectivos entre sexos

Figura 1.30.

Clase social

Marginales	Baja	Media/baja	Media	Media/alta	Alta
------------	------	------------	-------	------------	------

Figura 1.31.

Edad

Niños	Jóvenes	Adultos	Ancianos
-------	---------	---------	----------

Figura 1.32.

Sexo

Hombre, mujer.

Comentarios despectivos entre sexos: comentarios de hombres sobre mujeres, de mujeres sobre mujeres o de mujeres sobre hombres.

Anexo 4: Entrevista a Víctor Carrasco

¿Cuál fue la metodología de trabajo del equipo creativo de las telenovelas?

Hay una forma de trabajo que se mantiene hasta el día de hoy, en que el jefe del equipo o el autor de la teleserie, que funciona siempre la misma persona, porque hay varias etapas. La primera etapa es la elaboración del proyecto, esa elaboración es la construcción del argumento, los personajes, los lugares de acción y un resumen argumental que de alguna manera cuenta el arco de la teleserie completa. Eso se hace individualmente, en el caso de *La Fiera*, por ejemplo, o *El Circo de las Montini*, o de otras que escribí, lo hago yo solo. Yo trabajo presentando eso al director y ese trabajo es individual, no se hace en equipo. Una vez que eso está realizado, o sea que está probado y aceptado por las personas que tienen que dar el visto bueno, ahí recién se empiezan a elaborar los capítulos, los noventa capítulos, generalmente son noventa o a veces ciento veinte, eso se hace en equipo, pero la primera parte no, la primera parte tiene que ver con una presentación de una idea. En general yo he tenido bastante suerte, porque siempre he propuesto y no se me ha entregado algo por encargo, salvo *Oro Verde*, que era una teleserie que el canal tenía que desarrollar, que fue la segunda que yo escribí. Pero *La Fiera*, *El Circo de las Montini*, algunas otras fueron ideas que yo proponía, en base a conversaciones, pero me pasaba que en ese momento tuve la suerte de poder proponer historias, líneas argumentales que fueron aceptadas. Tiene que ver con formación teatral y encontrarme con directores como Vicente Sabatini, que también tiene, por una cuestión de vida y de gusto, una relación muy cercana al teatro. Siempre ha trabajado con actores de teatro, entonces yo me entendía muy bien en ese sentido con él, porque las propuestas eran bastante bien recibidas. Creo que tuve la suerte de poder proponer.

Tú eres actor de teatro. ¿En qué momento llegaste a trabajar a la televisión?

Cuando decidí que no iba a ser actor, o sea cuando me di cuenta que no iba actuar y que quería dirigir. Porque eso es lo que he hecho básicamente. Actué un tiempo, pero afortunadamente fue corto porque no me gustaba y me angustiaba mucho, lo encontraba un poco incómodo. Entonces empecé a trabajar como director, pero siempre tuve la idea de poder escribir, no sabía muy bien qué, y en ese momento, cuando empecé a buscar instancias, no existían en las escuelas las líneas de dramaturgia o de poder especializarse en algo que tuviera que ver con eso. Casualmente se generó una instancia en el Instituto Chileno-Alemán, en el Goethe, que fue una convocatoria abierta para formar guionistas, que ese momento lo dirigía Antonio Skármeta. Yo había hecho por gusto propio una adaptación cinematográfica de María Luisa Bombal, de *La Última Niebla*, que tenía guardada para mí, lo había hecho solo, por la inquietud y por lo mucho que me gusta ella. Lo presenté para estar en el taller y quedé, me fue bien en el taller y me empecé a dar cuenta de que me gustaba mucho escribir, que el proceso de escritura me permitía además poder hacer teatro paralelamente. El teatro tiene un millón de dificultades y tenía que buscar un camino paralelo, porque además siempre enfocaba el teatro que yo hago como financiado por mí mismo. La independencia yo creo que es súper importante y el costo de ser independiente es súper alto en todo sentido. También tenía claro que tenía que buscar una vertiente paralela, pero nunca sentí que la escritura fuera una cuestión adicional u obligatoria o tengo que hacerlo para sobrevivir. Me gusta mucho hacerlo, entonces hice ese taller con Skármeta, me fue bien, me becaron y me fui a Alemania y cuando

volví empecé a buscar trabajo. Ya había decidido completamente no buscar trabajo como actor, cuando muy chico había actuado en teleseries, entonces sabía que no quería eso, y el teatro me provocaba una cosa muy terrible, un terror espantoso. Entonces fui y como me conocían me recibieron, porque también es un mundo súper cerrado, súper difícil, pero se quedaron un poco para adentro porque les dije que lo que quería era tratar de escribir, que había hecho ya algunas cosas. Lo primero es que en ese tiempo se hacían muchas adaptaciones de teleseries brasileñas, *Sucupira* fue la última. No me acuerdo los nombres, pero se hicieron cuatro o cinco que coincidieron también con el regreso de la democracia y esta explosión de las teleseries y de lo bien que les iba. Entonces alguien tenía que resumir los capítulos de las teleseries brasileñas que eran trescientos capítulos, por ejemplo, una brutalidad. Alguien tenía que hacerlo y le entregaba a los guionistas un resumen, una página por capítulo, entonces yo leía en mi casa los capítulos, entregaba ese trabajo y siempre preguntaba si es que iba a haber un trabajo nuevo, pero también eso fue súper bueno, porque yo no veía mucha teleseries en general, salvo una que la vi completa, que se llamaba *Todo Vale*, una teleserie brasileña increíble, que fue con la que dije: 'Aquí se pueden hacer cosas potentes'. Las teleseries pueden ser un vehículo de ideas, pueden transmitir cosas, y no, que es lo que me pasa hoy con las teleseries, que son solamente entretenimiento, están un poco vacías de contenido. Al ver esa teleserie me di cuenta que era una teleserie sobre la historia de una niña ambiciosa y todo lo que ella hacía para lograr lo que ella quería. Eso me pareció increíble porque además había un cuestionamiento de los valores de la sociedad brasileña. En fin había una pareja de lesbianas, y esto en los años '80, pasó colado por el Mega de esa época, que era el del señor Claro, que es ultra pinochetista, el dueño de la sudamericana de vapores, que es el que les vendió el canal a los de ahora, que también son muy pinochetistas. La iban corriendo de horario. Yo tenía una amiga que estudiaba ingeniería comercial y ella también la veía y ya la pasaban como a las dos de la mañana, entonces cada vez había que verla más tarde, por ejemplo cuando salió esta pareja de lesbianas. Ahí lo que planteaba, que fue algo que me llamó mucho la atención, que aparecía esta pareja de niñas preciosas, que eran high class brasileña, y una de ellas tenía la oposición de su familia. Ellas se constituían como pareja, informalmente obviamente, y cuando ellas ponían una posada en Búzios, muy turística, les iba súper bien y todo, y una de ellas tiene un accidente automovilístico y muere y la familia de la otra le quita todo lo que habían construido juntas y se presenta el problema en la teleserie, que a mí me parecía insólito, de que la familia simplemente no reconocía la relación y dejaba a la niña que quedó viva en la calle. O sea ella que había quedado sin su amor además quedaba en la calle porque los otros ponían un candado y decían: 'Nada de esto es tuyo, nos corresponde a nosotros y fuera...' y la sacaban. Eso me impactó muchísimo, cómo estos autores, además es una teleserie fantásticamente bien hecha, como todas las teleseries brasileñas, cómo logran poner este tema en una historia secundaria, en una época en que de eso no se hablaba y plantean el dilema de qué hacer con una situación como esa. En la historia habían personas que, también porque la sociedad brasileña es obviamente mucho más abierta que la nuestra, pero hay personas que estaban a favor, personas que se oponían, y eso me pareció fascinante. Ahí dije: 'Aquí se pueden hacer cosas con las teleseries, se pueden decir cosas'. Obviamente hay que ser súper cuidadoso, porque si bien es cierto que tuve la suerte de trabajar en un muy buen momento de las teleseries, pero había que ser muy cuidadoso para elaborar como se planteaban esos contenidos para que no se asustara nadie y que nadie fuese a censurar, porque en la televisión se censura permanentemente, es una cuestión cotidiana. Permanentemente hay gente que dice esto sí, esto no, esto puede espantar a los auspiciadores, esto puede incomodar a la gente y no nos van a ver. Entonces pasé de hacer estos resúmenes, además leía teleseries brasileñas, que no siempre son muy buenas, yo creo que son mucho mejores sus puestas en escena, de repente escrita me parecía que había

mucho relleno, pero los brasileños tienen una cosa al actuar que es muy buena también, yo creo que, si bien es cierto que se ha avanzado mucho, estamos un poco al debe en las teleseries chilenas, todavía siento una cierta rigidez de la puesta en escena, de cómo llevar eso a lo visual. Los brasileños tienen algo súper lúdico, que tiene que ver también con cómo son ellos, súper de piel y cómo se mueven y conversan, el cuerpo es súper importante. Hay cosas que son muy de ellos y que están ahí, entonces cuando leía esas teleseries y después la veía, veía las diferencias, los avances. Y de repente se dio un cupo en *Estúpido Cupido*, que es una teleserie brasileña también. Andaban buscando dos guionistas, entonces me hicieron una prueba y quedé. No lo pasé muy bien durante la escritura porque era un poco tenso todo el ambiente y yo pensé que no iba a seguir porque el ambiente de escritura había sido un poco tenso. Ahí conocí a Vicente, es súper raro, pero cuando yo era muy chico, él ya dirigía hace rato teleseries y me dirigió en una. Él se acordaba y le daba mucha risa, se acordaba además porque tuvimos una discusión a propósito que yo no quería hacer algo que me estaba pidiendo, yo era un pendejo insoportable que le discutía a él, nos reíamos de eso. La persona que iba a ser el jefe del equipo de *Sucupira* se enfermó, y Vicente me llamó, yo pensé que no iba a seguir, ya estaba buscando trabajo en el Canal 13, ahí me decían: 'vamos a ver', y un día suena el teléfono y Vicente me dice: 'Te quieres hacer cargo de *Sucupira*?'. Le dije al tiro que bueno, ni pensé lo que significaba porque fue un poco difícil, pero lo pasé súper bien, hicimos un equipo súper bueno. La adaptación también quedó súper buena, a mí me gustó mucho lo que se logró, porque en ese momento el ejercicio de la adaptación tenía que ser súper libre y *Sucupira*, que se llamaba *El Bien Amado* en el original, ocurría en el Brasil de los terratenientes, los Coroneles y tenía que ver con otra cosa, con la Amazonía, nada que ver con lo que fue acá. Entonces la libertad de poder empezar a proponer, de subir el personaje de Pablo Schwarz, que era solamente el curado del pueblo, cosas como esas, la libertad creativa que me entregó Vicente para poder empezar a proponer cosas a mí me encantó y tenía mucho que ver, además, con el espíritu que yo tenía para poder seguir adelante en eso y no quedar solamente encerrado en hacer la típica historia de amor. De ahí en adelante creo que fue bien paulatino el progreso y el desarrollo respecto de lo que yo creía que podía ser una buena teleserie, entendiendo que además tenía el respaldo y la confianza de la gente con que trabajé para poder proponer, entonces creo que lo más importante para mí, y sigue siéndolo hasta el día de hoy, es que las teleseries son vehículos de ideas, de emociones también, pero las emociones siempre están vinculadas con las ideas, con eso que el personaje quiere lograr. Lo difícil es tratar de descubrir, por ejemplo sobre el rol de la mujer, tratar de descubrir eso para ponerlo en el objetivo de un personaje de la teleserie. No tratar de ser tan ambicioso como para decir: 'Esto es lo que la mujer en Chile quiere lograr', sino tratar de encontrar ciertas características de eso, que puede ser un anhelo, un deseo y ponerlo en los personajes para que la teleserie vaya un poco más allá y no quede circunscrita sólo al me quiere, no me quiere y si tengo o no tengo lucas, que es en lo que se mueven ahora, como si eso fuera lo más importante. No es lo más importante. Pueden ser muy entretenidas, muy divertidas, porque en algún momento lo logran, pero creo que son importantes porque hay una cultura, que además tiene que ver mucho con el radioteatro, con la fotonovela, con el teatro y con el cine también, por entrega, como existía muchos años atrás, donde el vínculo con la telenovelas, sobre todo para los latinoamericanos, es muy fuerte, porque tiene que ver con el ADN, con la educación de los sentimientos. Es una cuestión muy curiosa, porque está muy arraigado y yo creo que fue como un traspaso, casi del soporte, de pasar del radioteatro, la fotonovela y del teatro, que también en algún momento jugó un parecido parecido al de las telenovelas, pasar a la telenovela fue en Latinoamérica, particularmente en Cuba, Venezuela, México, fue un paso natural.

¿En qué medida aportan director, guionistas y actores al mundo ficticio que se propone?

En ese momento existió un trabajo súper comunitario, artísticamente éramos una comunidad, y yo creo que eso era súper interesante también, porque cuando ciertos actores, que son un poco más ególatras dicen: 'Esto yo lo hice solo, yo armé esto', mentira, porque en el caso de las teleseries donde yo participé, grupos que yo dirigí, con guionistas súper buenos, que aportaban muchísimo y que hacían súper bien su trabajo, todo estaba escrito. Lo que me parecía súper importante es que eso que estaba escrito daba la posibilidad al actor para que aportara lo suyo. Creo que es un proceso que ocurre también en el teatro, es obvio. El actor también está en un proceso creativo y si tiene la libertad y la confianza para poder hacerlo, obviamente proponía cosas. Generalmente casi todo está escrito. Hay actores que son mucho más propositivos y mucho más dispuestos que otros y en ese sentido se va enriqueciendo todo, pero a mi en particular y con los grupos con que trabajé, nos gustaba tratar de entregar la mayor cantidad de elementos que fuera posible, para que esos elementos fueran usados y tomábamos nosotros inmediatamente lo que ellos proponían.

¿Hay referentes teatrales para lo que escribiste?

Sí, en el caso de *La Fiera*, originalmente era sólo Chamorro, que era el burgués gentilhomme, una adaptación a propósito de todo el arribismo, del new rich chileno. Conversando con Vicente, por cosas de casting, necesitaba lograr que el personaje de la hija subiera y ahí entró *La Fierrecilla Domada*. Siempre hay historias tanto en las líneas secundarias o en las protagónicas, donde uno puede echar mano a argumentos teatrales. Yo lo hago siempre, siempre estoy pensando en eso. En general creo que es un súper buen referente. Se hace en muchas partes, claro que cuesta mucho porque son historias muy largas, entonces tratar de llevar líneas argumentales del teatro a las teleseries a mí me parece un súper buen elemento.

En el caso de *La Fierrecilla*, se aleja un poco de *La Fiera* por ser tan machista. ¿Cómo es ese trabajo de reescribirla?

Tratar de encontrar las conexiones con la mujer hoy, o sea el rol que quiere jugar o está jugando la mujer hoy, yo creo que ahí está la clave del asunto. Tomar la base de lo que escribió Shakespeare y tratar de usarlo y modificarlo sin temor y con propiedad con respecto a qué pasaría si la obra fuera escrita hoy. Alguien podría pensar que el machismo sigue siendo el mismo. Alguien siempre dice que Shakespeare hoy escribiría teleseries, como sus obras eran tan populares y estaban dirigidas al pueblo, no a una elite. Entonces seguramente si él escribiera *La Fierrecilla Domada* hoy, su final sería distinto, porque estaría súper pendiente y súper conectado con qué está pasando, cómo le gustaría verse a la mujer representada. Obviamente hay una cuestión de poder trasladar, poder usar y estar súper atento a lo que está sucediendo. Sin estereotiparlo, sin que el discurso sea muy panfletario. El público que ve teleseries es bien curioso, si se dan cuenta de que uno está tratando de educar muy conscientemente, si uno está tratando de llevarlo por un camino y no por otro, hay que ser muy astuto para que no noten eso y que el comentario después quede súper clarita, pero que no se den cuenta de que está pasando eso. No solamente el público, también la gente que se puede asustar con cosas como esas.

Como sucedió con *El Circo de las Montini*, tiene que ver con cómo encaminas al público sin hacerle una clase, pero educando igualmente.

Exactamente, en ese momento fue súper difícil porque las campañas no decían abiertamente que había que usar condón. O sea da lo mismo, haz lo que quieras, ama a quien quieras, pero ponte condón. Que sigue siendo hasta el día de hoy la solución para no contagiarse. Entonces nosotros decíamos algo que en ese tiempo no lo decían las campañas públicas. A mí me parecía como un deber hacerlo, pero hay pros y contra. Mucha gente, incluso gente muy pro, que se manifestaba en contra de que nosotros fuéramos a la delantera diciendo a las ocho de la noche que había que ponerse un condón, que esa era la solución. Hablar de eso era muy terrible, nosotros nos vinculamos no solamente con portadores del VIH, sino además con infectólogos, una en particular que fue la que nos ayudó. Porque en todo el proceso en general, cuando se tocan temas como ese, hay mucha asesoría, muy seria y es muy bueno que se haga. En ese momento los tratamientos se entregaban por una tómbola, era muy terrible. A algunos les tocaba y otros estaban destinados a morir. Y muchos de los que salían clasificados por la tómbola vendían el tratamiento. Además de eso, los tratamientos ahora se han mejorado mucho y cualquier contagiado de VIH puede sobrevivir, vivir, no es sobrevivencia es vida. Pero en ese momento los tratamientos eran un poquito tóxicos y la gente los abandonaba, entonces tiempo después estábamos investigando para otra teleserie y en un consultorio en Peñaflor nos dijeron que mucha gente había retomado el tratamiento viendo la teleserie. A propósito de que también habíamos logrado de que la gente entendiera que el tratamiento significaba vida, y que haberse contagiado no significaba morir. Cosas bien específicas, que son muy importantes y se pueden transmitir por una teleserie. Por yo creo que es tan importante insistir en eso. Una teleserie logra transmitir. Es mucha gente que está mirando y está muy atenta. Entonces desaprovechar esa oportunidad a mí no me parece.

Respecto al *Circo* también. ¿Desde dónde aparece el matriarcado?, ¿tiene otra raíz teatral?

Sí tenía una raíz teatral, pero empezó a quedar muy atrás. A mí siempre me llamó la atención *La Casa de Bernarda Alba*, pero por esta estructura, estas mujeres. Por otro lado había una influencia más bien literaria, que son las novelas de Jane Austin, que también son mujeres, mundos femeninos, madres muy potentes. A partir de eso, vinculándolo con el circo, que es una estructura muy machista, nosotros pensábamos que lo distinto podría ser este circo manejado por mujeres. Esto a la gente del circo les molestó muchísimo, porque ellos son terriblemente machistas. También les molestó mucho el que hubiese un contagiado de VIH+ dentro del elenco. Les parecía feo, terrible. Es muy curioso porque generalmente a esas comunidades les cuesta mucho verse a sí mismos, están tan encerrados en su mundo que les cuesta mucho verse, entonces cuando uno los ve desde afuera, es curioso, pero ve cosas que ellos no ven. En ese sentido las mujeres son mucho más fuertes de lo que aparentan ser. Hay una idea de una especie de matriarcado solapado en el circo que me pareció súper interesante, porque eran las que verdaderamente decidían, las que verdaderamente aportaban, artísticamente eran súper importantes. No solamente eso, también dentro del circo habían sistemas de castas. Era muy curioso eso que es tan cerrado y que la gente no ve y nosotros logramos ver porque convivíamos por mucho tiempo con ellos. Entonces también fue un trabajo de investigación súper interesante. A mí me parece que el matriarcado tiene mucha resonancia en la sociedad chilena. Yo provengo de una familia súper matriarcal absolutamente, donde los hombres también eran súper poderosos, se creían, no lo eran, pero eran súper poderosos, buenos para gritar, buenos para decir estupideces, pero las mujeres eran las que finalmente manejaban todo, por la época, con una cierta habilidad para que no se notara tanto, pero

también eran súper poderosas. Eso me llamó mucho la atención también, yo nunca pensaba que las mujeres fueran débiles, desde chico, porque yo veía tremendas mujeres, quizás con demasiado carácter, pero son las mujeres con que yo me relacioné. Por supuesto también veía mujeres muy opacadas, pero nunca me parecieron muy entretenidas, me parecían tontas. Cuando veía mujeres distintas a las de mi familia me generaban cierta distancia, porque yo decía: 'qué raro que esta señora se deje avasallar por leseras, no tenga voz y no sea capaz de imponer su propio mundo o por lo menos mostrarlo y sentirse orgullosa de eso'. Un poco de ahí salió, mezclado obviamente con la investigación y con la necesidad de meterse en este mundo que es súper interesante, súper atractivo.

¿Cómo sientes que se abordaron los estereotipos de género en las telenovelas que trabajaron?

En ese momento la problemática de género estaba recién instalándose. Por el teatro yo tenía la suerte de conversar con personas que estaban trabajando en la Universidad de Chile, particularmente la mamá de la Manuela Oyarzún, la Olga Grau que una investigadora sobre temas de género súper potente en Chile. No le gusta mucho la televisión, pero conversábamos mucho sobre el rol público de la mujer en una época donde la mujer en política estaba muy atrás. Había ciertos indicios que te hacían pensar que eso iba a cambiar. Aquí y en el mundo estaban ocurriendo cosas importantes y las mujeres estaban empezando a ocupar el lugar que les correspondía, que ni un lugar muy importante, sino el lugar que les corresponde naturalmente. Eso me parecía que era importante, visibilizar el lugar que tienen en la realidad. Porque lo que muchas veces hacen los medios es invisibilizar cosas, yo creo que ese es el peligro, porque también se puede tener éxito con eso. Invisibilizar cosas, no mostrarlo y, por ejemplo, hoy a mí me parecería muy importante que estuviera el tema de las reformas, el movimiento estudiantil, deberían estar presentes, pero lo que hace la televisión hoy día es invisibilizarlos, es decir, esta gente no existe, y si existe son los encapuchados, hay una manipulación. Yo creo todo lo contrario, se podría hacer una historia, se podría incorporar a la historia, se podría ver el nuevo rol que tiene la participación, lo que proponen los jóvenes. Hay algo súper importante, uno mira a los jóvenes que están en las teleseries hoy y están en otro mundo, definitivamente viven en un mundo de la estupidez absoluta. En ese momento lo que hacíamos era visibilizar, yo creo que eso es fundamental, hay que hacerlo con mucho cuidado y delicadeza para que eso no quede obvio y no se transforme en un estereotipo y por lo tanto aparezca lo malo del estereotipo y no lo bueno, porque estereotipo va a seguir siendo un modelo, finalmente. Ese modelo a seguir yo creo que es súper importante, pero de cualquier forma tiene que estar la contraparte siempre, porque es súper importante, incluso para las personas que pueden adherir a ese modelo, saber a quién se están enfrentando. Me parece que eso es fundamental. También el que tiene la voz disidente, poder verla y poder verse reflejado ahí, también puede producir algo, como un efecto espejo. Es súper importante no caricaturizar a los oponentes a ciertos modelos que uno quiere destacar, o temas que uno quiere que se discutan, porque en el fondo creo que una buena discusión tiene que tener todas las posibilidades y puede salir muy beneficiada la idea que uno quiere destacar si tiene un buen oponente con argumentos que para ese oponente sean sólidos, es decir, tener un buen antagonista, no uno burdo, que tenga los objetivos súper claros. Eso le da cierta coherencia a las historias que contamos en esa época, sin duda.

¿En qué momento ocurre censura?

Yo creo que lo que pasa en la televisión es peor, es la autocensura. Porque no existe un ente abiertamente censurador y creo que si alguna vez censuraron a los directores con los que he trabajado, fueron lo suficientemente amables y cariñosos para que yo no me enterara. Porque es muy violenta la censura, es una cuestión bien brutal. Creo que la autocensura, sobre todo en la época cuando recién estaba partiendo este boom de las teleseries chilenas, la autocensura operaba, por ejemplo, en qué forma tratar con los detenidos desaparecidos, en *La fiera* había algo, con lo del caleuche. Nunca lo dijimos con todas sus letras, pero obviamente había algo, habían desaparecido, había la idea de recuperar el cuerpo, pequeñas cosas. También en *Pampa Ilusión*, el señor este súper dictador, que quería dirigir la vida de todos. Cosas que quedaban resonando, la gente podía interpretarlo simplemente como la leyenda del caleuche, esa metáfora es maravillosa. Una época en que recién estábamos conociendo las atrocidades de la dictadura, en que ni siquiera pensábamos que alguno de los asesinos iba a estar preso, eso tenía una resonancia. Hasta cierto punto era difícil hacerlo, pero era súper necesario y creo que a veces el miedo nos frenaba un poco, no porque algo pudiese ser rechazado, sino porque la brutalidad de la censura hace que uno se repliegue un poco. También es difícil entender que hay ciertos temas que incluso en esta época son difíciles de tratar. Hay cosas que simplemente la televisión no le interesa, por más cercano que podría ser a las personas ahora, sobre todo a un segmento como el que ve teleseries. Eso es un poco complejo y hace que el momento actual sea raro, indefinido, amorfo a mi gusto.

¿Cuál es tu opinión sobre las telenovelas actuales?

A mí me parece que si la gente sigue viendo teleseries como las ve, si en el caso actual Mega hace esas teleseries y la gente las ve mayoritariamente, yo supongo que es la teleserie que hoy día el público chileno necesita. Eso no quiere decir que sea buena ni mala. Yo no la haría, no podría hacerla y por eso no lo hago, pero a mí me parece que hay algo un poco complicado con respecto a eso porque no me parecen teleseries de riesgo. La televisión es poco arriesgada en general, pero las teleseries podían presentar temas, podían aportar. Hoy día no lo están haciendo y supongo que es porque también ha cambiado mucho el escenario, es un canal privado, son otros intereses. Yo no las veo, pero no porque no vea las teleseries, no veo Mega porque no es un canal que esté dirigido a mí, se dirige a otro público y fantástico que ese público tenga un espacio para ver televisión. Me gustan las teleseries, las voy a seguir escribiendo, pero no esas teleseries. Después de todo lo que he escrito eso ya lo tengo súper claro. Hay gente que las hace muy bien y tienen un talento para poder hacer eso, que yo no tengo.

¿A qué crees que se debe, pensando en TVN, que se hayan dejado de hacer estas teleseries?

Yo creo que lo de TVN es bien difícil y complejo, y es bien difícil de entender también lo que pasó, porque de ser el líder absoluto con respecto a las teleseries a ser un canal que está prácticamente en el suelo. A mí me faltan elementos como para poder determinar qué fue lo que pasó exactamente. Yo creo que se desgastó el modelo, la idea de hacer televisión, y también pasa por las teleseries que se estaban haciendo ahí. Creo que había una idea de país y sociedad que se empezó a sobreexponer y eso se gastó. Es peligroso, pero yo creo que eso fue lo que pasó, y no hubo propuestas nuevas que pudiesen superar a la anterior en términos de conexión con la realidad, de poder aportar algo, de entretener, de ser divertida, y todo eso que se le exige a la teleserie, pero además que la gente se viera ahí, de alguna manera se

viera reflejada. Yo creo que eso dejó de ocurrir, no sé exactamente por qué. Yo me imagino que no es arbitrario y que alguien dijo: 'no quiero más esas teleseries'. Yo ya me había ido de canal cuando eso empezó a pasar, entonces no supe qué fue lo que pasó y me desvinculé completamente.

¿Cómo sientes tú lo que ustedes mostraron de la mujer en comparación a la competencia?

Yo creo que lo que ocurrió en TVN en ese momento fue bien excepcional. Se dio una conjunción bien entretenida de personas, de ideas. Había poca disidencia, había poca discrepancia de fondo, más bien tenía que ver con la forma y podíamos entendernos. Eso debería haber durado mucho tiempo más, pero los procesos también tienen ciclos. Yo creo que lo que hacíamos nosotros tenía bien poco que ver con lo que hacían otros canales en paralelo. Tanto como que *Brujas*, que también fue una teleserie exitosa, funcionó. Pero yo creo que para la gente que hacía *Brujas* había una conciencia de hacer las cosas por contraste. Las teleseries de TVN por mucho tiempo fueron catalogadas como demasiado intensas, demasiado oscuras, entonces el 13 que siempre tuvo un área dramática más potente trataba de actuar por contraste. Y quizás eso más que una idea de que las mujeres de rosadito tipo Barbie, eso es lo que finalmente quiere una mujer. Yo no sé si tenían una actitud tan ramplona, tan vulgar como para decir eso es y hagámoslo así, yo creo que más bien actuaban por contraste o como por tratar de mostrar una alternativa en término visual, de imagen que pudiera ser para algún tipo de mujer que tiene esa aspiración, ese sueño de convertirse en una especie de princesita rosada. A mí eso hoy día me parecería completamente extemporáneo, no me atrevería ni a proponerlo, y yo creo que ni siquiera el canal 13 se atrevería a hacerlo, ni Mega. Hay una tendencia mucho más fuerte de, sea como sea, tratar de conectarse con la realidad. Hay una competencia que también tenía que ver con los contenidos en ese momento, pero yo que estaba ahí adentro tengo la impresión de que actuaba más por contraste que por una cuestión ideológica.

Sabemos que no participaste de *Romané*. ¿Tienes alguna opinión? ¿La pudiste ver?

Yo vivía en Francia cuando hicieron *Romané*, me fui del canal por un año y fue después de la fieria y no la vi. He visto pedacitos cuando la repiten. Me acuerdo que le mandé un libro a Vicente de regalo en que vi unas fotos preciosas, un libro de fotos de gitanos alrededor del mundo, porque él me había contado que quería hacer un proyecto con gitanos en Chile. Me parece bien consecuente con lo que él estaba buscando como director, me pareció interesante. También estaba la idea de la potencia de las mujeres, que tenía mucho que ver con tener una protagonista súper potente como la Claudia Di Girolamo.

Anexo 5: Entrevista a Larissa Contreras

Tú eres actriz de profesión, ¿verdad?

Sí, yo soy actriz egresada de la Universidad Católica el año 93, pertenezco a una generación post dictadura, todavía no muy conectada con el tipo de teatro que se empezó a hacer después, como cuando regresan o surgen los temas más políticos. Todavía mi generación no maduraba mucho en los procesos post dictadura, si fue una generación si muy dada a la escritura, la literatura y la dramaturgia. Yo participé en la fundación de un grupo que se llamaba *Merry Melodies*, en el que estaba la Nona Fernández, el Marcelo [Leonart], la María José Galleguillos que ahora está en Megavisión. Fue importante, digamos, porque de ahí salió mucha gente que escribe, si hay gente que actúa pero más allá de ser actores químicamente puros, también éramos y somos buenos para escribir.

¿Cómo llegaste a la televisión?

Llegué a través de... bueno estas cosas siempre se dan por casualidad, o en ese minuto se daban por casualidad, porque hoy día hay más escuelas de guion y todo, pero en ese minuto el guion era una cosa que se hacía absolutamente a mano y sin ningún estudio previo más que por las capacidades de escritura.

En ese momento me llamó el Víctor Carrasco para *La Fiera*, él sabía que yo escribía y que me había ganado unos concursos por aquí, que estaba en unos talleres, que era actriz y teníamos cierta afinidad, y el Víctor me llamó, trabajaba con mi marido, Alejandro Cabrera que también es guionista, que fue el jefe de equipo de Romané. Entonces trabajamos ahí hicimos un equipo y la pasamos súper bien. René Arcos también que es un escritor que falleció hace unos años atrás, pero era un excelente escritor y se armó ahí un equipo con mucha potencia. Pero la forma de llegar fue a través del teatro y la literatura, más que de una escuela, que no existía, incluso el cine estaba muy en pañales, entonces fue por ese lado, por afinidades.

¿Cómo era el trabajo de ideas del equipo?

En ese tiempo trabajamos muy bien, yo creo que por eso se logró lo que se logró. Éramos un equipo muy estimulado, que tenía mucha calle, que tenía mucha cultura literaria, porque nosotros antes de cualquier reunión los temas eran; qué leíste, qué obra fuiste a ver, donde estás trabajando, qué estás dirigiendo, el diario, que se yo, teníamos mucho contacto de calle. Entonces en las reuniones pasábamos por distintos procesos, nos juntábamos el día entero, era muy agotador, tres cuatro veces a la semana y discutíamos los temas armábamos las historias, para donde iban y lo pasábamos muy bien, nos reíamos mucho y yo creo que eso se traspasaba en los guiones, eran muy chispeantes y graciosos también los guiones y por eso había mucha cercanía con el público y no solo por nosotros, todo el equipo, de producción, dirección y vestuario, estábamos todos en sincronía, y eso yo creo que lo generaba, en ese minuto lo vivos que estaban los temas y lo que queríamos hacer que era nuevo. Entonces

trabajábamos todo el día, nos cansábamos mucho, cuando a alguien no se le ocurría algo se le ocurría al otro.

Fue una muy bonita experiencia, La Fiera fue una linda experiencia y fue mi primera teleserie, después vino Romané y de ahí un montón de otras más, y con Romané también fue muy enriquecedor el trabajo

Volviendo al tema de equipo, en qué medida sientes tú que funcionan los aportes entre el director, los guionistas y los actores ¿Qué tanto lo que se escribe es meramente idea del guionista y qué tanto aporta la actuación, para luego seguir escribiendo sobre ese personaje? Porque en general cuando empiezan a transmitirla todavía no se acaba la grabación, o no.

Este es un trabajo por encargo, el director tiene una idea... acá la figura del director era muy fuerte, era Vicente Sabatini y estaba a cargo de todo, manejaba todo, entonces el director tenía una idea, llegaban los guionistas, en este caso era el Víctor desde el origen y los guionistas eran los que les dábamos cuerpo, le dábamos texto, les dábamos las escenas y todo. Nosotros partíamos con veinte, treinta capítulos en ese minuto ya escritos, y nos encontrábamos en un primer capítulo en que los actores hacían lo que nosotros habíamos escrito, y el director dirigía y no siempre estaba contento, reclamaba que como hicieron eso, por que sacaron esta escena, que cómo se les ocurrió, y entre todos nos criticábamos un poco y nos odiábamos, dentro de una cuestión frenética por sacar adelante un trabajo.

El trabajo de los actores nosotros lo veíamos a posterior, incluso teníamos poca o nada relación con los actores, no nos juntábamos a ver qué opinas tú de tu personaje, dame ideas, no, nada de eso, incluso estaba medio prohibido, porque los actores son muy demandantes y siempre quieren que se haga lo que ellos quieren, y uno los mira y ah ya – sí, sí claro, sí, sí, no te preocupes que eso lo vamos a hacer- pero cuando llega el momento, nosotros nos teníamos que batir con la historia y con los contenidos y el director. Porque nosotros vamos presentando el trabajo y el director aprueba o rechaza, en ese minuto era así, Vicente decía – no, la Fiera no puede ir a la fiesta, porque la Fiera no participa en fiestas - ¿pero qué hacemos? – no se arreglenselas ustedes, pero a la fiesta no va-

¿A la fiesta costumbrista?

A la fiesta costumbrista, no va.

Qué lindo trabajo, porque en ese capítulo (que ahora está en la tele, lo vi hace poco) todo gira en torno a la fiesta costumbrista y se arremolina la gente en este restaurante y todo lo que hablan es muy chilote – ¿Preparó las papas pal *pulmay*?- no, porque no sé qué... -

Claro, entonces lo que pasaba era que nosotros presentábamos el trabajo y no era de una autoría personal propia donde el director tenía que asumir lo que a los artistas se les ocurría. No, al contrario, era un trabajo en equipo donde habían muchas cosas que no nos parecían

pero lo aceptábamos y así íbamos transando, íbamos negociando situaciones y apariciones de ciertos personajes, que no podían aparecer porque había un presupuesto que era acotado. Ósea el presupuesto es un tema, tenías que hacer una cantidad de exteriores por capítulo, una cantidad de escenas nocturnas cada diez capítulos, un montón de corta piezas por parte de producción; que el actor se enfermó entonces no va estar estos capítulos, y para esos capítulos se sacaban y había que reescribirlo, un trabajo de chino.

Y todo muy coordinado...

Sí, y todo muy coordinado entre todos, era muy exigente, los nueve o diez meses que duró el trabajo de escritura, prácticamente muy poca vida, mucho trabajo, mucha exigencia y sobre todo porque de repente se rechazaban capítulos y había que volver a escribirlo, prácticamente vivíamos juntos, ocho, diez horas diarias.

Una pregunta sobre los capítulos rechazados. ¿Sentiste alguna vez en las telenovelas que había censura, de parte del canal?

¿Censura? A ver... sí. Censuras que corresponden a una época también, y ni siquiera censuras, más que nada el lineamiento editorial, más que nada eso, porque había cosas que era agradable de mostrar, que tenían que ver con las costumbres pero no se podían hacer comentarios homofóbicos o alegóricos a la homosexualidad.

¿Era un tema que no se podía tocar?

O sea al principio no había homosexuales, o sea por favor no me pongan homosexuales, porque la gente no quiere ver homosexuales Tampoco contra la iglesia, o sea porque tampoco estaba latente. Para qué nos vamos a quemar con esto si nos van a decir que no, para qué nos vamos a desgastar. Censura, propiamente tal, no, ya creo que más que nada lineamientos editoriales que uno cachaba, porque entre tanta conversación y tantos capítulos para atrás, uno ya sabía por dónde podía ir.

Por ejemplo en Romané fue bien comentado al final de por qué no se queda con el cura

Ah sí

¿Cuántos finales escribieron, porque en algún momento se habló o hubo como un mito urbano de que se grabaron dos finales?

No, mentira, para nada. Y técnicamente imposible porque era tanto el trabajo, y teníamos que llegar a una fecha, el cansancio, el agotamiento era tal, que era imposible pensar que nosotros podríamos escribir otro final alternativo o que ellos pudieran grabar otro final alternativo. A demás con respecto a la censura de la iglesia... Nosotros nos hicimos asesorar por un cura, Felipe Berríos y él la visión que nos dio, en la que nosotros no habíamos reparado, era que este personaje, efectivamente era un cura que no quería tener vida en pareja, era un cura que quería servir a la comunidad, y que para eso tenía que rechazar el amor que sentía por esta

mujer, que era un amor verdadero, que era algo que no se podía negar, pero más amor tenía a su compromiso como cura, y ese es el final que hizo sufrir a esta mujer, pero el final es que este hombre opta por el trabajo social, más que religioso. Pero no hubo una presión, aunque claro, al principio se hablaba –oye, nos prestan la iglesia, así que tenemos que terminar de una forma que no nos quiten la iglesia, porque se nos van a enojar los curas- qué se yo. Pero finalmente pudimos entender que el final de él era quedarse con su creencia y el final de ella era quedarse con el hombre con el que originalmente se iba a ir. Así lo vimos nosotros y ese fue el desenlace que nos gustó finalmente.

¿Era unánime en el equipo que el cura Juan tenía que hacer eso?

Sí, además que en las teleseries de Vicente, si bien eran melodramas y todo lo que se quisiera, los finales no eran melosos ni nada de eso, no había de eso, o sea “súbete al caballo” [en alusión al final de *La fiera*]. No eran finales como cuentos de hadas, eran cuestiones bien reales, ahí era lo que él quería hacer. Era bien porfiado el Vicente, entonces era eso lo que él quería, no quería otra cosa.

¿Cuánto sientes tú que se aleja o se parece La Fierrecilla domada de Shakespeare a La Fiera, Catalina Chamorro?

Harto. Víctor tomó la obra y van surgiendo modificaciones respecto al género, y lo que quedó es una mujer que no se quiere casar, que es rebelde, que no está ni ahí con seguir con los lineamientos sociales y el sueño de querer casarse. Había una promesa del padre de que la niña se casara, pero la niña no estaba ni ahí con seguir esa norma social, ella tenía sus razones, sus convicciones y no iba a cederlas por una cuestión social, al contrario, era una mujer muy osca, pero que generaba de alguna forma una atracción interesante. Una mujer que la llevaba. Una mujer autogestionada, que tenía su trabajo y no iba a ceder en eso y como contraparte tenía a su hermana, que en ese minuto la hacía la Francisca Imboden, que era todo lo contrario, que nos servía a nosotros para hacer el contraste, el contrapunto, ya que por un lado estaba esta mujer que no quería seguir los cánones sociales establecidos y por otro la niña que se quería casar de blanco, que quería tener casa, que andaba de rosadito, con peluches, y era la mujer típica que quería casarse bien, y ese es el contrapunto que tenía con la Fiera.

Nosotros tomamos lo que nos servía a nosotros para hacer nuestra teleserie y nos inspirábamos en la obra y en la comedia de equivocaciones y las correrías por detrás de los pasillos, la comedia, pero un tipo de comedia que resiste drama, que resiste emociones, digamos que en el jugueteo shakesperiano sí había un tono, en el espectro de situaciones que podían ocurrir y en lo chiflado que podían llegar a ser los temas; que había una mujer que esperaba a un hombre que se lo había llevado el *Caleuche*, había una magia, había una cuestión social, contingente

El nuevo rico; el Chamorro que tiraba la plata. Entonces habían temas que eran súper contingentes al igual que en la época de Shakespeare también, entonces había un tono ahí, un tono dramático

¿Y cómo tú crees que impactó en la sociedad de ese entonces este nuevo estereotipo de mujer, una mujer empoderada?

Yo creo que ahí hubo un tema súper importante de identificación, porque en esa época se hablaba mucho de que las mujeres éramos las que veíamos las teleseries, la dueña de casa, porque el horario que tenía era el horario en que la dueña de casa, que se sienta a ver la teleserie, o la mujer de la oficina que llega a sentarse a la casa a ver la teleserie, había ese estereotipo. Yo creo que ahí le achuntaron medio a medio, porque era primera vez que se hacía... bueno quizá primera vez no, no me atrevo a decir, pero sí, como que se configuró una primera vez, (había muchas otra teleseries antes que si tenían heroínas) se configuró una novedad ahí, y la señora de la casa, que en ese tiempo era la “señora Juanita”, ahora no es así, todo el mundo ve teleseries

Es más transversal...

Claro, pero en ese momento era la señora Juanita la que veía la tele, y la señora Juanita la que se sentía reflejada en esta mujer que hacía lo que quería, que no se dejaba llevar, que iba contra la corriente, que el hombre no le decía lo que tenía que hacer o sea se negaba a la posibilidad de tener una pareja, dejaba al marido en el primer capítulo. Yo creo que lo novedoso fue eso, y logró tener el personaje empatía con el público, logró no generar rechazo, ahí la actriz ayudó mucho, fue muy meritorio y también cambió el paradigma porque la familia se congregó frente a la tele, porque surgieron muchos temas, ya no era solo la señora Juanita.

¿Y ustedes para quién escribieron?, porque se decía que era para la mujer, pero ustedes para quien escribían, ¿para la familia? ¿Para la señora Juanita? Pensaban al momento de escribir “ya esta teleserie queremos que la vea...”-

No, es que eso lo da el tono, no teníamos una receta, lo que sí teníamos como visión que queríamos temas que engancharan a los jóvenes, a los adultos jóvenes y a los adultos mayores, teníamos ese espectro de público, una teleserie liviana, pero no teníamos una receta.

¿Cuánto sientes que ha entregado el teatro a estas telenovelas?

Harto, el teatro generó mucho material, también porque había muchos dramaturgos y directores ahí, en los equipos, por supuesto en los equipos de actores, había mucha gente muy potente del teatro, no eran los modelos los que había antes, la chica modelo, él que era modelo, el ideal de belleza. Aquí, con todo respeto, la fortaleza no estaba en la cara, sino que eran personajes que tenían peso actoral, actores que venían del teatro y cuando había un actor que se notaba que era tembleque o más débil, se notaba, la gente instintivamente se daba cuenta – “no me gusta este personaje” – “que actúa mal este chico”-. Bueno y en la dramaturgia también había mucho peso de teatro, o sea las escenas eran escenas de televisión, pero las configurábamos

teniendo conciencia de la dramaturgia, intuitivo, no regularizado, pero había un manejo que uno reconoce a través del tiempo y que de repente eso uno no lo encuentra en otros trabajos que ha hecho. El rol del director también, Vicente era un director con mucho peso y que tenía mucho control en ese minuto sobre el trabajo. Una forma de trabajo que tenía mucha relación con el trabajo teatral, en los temas y también en los puntos de arranque en las teleseries, los nudos centrales de las teleseries eran inspirados en obras de teatro, por ejemplo en *La visita de la vieja dama* en el caso de *Romané* y en *La Fiera* también había una influencia, un olor a algo que tenía que ver con una dramaturgia que trascendía.

Víctor Carrasco nos comentaba que la idea, antes de *La Fiera*, era hacer *Burgués Gentil Hombre* (Chamorro) y bueno necesitaban una hija que le hiciera el peso a este caballero y le ganó *La Fierecilla*, bueno el personaje también era muy bueno, el del papá, este nuevo rico, ganó un premio APES por esa teleserie.

Sí, hubo hartos premios ahí, también porque había mucha audiencia, la gente había vuelto a congregarse frente a espacios de identidad, identidades nacionales y de la calle, o sea el mercado, el nuevo rico, la señora que vendía zapallos y verduritas a la salida del mercado, la mitología

La DJ Katia...

Eso era una locura, un chiflazo

Pero funcionaba súper bien

Funcionaba, la hacíamos caber y ahí se generó un espacio de identidad después de un época muy oscura, donde se generó una distancia del Chile que venía después de la dictadura, y el público agradeció que fuéramos nosotros los que nos tomábamos la pantalla, puede sonar pretencioso, pero con el tiempo uno entiende que el público vio algo suyo ahí, y original, por primera vez.

Tú no estuviste en el Circo de las Montini, pero si la viste, ¿qué opinión tienes de aquella telenovela?

Bueno ese trabajo, también fue un trabajo de mucha investigación, yo lo sé porque estuve cerca del proceso, un trabajo de mucha identificación, de estudio, los actores tenían experiencias, en ese momento uno visitaba los lugares, en el caso de, nosotros visitábamos a los gitanos, en este trabajo los chicos fueron al circo, trabajaron con ellos. Hubo mucha cercanía y cada personaje tenía su propia historia, su propio cuento. Por ahí se dijo que era muy encerrado, que se habían encerrado mucho dentro de la carpa del circo (la historia), pero sí era un trabajo que hablaba de algo muy chileno, como lo es el circo. El circo que viaja y los conflictos que surgen, porque es un trabajo familiar entonces ahí yo creo que hay muchos factores

Y también lo muestran desde un matriarcado, una mujer dueña de un circo que tiene cuatro hijas.

Claro

En la Visita de *La vieja dama* no están las hijas, ¿de dónde surge la idea de estas hijas?

Es lo que se necesita, como te digo uno tiene una inspiración en algo, pero las Marías surgieron porque necesitábamos tres hijas y una mujer fuerte, en el circo de las Montini también (no me acuerdo en que se basaban ellas)

El Rey Lear...

Sí, el Rey Lear, pero al revés, la madre con sus hijos. Finalmente es un mecanismo de partida, que te da el inicio y el desarrollo y luego vas tramando las situaciones, pero como te digo es lo que uno necesita para armar.

Existieron críticas por parte de los gitanos o el circo

Siempre.

¿Y cómo se lo tomaban ustedes para trabajar?

Mira esto es siempre – *es que nosotros no hablamos así, los gitanos no somos ladrones, los chilotos no hablamos así* – y es parte dé, y sabemos que los curas van a salir con que nosotros no nos enamoramos y bla bla.

Hay una historia que nos contaba el productor, en una parte de Romané había una parte en que un gitano que era malo se robaba unos autos, y unos gitanos amenazaron al productor y lo estaban esperando afuera armados, porque no era posible que estuvieran poniendo mal a los gitanos. Entonces pareciera que la gente no comprende la diferencia que hay entre la ficción y las necesidades de la ficción con lo que realmente es, finalmente es una teleserie y no nos la podemos tomar como si fuera algo tan fundamental, tan importante. Claro la pantalla tiene un poder y ese poder hay que saber administrarlo, hay que ser responsables, pero hay concesiones dramáticas para que uno pueda presentar los personajes y bueno – “No, los gitanos no somos ladrones” - De dónde sale la creencia, bueno y los gitanos tampoco son tan millonarios como la Jovanka, no se compran casas en Mejillones de ese tamaño, pero claro hay una fantasía y es también lo que genera el poder de las historias, que es lo que a mí me gustaría hacer, lo que a mí me gustaría tener. Yo como espectador quisiera ser como *La fiera* y ser capaz de decir que no, y esa aspiración es lo que genera la magia y en la teleserie uno sueña y si no existe eso, no funciona la teleserie

Y hablando de esa mujer que se siente identificada, tú decías que no había una fórmula, que estaban tanteando terreno, ¿tú dirías que fue intencionada o no esta nueva visión, este nuevo estereotipo de género?

Sí, fue intencionada, porque estábamos frente a un nuevo Chile y había una percepción y una intencionalidad, ya no había sumisión, ya no teníamos que tener tanto miedo, ya teníamos que abrir los ojos y hacer lo que correspondía que hiciéramos, había una visión más evolucionada femenina, habían estudios y percepciones que nos hacían querer abordar los temas de género con más propiedad, porque muchas veces el estereotipo de mujer sumisa en la televisión, no correspondía tampoco a la realidad, había efectivamente mujeres que eran madres solteras, que tiraban a sus familias para adelante y eso no estaba reflejado en la pantalla.

Lo que pasa es que esto no fue algo que inventamos en la teleserie, este tipo de mujeres existía. Lo que pasa es que estaba oculta, no se veía en televisión. Lo que pasa en televisión es que cuando ya los temas están masticados, masticados, salen a la pantalla, osea esto fue una recopilación, más que una formulación, en esa época habían muchas mujeres que no estaban ni ahí con casarse, que ya no usaban falditas, entonces es algo que efectivamente si ocurría.

Respecto a eso, ¿tuviste la posibilidad de ver lo que se mostraba en la competencia por ejemplo?

¡Ay!, no me acuerdo de la competencia. Mira, sabes que nosotros estábamos tan sobrados de cariño y por lo menos en esa época yo como guionista era bien inocente, no me fijaba mucho en todos estos estudios de marketing que hacían, decían cuarenta puntos y uno decía – ah que rico vamos ganando – pero resulta que eso tenía una repercusión muy grande en las administraciones, en las platas, qué se yo, y en el resurgimiento económico del canal, que era algo fundamental para ellos. Si a nosotros no nos hubiera ido bien, esto olvídense que estaría pasando.

No habríamos conocido Chiloé, Humberstone, que también son telenovelas, me imagino que requirieron mucho presupuesto, no como ahora que son más de estudio con elencos más pequeños.

O sea una cosa iba dando la otra, nos fue bien en La Fiera y ¡pum!, vino otra, después *Romané*, *Pampa Ilusión*, *Amores de mercado*, que ya era lo máximo en sintonía.

¿Qué opinas tú de las producciones que se hacen hoy en día, por qué se dio ese fenómeno que se llegaba a un *peak* y hoy en día no logran más de veinticinco puntos?

Primero que nada, ahora tenemos televisión abierta y televisión por cable, la gente tiene otros gustos y tampoco le han dado en el clavo. El público castigó a los canales, por lo menos a TVN lo castigó, porque TVN se perdió, se extravió, no existe identificación. Yo creo que el trabajo que se está haciendo ahí, aparte de ser muy mediocre, no se condice con la realidad, hay una desconexión con el público, con la realidad, con el nuevo Chile, y es algo que todavía nadie captura, ni siquiera el MEGA que le va muy bien en puntos, pero hacer teleseries es algo muy complejo, todavía no hay un resurgimiento o una nueva lectura de lo que debería ser la producción dramática de un canal.

En TVN se dio que es un canal público que estaba en contacto con el Chile de ese momento, había un estándar de calidad, ahora hay estudios que te dicen lo que tienes que hacer a

diferencia de que tú lo vivas y lo puedas hacer. Entonces me parece que el trabajo que está haciendo MEGA es súper potente y hay un capital ahí que se trasladó de TVN, pero todavía no hay una identificación con lo que es la actualidad.

Claro están pasando a ser meros objetos de entretención y carece un poco, por ejemplo, de esta realidad que ustedes querían reflejar en ese periodo de las teleseries, uno hoy en día ve en las teleseries, lo que comentábamos de los Mapuches, que son unos Mapuches para la risa y uno esperaba ver algo aunque sea del conflicto Mapuche por ejemplo.

Sí, no hay una reformulación. Ahora el tema de la entretención es fundamental, o sea tienes que entretener, por algo hay algo que está funcionando ahí y es que son entretenidas. Lo que pasa es que ahí hay un trabajo que pasa por el rating que funciona, pero la pantalla ahora está dividida.

Ves ficción a la hora que quieras, te tiras a la cama a la hora que llegues, no importa, puedes ver las series el fin de semana, youtube, hay un montón de cosas, pero todavía hay un público que ve teleseries. Si tú sumas el público que tiene Canal 13, el Mega y TVN, haces treinta puntos, hay treinta puntos de público viendo la tele.

De acuerdo a lo que nos comentaste respecto a las investigaciones que se hacían, que eran más profundas, los guiones de Romané por ejemplo, ¿se hacían en español?

Claro, los actores tenían asesores que eran gitanos, si nosotros hubiéramos aprendido romané, no sé en qué momento. En general ellos hacían las traducciones, por ejemplo para Chiloé ellos hacían la investigación y ellos tenían gente a las que podían recurrir constantemente, como cuando uno tiene que hacer por ejemplo textos de abogados, conflictos de abogados, uno llama por teléfono a un abogado que ellos tienen y ellos te van orientando.

¿Ustedes entregaban por ejemplo el papel en un esquema súper formal y lo otro era construcción del actor ?

Sí, y después lo asumíamos nosotros, cuando ya veíamos que los actores proponían lo integrábamos nosotros. Ya a partir del capítulo treinta, cuando ya empezábamos a ver los capítulos y ver como marchaban y lo que la gente veía, nosotros... no era que cambiáramos los conflictos, eso ya estaba diseñado, estaba listo, pero ahí ya podíamos jugar más con los personajes, el espectro de cosas que podían hacer, que la despedida de soltero o todo ese tipo de ridiculeces que sabíamos que podían pasar.

Cómo definirías a cada una de las heroínas, de la Fiera, de Jovanka y como espectadora también podrías hacer un comentario de la poto loco por ejemplo, la Olga primera

La Fiera era bien distinta a la Jovanka, ahí se configuraron dos personajes súper distintos porque la Jovanka era bien femenina, bien mina, muy enamoradiza, muy tierna, muy mamá, pero a pesar de esta cosa de ser madre de tres hijas adolescentes, seguía siendo sexy, una mujer sensual, una mujer capaz de enamorar a un hombre, no existía el prototipo de que la mujer casada no es símbolo sexual, no tiene un poder sexual. Esta mujer si, tenía un poder y era valorada por sus capacidades maternas y era querida por cómo podía enamorarse ella y tratar de alcanzar un amor imposible que era el de este cura, y de rechazar al hombre que la

había rechazado años atrás, dar vuelta las situaciones y usarlas a su favor, no era un personaje que se dejaba avasallar, no era un personaje que había quedado derrotada después del rechazo, de la segregación, sino que era una mujer orgullosa de su raza y de lo que había logrado y de lograr cambios en sí misma, de salir adelante, aceptar una parte femenina, que era colorida, maternal, pero también una parte, sin caer en el canon masculino de llevar adelante esa comunidad, esa parte fuerte, creadora de las mujeres. Ese era un tipo de heroína, y la otra heroína, era una heroína feminista, ahora mirándolo con la luz del tiempo, la Fiera era feminista en Chiloé. Una mujer avanzada, pero también era una mujer herida, era una mujer solitaria y desde su soledad podía gestionar sus herramientas para auto generarse y auto gestionarse. Era una mujer herida, la otra también era una mujer herida, pero resolvía de otra forma y que sin quedar en lo masculino, porque tampoco era una mujer masculina, era más solitaria que masculina, desde su feminidad escondida, reprimida, era una mujer y eso era súper bonito porque ella no abandonaba su esencia femenina y eso las hacía heroínas. Los héroes tienen una configuración especial y ella seguía esos parámetros, esas formas de enfrentar los conflictos y de superarlos propia de los héroes.

Anexo 6: Entrevista a Amparo Noguera

¿Cómo recuerdas tú el trabajo en equipo; en qué medida tenía que ver el director, el guionista y los actores en la creación de estos montajes?

En general nos conocíamos entre todos como personas de teatro Vicente sin ser de teatro pero estando relacionado mucho con el teatro, como director que siempre apelo como a los egresos de las escuelas de teatro para llamar a actores nuevos y siempre a sido un persona que ha estado cerca del teatro, como espectador y como director de televisión, y más que director de televisión como un creador audiovisual muy importante en Chile, entonces desde ahí digamos su acercamiento al teatro.

En cuanto a los guionistas, Víctor Carrasco por ejemplo, que también ha sido director de teatro... Pero la realidad digamos, lo que ocurría en esa época, nuestra relación como actores ocurría más con el director y el director con los guionistas, nosotros no nos relacionábamos mucho con los guionistas, laboralmente hablando, eso pasaba más bien por la dirección, por Vicente digamos, él era quien aprobaba y desaprobaba las historias y los guiones que iban siendo entregados. Pero por otro lado, en lo externo eran personas que estaban muy conectados con nosotros, artísticamente hablando, entonces se sabía un poco, a pesar de que con los guionistas no hablábamos para decir –“oye *para donde va mi personaje*”- o - “oye *creo que la historia debe seguir de tal o cual manera*” –. Eso no ocurría mucho, a veces sí, pero no dentro de un espacio oficial, como sí lo eran las conversaciones con los directores. Lo que sí se hacía antes de la grabación de las teleseries era una pre-producción muy grande, como de dos o tres meses donde siempre habían incluidas clases, por ejemplo para *Romané* fue baile gitano, baile español, el idioma romaní, la historia de los gitanos, contexto histórico/político, en el *Circo de las Montini* hubo entrenamiento circense para todos los actores, entrenamiento difícil, que lo hicimos con El Gran Circo del Mundo, era un entrenamiento muy exigente, de ocho de la mañana a dos de la tarde todos los días En *La fiera* era menos, pero sí historias del contexto social e histórico siempre. Claro que clases en *La Fiera* yo no tuve porque mi personaje no requería eso, pero la pre-producción era muy, muy importante, se hacían muchas lecturas. Las lecturas de guión era un espacio de trabajo muy serio, muy delicado, de mucho análisis de material y de texto, de análisis de personaje, de análisis de relación...

¿Ese trabajo era con todo el guión o solo una primera parte? ¿Siempre había este trabajo de mesa de revisar?

En una primera parte, luego cuando partían las grabaciones el tiempo de la grabación se comía todo digamos, por eso la pre era muy larga, porque ahí estaba la prueba de vestuario, prueba de luz, las clases correspondientes que teníamos que tomar y las lecturas de guión. Eso era por lo menos dos a tres meses de trabajo.

¿Ahí entraban con personaje asignado?

Asignado. Siempre el personaje era asignado, Vicente tenía un equipo de actores, a los que básicamente recurría siempre, éramos casi siempre los mismos y él asignaba los personajes.

Esa época de televisión era una suerte como de compañía, no sé si ustedes me van a entender bien la diferencia, pero era una suerte de compañía de teatro en cuanto que éramos siempre

los mismos actores que trabajábamos con los mismos directores, conocíamos muy bien cuáles eran nuestras normas de grabación, cuáles eran los requerimientos para que una teleserie funcionara, cuáles eran las obligaciones de los actores y con respecto al trabajo de investigación digamos, tan fuerte que hacíamos y el largo camino recorrido se empezaba a armar un lenguaje al que nosotros podíamos ya responder rápidamente, ese lenguaje que Vicente determinaba. Era como una compañía de teatro, si, era eso.

Pero aparte del modo de trabajo, estéticamente y artísticamente, ¿qué tanto de teatro sientes tú que había en estas producciones que estamos estudiando?

Yo creo que se necesitaba... como te decía todos los actores que trabajábamos ahí, éramos todos actores de teatro, yo creo que eso era fundamental, porque se hacía mucha caracterización y muchos personajes, que si bien no tenían una caracterización fuerte, tenían una estructura dramática fuerte, entonces no eran situaciones solamente anecdóticas como las que manejan las teleseries actuales, la quiere/no la quiere, le dijo/no le dijo, lo mato/no lo mato, lo pillaron o no. Había una estructura psicológica de los personajes que es fuerte para trabajar y que eso generalmente lo manejan mejor los actores con estudios digamos, que saben enfrentarse a esa estructura y que saben mostrar un personaje más allá de la anécdota. Hablar de un personaje desde su vestuario. Nos hacíamos responsables de todo digamos. Alfredo Castro se hacía responsable de sus peinados, uno se hacía responsable de la manera que elegía para hablar, ninguno hablaba mucho... Siempre teníamos algo que no nos pertenecía digamos, algún detalle físico o verbal que no nos pertenecía mucho, entonces había mucha creación de personajes y para eso se necesita sin duda actores de teatro.

Hablemos de las telenovelas en particular, como sabes la investigación está enfocada en los personajes femeninos. Entonces tú fuiste una de las Marías (*Romané*) y una de las Olgas (*El Circo de las Montini*) Pero volviendo a la más antigua de las que estamos estudiando, hablemos de Rosita (*La Fiera*) ¿Cómo recuerdas tú a la Rosita?

Para mi la Rosita... La están dando ahora, no se si habrá terminado, nunca la puedo ver porque estoy haciendo miles de cosas en la mañana, no sé si sería capaz de verla tampoco, me daría una nostalgia enorme, de esa época, de ese trabajo, de todo lo que implicaba esa teleserie, en lo personal y en lo artístico. Pero la Rosita para mí ha sido uno de los personajes fundamentales, en cuanto a su candor, a su ternura y al espacio de humor que se generó entre Alfredo Castro, Néstor Cantillana y yo, fue como un personaje casi histórico, ese núcleo. Incluso después se hizo *La Fiera la Comedia* que estaba más centrada en esos personajes, que no resultó porque las estructuras de las teleseries estaban tan bien estudiada por Vicente que si tu decías esta familia de esta teleserie es muy graciosa, saquemosla y hagamos una comedia de ellos, algo pasa que no funciona porque hay una estructura que ya no la sostiene, para que existiera la Rosita se necesitaba a Chamorro, se necesitaba a la Joyita...

Y era un contrapunto importante, en cuanto al estereotipo de mujer que presentaba esta telenovela. Estaba la fiera, esta mujer empoderada que no quería tener un hombre al lado y por otro lado Rosita que era más sumisa, que viajó por amor...

Claro, pero es un personaje para mi fundamental, que yo adoro y que siento que quedó en la memoria de la gente, sobre todo por Alfredo... Es que era muy buena la pareja que se armaba ahí digamos, era increíble que le apagara el gas cuando se estaba duchando, eran cosas

insólitas, los guiones, ahí no había ninguna anécdota, nadie había matado a nadie, ahí no había que descubrir nada, pero la escena de que ella se duchara y él le cortaba el gas, esa escena duraba diez minutos, era increíble, que ella llega al sur y lo primero que le pasa es que se cae a un hoyo, son situaciones bellas, que tú dices claro ese personaje aparece, se cae al hoyo, se le vuela el papel, pierde la foto, la salva el *Alvarado Chico*, que era el Francisco Melo y se enamoran, pero ella es leal, así que se queda con Alfredo Castro que es espantoso...

Se embaraza de quintillizos...

¡Se embaraza de quintillizos! Son situaciones que hablan de personas de Chile, de seres humanos más que de situaciones y eso Vicente lo hacía magistralmente con su grupo de guionistas que en este caso era Víctor Carrasco, era importante, muy importante, irreplicable para mi gusto, ese tiempo ya pasó y yo creo que no va a volver, por eso a mí me cuesta tanto ver esa teleserie, porque yo sé que no voy a volver a hacer jamás una teleserie como esas, porque el tiempo no lo permite, porque a la gente no le interesa, porque ya no existe ese código digamos, en fin.

Saltamos a *Romané* entonces, donde interpretaste a María Magdalena...

María Magdalena también es un personaje muy hermoso, bueno ustedes eligieron tres teleseries súper fundamentales, esta es una teleserie bella bella desde el primer capítulo. Todo contaba en las teleseries de Vicente de esa época, todo contaba, todo narraba, era el desierto, Mejillones y eran estos gitanos que irrumpían en este pueblo del norte donde eran rechazados por todo el mundo y tratados como ladrones, como todo el mundo ha tratado a los gitanos en Chile. Y el cómo lo cuenta Sabatini, pone un plano de un desierto enorme y mete una caravana de gitanos que entran en auto con colores, entonces era como un hilo de colores que irrumpen y quiebran un desierto, eso es narrar desde un lugar muy poderoso, las teleseries tenían un tiempo que no tienen ahora.

Esta teleserie gitana, no sé, yo creo que se reivindicaron los gitanos por mucho tiempo, frente a nosotros, a los Chilenos

A pesar de que hubo críticas de los gitanos...

Siempre se hacen críticas, y también habían fantasías porque es una teleserie, no es un documental acerca de los gitanos. Por supuesto que ellos quieren que los reivindiquen todo el rato, pero no, había de todo, era un cuento que escribir. Pero esa teleserie sirvió para eso

Y ese personaje que también quería estudiar, un mujer gitana que quería estudiar...

Sí, ella quería estudiar, que era algo que los gitanos no permitían, ella quería aprender y estudió, como una gitana y se enamora de un chileno que era el peor de todos, el más malo, el que más los criticaba. Eran historias muy ingenuas y muy hermosas y muy en algún punto políticas siento yo, que una gitana se presentara vestida de gitana a clases en un colegio, es política, es ideología, eso es lo que tenían esas teleseries.

¿Supiste de la versión mexicana que se hizo de *Romané*?

Sí, pero no la ví. Y tan distintas ellas (las mujeres gitanas). A nosotras nos tienen que haber encontrado horrorosas, no sé. Yo, la Franca (Imboden), la Antonia (Zegers), la Claudia (Di Girolamo), bonitas entre comillas, todas medias narigonas, flacas, medias desordenadas en los vestuarios, las otras tenían algo como con las joyas, muy maquilladas, otra estética

Tiene que ver con el ideal de ellos. Parece que era mucho más realista la telenovela chilena dentro de esa búsqueda de investigar

Sí, las gitanas son súper desgarbadas realmente, el pelo sucio. Es un poco su estética, no son precisamente duchadas, nosotros éramos incluso más limpias que las gitanas, para que resistiera la teleserie, si igual tienes que generar algunas cosas para afuera.

Saltamos a la Olga III, cómo recuerdas ese proceso, esa telenovela la temática que igual es bien fuerte, se toca el tema del incesto....

Bueno, yo tengo mi postura con respecto a esa teleserie que siempre peleaba con la Claudia (Di Girolamo) por eso, porque yo le encontraba toda la razón a mi personaje y ella me decía que no, que era insoportable, yo le decía: “cómo sí mi mamá, osea como si tú eres mi mamá y has sabido que yo tenía una relación con mi papá”, de acuerdo pero... pero qué feroz lo que los padres hicieron con la Olga III encuentro yo, encuentro que son mucho más... ella era jodida porque tenía esa historia, de unos padres que se juntan, la tienen, se separan, se enamoran de nuevo y la niña está metida entremedio de esta historia de amor, es feroz no más.

Súper torcido y yo le encontraba toda la razón a la Olga III. Encontraba que los demás eran unos imbéciles. Ese personaje me acuerdo que cuando Vicente me lo entregó, me dijo “te voy a entregar un personaje que es tremendamente delicado psicológicamente hablando que es un enredo de cosas y por eso te lo paso”, y yo me sentí feliz. Trabajé con una amiga mía que era psicóloga, hablé con ella porque las clases ahí estaban más centradas en el entrenamiento de circo más que en la psicología, así que yo trabajé con una amiga ahí, y no sé, yo creo que quizás por eso me gustó tanto ese personaje porque la comprendí enormemente y empaticé con esa situación, entendí todo ese quiebre que ella tenía en su cabeza que ella no alcanzaba a ver, entendía el porqué de cada reacción de cada acto.

Muy bella la creación y comentábamos el final que tiene cuando va a conocer a su hermana, en el fondo es la reacción de ella lo que provoca que su madre se vaya en el barco, cuando le dice: “No le hagan a esta niña lo que me hicieron a mí”

Deberas, con la guagua de la Claudia (Olga II) y del Melo (David) era. Qué bonito, me acuerdo de cada escena y yo encuentro que eran todas tan... yo no he vuelto a hacer una teleserie con esa complejidad después de eso, una, *Vuelve Temprano*, para mí fue un personaje súper bueno, pero esa es una excepción.

¿Qué opinas del matriarcado como eje central de *El Circo de las Montini*?

Me parece interesante, si lo miro desde ahora, eso era mucho antes de Bachelet, interesante para ese momento donde no existían matriarcados y los que existían eran bastante ocultos. No sé, las madres de los detenidos desaparecidos, esos eran matriarcados políticos, ideológicos.

En este matriarcado llevaban un circo y lo sacaban adelante, mirándolo desde ahora me parece interesante y ahí en ese momento no me dí cuenta mucho de eso.

Cambia el estereotipo de géneros femeninos en las telenovelas y como se vuelve a resignificar a la mujer en el periodo de la post dictadura, mostrar a esta mujer más empoderada, independiente, que ya no necesitaba del hombre para salir adelante.

Y ninguna, ninguna necesitaba. Y en esa teleserie había también algo súper importante, que era el VIH en una pareja hetero. Eran teleseries notables

Y para conocer país también, entender que existe otro Chile también al ver estas telenovelas.

Imagínate que Rosita Espejo hablaba de eso, decía que ella venía de Antofagasta Imagínate lo que era para ella que nunca en su vida había viajado nada, ir de Antofagasta a Chiloé es ir a otro país, es otra cosa, la lluvia.

¿Qué sientes que pasó, desde el punto de vista en que cambiaron las telenovelas que la gente ya no las ve, o en qué cambió la sociedad o el canal?

Bueno del canal 7 yo ya no quiero ni hablar, porque es un desastre total. Creo yo que las teleseries evidentemente perdieron todo aquello de lo que he estado hablando, los personajes, paisajes, historias, seres humanos, las teleseries perdieron ese lugar. Como te digo, para mí las que lo pudieron retomar un poco fueron *Vuelve temprano*, *El Laberinto de Alicia*, por ahí se empezó a recuperar eso un poco, porque los temas eran demasiado poderosos y era imposible no meterse ahí. Pero en general siento que se perdió ese lugar, de hablar de un país, de su gente, con tiempos escénicos que pudieran hablar de los personajes y se cambió eso por la anécdota, una escena en una teleserie ahora no funciona si no existe una anécdota poderosa. Si yo en esa teleserie no estoy entregando ninguna información, que son muy reiterativas, porque están hechas para la gente que está echando la mantequilla al pan o planchando el uniforme, entonces esa información la tienes que repetir muchas veces para que la señora que planchó, dobló la camisa, la pueda escuchar, esa es la formula de las teleseries que no es lo mismo que ir al cine, en el cine tienes la voluntad de ver. La teleserie funciona de otra forma, por eso tratan lo mismo, repiten y no avanzan, por eso tienen esa forma, pero cambiaron radicalmente el espacio humano por la anécdota, las escenas no sirven si no tiran una información. Ahora, no hay escenas de personas por personas, que lo siguen haciendo en Brasil, donde te muestran a alguien que llega y lo muestran tomándose una taza de café y mirando para afuera y tú entiendes de ese personaje, ahora da la impresión de que si tienes un personaje y solamente por observarlo como fuma o lo que come, no va a contar nada. Yo no estoy de acuerdo con eso y las escenas cambiaron en el tiempo, antes una escena duraba cinco minutos, ahora duran un minuto y medio una larga, por lo tanto en ese minuto y medio tienes que meter la información. Esta es mi teoría, yo no cacho nada de audiovisual, ni de teleseries ni nada, pero yo creo que todo esto acompañado de las redes sociales e Internet se que cambia el tiempo, como lo dijo muy bien Alfredo Castro en una reunión, que uno ya no anhelaba nada, ya no existe el anhelo, tú antes recibías una carta que se demoraba una semana en llegar, uno anhelaba esa carta, llegaba esa carta tomabas el papel, veías esa letra manuscrita, ahora mandas un mail, ahora hablas por Skype, ahora puedes ver al otro si el otro está. En Alaska, un click y lo ves, puedes comprarte un zapato desde Estados Unidos si tienes

una tarjeta de crédito y un computador, te llega. Estoy hablando de la parte frívola, porque también las redes sociales e Internet tienen un mundo maravilloso y un acceso a la vida que antes no existía, pero yo creo que cambió el aguante de observación, no sé cómo explicarlo, pero cambió esa voluntad. Con respecto al tiempo de detenerme y mirar algo, un minuto es muy largo comparado con lo que significaba antes un minuto.

Te acuerdas, bueno ustedes son muy jóvenes, pero yo recuerdo que antes cuando uno viajaba a la playa, ese viaje que dura dos horas, uno paraba en Melipilla, hacia pipí y comía algo, una paradita, dos horas era un espacio, esa relación con el tiempo ya no existe, dos horas pasan, ahora en esas dos horas haces miles de otras cosas; te conectas, estudias, escuchas música, estás conectado. El estar conectado genera muchas cosas, es un cambio radical en el mundo, en la ciencia, en las comunicaciones, en la estética, en todo, pero también quita un espacio personal siento yo, que tiene que ver con el anhelo al que se refería Alfredo, entonces tu solo estas un rato viendo tele, estas con el control aquí y te aburrirte y fuera, porque no te permites aburrirte y vamos a lo otro y vamos a lo otro. No hay un espacio de reconciliación con lo que estás viendo, porque ya no existe ese espacio y que está bien, yo no digo que esté mal, pero ya no existe. Uno no va a ver ahora una teleserie de una señorita que viene de Antofagasta que se cae a un hoyo y se demoran cuatro escenas en sacarla y después cuatro escenas más en mostrar la foto, a no ser que tu vayas al cine, o ese espacio siento, ya que ahora lo tienen las series de televisión que son notables, Mad Men...

¿Qué crees que pasa con este fenómeno de las teleseries turcas, que tienen escenas más lentas, que se toman esos tiempos y estos paisajes maravillosos?

Yo creo que las turcas nunca las he visto, pero por lo que he escuchado tienen un romance, yo creo que tienen sensualidad, quizá porque tocan temas que tienen que ver con lo que te decía que se perdió, pero es que no las he visto tanto

A ver porque ellos lo logran, bueno las teleseries chilenas dejaron de hacerlo.

Y si pudieras referirte a las telenovelas aparte del tiempo, a los estereotipos de género que estábamos conversando, de esta mujer empoderada que se logró en esta época de oro, cómo ves a las mujeres en las telenovelas de hoy en día, o en las que te ha tocado interpretar o si has podido ver una de otros autores o otros canales

He visto pocas teleseries, pero no, no veo muchas personas empoderadas, personas metidas en un lugar así, excepto *Vuelve temprano*, que insisto que esa es una situación muy buena digamos, a mí, ese personaje me gustó mucho hacerlo. Era una situación poderosa, no tanto porque el padre haya sido el asesino, también tiene que ver con la locura de esa mujer, la locura que generó esa muerte en ella. Pero falta eso, son situaciones como muy amorosas ahora, frívolas

Prima la anécdota, que tampoco identifica tanto quizá, no se.

¿fue muy intenso quizá?, ¿La gente se habrá aburrido de la intensidad, de lo político y ahora buscan mero entretenimiento?

Yo creo que sí, puede ser, pero tampoco es malo, a la Quena Rencoret le funcionan esas teleseries y funcionan enormemente, porque ella encuentra una identificación en eso, que es siempre la diferencia entre las clases sociales, del cómo nos reímos los unos de los otros, los pobres de los ricos, los ricos de los pobres y nosotros mismos de esas dos clases, que en Chile

están tremendamente marcadas y eso tiene una importancia fundamental en la sociedad todavía. Ella ha logrado ahí un lugar, sí, pero ahora yo estoy más desconectada de las teleseries

y el diseño, cuando tu hablabas del primer plano de Romané, parece cine, tantos exteriores que ahora no hay,

Rubén: claro como celebridades que no actúan tan bien como lo haría un actor de teatro. Un amigo, que no es de teatro me decía que a él le parecía que antes actuaban más, y que a él le parecía más creíble que fueran teatrales a que fueran cotidianas y él no sabía nada de teatro, me lo explico muy bien en sus términos

Qué te pasa a ti, con que la gente siga recordando estas telenovelas y las mantenga vigentes en el fondo porque si no es TVN, es la misma gente la que mantiene vigente estos personajes, estas historias

Lo encuentro increíble, o sea yo creo que las teleseries uno las hace para eso. La teleserie es un género súper popular y es para la gente, la gente que está en la casa, entonces uno quiere que la gente la conozca, de eso se trata, por eso el rating es importante en las teleseries. Ahora el rating no sé cómo se mide.

Pero ya, no hablemos de rating, pero claro si tu sales en la tele y en la calle no te reconocen es... por ejemplo a mí ahora me dicen *¿y por qué no hace tele ya?*, y yo pensaba que me daba lo mismo, no grabo este año, me pagan igual que mejor, pero hay un momento en que tu empiezas a querer trabajar y quiero que la persona en la calle en vez de decir *“hace tanto tiempo que no la vemos”* que me diga algo de lo que yo estoy haciendo, porque una vez cómo la gente te extrañó. O te valida o te deja de validar, si tu estás trabajando en un canal quieres hacer teleseries y que esa teleserie la vean.

¿Hay una decisión política en hacer telenovelas?

La televisión tuvo en esa época un espacio súper importante en Chile. Vicente se metió por ejemplo en espacios marginales, las salitreras, los gitanos, el circo, Chiloé, Isla de Pascua... Un espacio de Chile que está en la marginalidad, que no está en el centro, eso es fundamental y por supuesto en un espacio de ficción que es la telenovela que implica retención y ciertas concesiones; que son historias reiterativas, que tienen que durar nueve meses, que tienen cánones que son imborrables, que es la pareja que se enamora que se dan un beso en el último capítulo, lo sabemos, las teleseries tienen una forma y la intención de cambiar las fórmulas por otras no funciona, porque tienen otro tiempo, otro ritmo y otra estructura que yo no sé cuál es, pero yo sé que la tienen, porque cuando esa estructura se rompe no funciona, así de simple, y las series tienen otra estructura y las películas tienen otra estructura y las obras de teatro otra. La teleserie es un género, bueno o malo lo que quieras, pero es un género.

Anexo 7: Entrevista a Vicente Sabatini

¿Cuál fue la metodología de trabajo de equipo creativo de estas telenovelas? ¿De dónde surgen las ideas?

Las ideas tienen caminos muy diversos, y uno llega a armar un proyecto desde lugares muy diversos también. Por ejemplo nosotros llegamos a *Pampa Ilusión* a partir de la inquietud de que Chile es un país minero. Nosotros habíamos hecho teleseries en el campo, en Chiloé, Isla de Pascua, y no habíamos visitado el Chile minero. Nos pusimos a buscar, hicimos un recorrido largo hasta que llegamos a Humberstone, donde yo había hecho un documental antes. Llevé a Víctor, que no lo conocía, y ellos quedaron maravillados. Les dije: 'aquí sólo se puede hacer una teleserie de época' y así nació *Pampa Ilusión*. Por darles un ejemplo no más, los caminos son extraordinariamente diversos. Víctor llegó con un proyecto, recuerdo, un poco basado en el *Burgués gentil hombre*, y ese impulso inicial derivó en *La Fiera*, en que utilizamos a Shakespeare, en fin, obras del teatro universal. *Romané*, yo tenía la inquietud de convivir de niño con los gitanos, como esas figuras peligrosas, que a mi me causaban una curiosidad enorme, porque eran mujeres lindas, muy raras, y peligrosas, 'porque los gitanos se robaban los niños'. Fue una relación de una especie de temor y una gran curiosidad. Y llegamos a un momento en el ciclo de producción en que yo dije: 'hagamos una teleserie gitana', porque estábamos recorriendo un poco el alma de Chile, distintas etnias, los distintos lugares, en fin. No hay una instrucción desde la súper-estructura, es un impulso creativo propio de recorrer Chile. Recuerden que veníamos saliendo de 17 años de dictadura, en este país estaba prohibido, no se puede hablar, habían muchas cosas que no se pueden mostrar. Entonces cuando volvió la democracia había una necesidad de abrirse y de recorrer Chile, y eso fue lo que hicimos en las teleseries de esa época. Indagar en lugares, grupos y sectores del alma de este país que estaban borrados, prohibidos u ocultos sencillamente, por falta de alguien que pusiera una cámara ahí. Era una cuestión más autoral que una instrucción que haya pensado alguien en una oficina, nadie me dijo que lo hiciera. En eso sintonizamos muy bien con Víctor y con el equipo de guionistas. Siempre he dicho que todo eso que nosotros hicimos posible sólo era posible en Televisión Nacional, en ese Televisión Nacional, el de esa época, en ningún otro canal habrían sido acogidas estas ideas con la libertad que fueron acogidas.

Cambia la época, cambia la sociedad y también cómo se muestra la mujer. Pasamos de ver a la niña que se enamora del hombre equivocado y que solamente su historia se remitía a los problemas amorosos, a estas mujeres más empoderadas, adultas, autosuficientes, que se desligan un poco del patriarcado.

Ese es un fenómeno que está ocurriendo oculto, estábamos en dictadura, sino mira la historia de *Los 80*. La Ana, es una mujer potente encarcelada en el rol femenino, pero en conflicto con eso. Eso estaba muy subterráneo, y lo que yo hice fue nada más que rescatar la figura de la mujer empoderada que estaba apareciendo. Cuando volvió la democracia esos signos se asomaron al tiro y no nos interesaba seguir hablando de la típica heroína sufriente, romántica y que era un poquito víctima de todo, porque le ocurría todo y no generaba nada. Tomamos obras del teatro universal emblemáticas, por ejemplo *La Fiera* es basada en *La Fierecilla Domada*, donde el eje de la historia es provocado por esta mujer que se resiste a ser domada y finalmente no es domada.

¿Qué tanto sientes tú que se parece a la *Fierrecilla* de Shakespeare y que tanto se aleja?

Se parece solamente en la estructura dramática del cuento, a partir del cual armar eso, y obviamente hubo que traducirlo a nuestros tiempos. En la *Fierrecilla* estaba el honor, el padre tenía que casar primero a la hija mayor y luego a las menores, con eso está resuelto en Shakespeare. Aquí hubo que componer una estructura narrativa, un argumento, que hiciera razonable eso en nuestros días, hoy día no tiene ni un valor, qué importancia tiene que se case primero la mayor. Creamos toda una historia de deudas con su mujer, de Chamorro el padre de la fiera, que le prometió en el lecho de muerte a su mujer que iba a casar primero a ésta que era la más bruta. En *Romané*, en la estructura, está *La Visita de la Vieja Dama*, que es una mujer que vuelve a vengarse y es la estructura central de esa historia, pero es el gatillo no más, porque finalmente no se trata de eso, ella no cumple la amenaza que hace, partiendo la historia que dice 'Yo le voy a prestar plata a todos para que solucionen sus problemas el día que muera...', y ahí hay la figura de una mujer también como eje.

Después pasamos al *Circo*, que es un matriarcado bien fuerte. ¿También tiene una matriz de obra teatral?

Inspirado, en lo que a mi respecta, en *El Tony Chico*, en esas obras del teatro popular tradicional Chileno. Lo que yo quería hacer, y fue nuestra tesis, es reproducir una estructura de poder en un mundo marginal. La tesis que hay detrás de eso es que en toda agrupación humana se dan estas estructuras de poder en base a quien tiene la plata, independiente del origen social ni nada, porque es un festival de marginados eso, el circo chileno, popular y el circo en que nos inspiramos nosotros, además, real, estaba basado en una familia y la estructura de poder estaba constituida porque el jefe es el que tenía la plata, en fin. Eso se reprodujo en el circo, y la idea que fuera mujer es por las dinastías de tradición Rusa, las Olgas, por eso se llamaban Olga todas. Una generación de mujeres que era un matriarcado. También esta tesis de la mujer empoderada, pero en el mundo popular. En ese proyecto había otra tesis autoral, que era de Víctor. Él quería escribir una historia donde expusiera todo en el primer capítulo, y pareciera que no quedaba nada por contar. Entonces el capítulo uno vuelve esta mujer, presencia una escena en que su hija está a punto de besar a su padre, le dice que no se puede enamorar de ese hombre porque es su padre, en fin. Se expone todo, no se guarda nada y después viene el desarrollo.

¿Qué reacciones recibiste tú de la gente que investigaste? La gente del circo, los gitanos, etc.

Bueno a los gitanos no les gustó el espejo, para nada. Ellos encuentran que no tienen los papeles ligeritos ni nada y trabajan comprando y vendiendo, entre las pocas cosas que hacen, compran y venden autos, ligeritos de papel, autos robados, obviamente, que les venden a ellos y entran al circuito. Eso no les gustó, no les gustaron muchas cosas, no les gustó verse tratados. En el mundo del circo rechazaron verse así tan flaite. Nosotros partimos trabajando con un circo popular Chileno, que le llamaban *Las Águilas Doradas*, que es un circo real que fui a ver. Los seguí por pueblos y el entrenamiento principal de los clowns y de todos se hizo en *Los Tachuela* y Tachuela estaba muy enojado con nosotros, por cómo pintamos la familia. Yo me junté con un rey gitano y mantuvimos una relación, yo sé que hay cosas que no les gustaron y cosas que yo les expliqué que las iba a hacer, que no se molestaran, pero eso

costó. Costó con los Rapanui, costó con todos. Los Tachuela decían que la gente del circo no hablaba así, que no era tan flaite.

¿Y ésto no influenció en nada el trabajo?

No, pero nosotros no quisimos hacer nada que fuera pegarle una cachetada a alguien, ni hacer una denuncia. Mostrar la manera de vida de ellos. Con los gitanos, los ocho meses tuvimos una familia gitana metida adentro, que eran extras, pero sobre todo supervisaban todo lo que se hacía ahí.

¿Cuántos meses se tomaban desde antes de la filmación?

Unos cuatro a cinco meses. La investigación empezaba mucho antes. Para que se hagan una idea. El circuito de producción comenzaba, las grabaciones, de noviembre a julio, y yo más o menos en abril ya estaba trabajando en el proyecto siguiente con Víctor la idea, empezando a escribir e investigar. Entonces de abril al siguiente noviembre era el proceso previo. Ojalá hubiera sido terminar una y después empezar otra. No se podía.

Nos interesa la actuación. ¿En qué medida se trabajaba en conjunto? ¿Había retroalimentación?

Depende de las personas, porque hay actores que son más inquietos y estudiosos, y tienen una postura. Hay otros que aprenden y dicen lo que está escrito, hay de todo en la viña del señor. Pero en general lo que ofrece esta generación es un espacio de libertad bastante grande, porque esto es un poco parecido a la vida, en el sentido que tú, si bien la teleserie no está escrita, está diseñada cuando empiezas a grabar. Entonces el trabajo de la construcción de personajes es en base a claves. Hay claves que son centrales para el personajes, pero uno no conoce el viaje, ni siquiera sabes dónde vas a llegar, y te vas enfrentando día a día, cuando te llegan los libretos nuevos, con hechos, anécdotas, conflictos, que tienes que reaccionar ante ellos desde el personaje. A diferencia del teatro, el viaje no está escrito completo, y tú no lo conoces completo y no lo preparas completo tampoco. Sólo tienes las claves centrales del personaje, sin número de detalles que se le ponen al principio, y tu te vas enfrentando a circunstancias que no estaban escritas.

¿Esas circunstancias las iba determinando el público o ustedes mismos iban viendo?

Fantasías eso, imposible. Entre que un capítulo se escribe, se graba y sale al aire, el menor tiempo que ocurre es tres a cuatro semanas. Cuando salió al aire eso uno ya está grabando por allá. Entonces es un mito eso de que uno mirando el rating dice: 'ya, a este personaje lo voy a matar'.

También está el mito urbano del final de *Romané*, de por qué no se quedó con el cura, de que se grabaron dos finales, que la iglesia censuró, etc. ¿Qué tan pensado estaba ese final? ¿Qué tan condicionado fue por el entorno o ustedes mismos decidieron que tenía que terminar así?

No, yo quería que terminara con el cura yéndose. Me habría gustado, pero yo mismo, en el proceso, terminé concluyendo que no. Y es un tema solamente valórico. Yo soy de formación católica, pero no soy nada de beato ni nada. Me parecía que una historia de amor, por bonita que sea, tenía un valor menor que una vocación de alguien que decide dedicar su vida a servir a los demás. Las puse en la balanza y dije: 'Chucha, historias de amor, enamorarse, desenamorarse, está bonito, pero frente a una vocación tan escasa, que se renuncia a todo' y opté yo, y no se escribieron dos finales. Sí conversamos mucho con la iglesia, hablé con los jesuitas, que son unos curas muy choros, fuimos a hablar con el obispo para contarle que nosotros íbamos a hacer esta historia, el cruce de dos religiones. Los gitanos traen creencias que tienen raíces cristianas, pero tienen santos propios. Hablé con él, pero no nos condicionaron. De hecho yo tenía que pedirle las iglesias, entonces fuimos muy transparentes con las historias y fui muy transparente en decirle que en ese momento no sabíamos qué final íbamos a optar, pero no se escribieron dos y menos se grabaron dos.

¿Tuviste harta libertad en TVN o te censuraron alguna vez?

Harta libertad, pero muy conversada. Cortázar era el director ejecutivo, que es tremendamente católico y conservador, dicho por él mismo. Con él conversamos y negociamos toda esta historia. Censura hubo harta antes.

¿Cómo se trabajaron estas mujeres que eran el contrapunto, como la Rosita o la rusa en *El circo de las Montini*?

Esos son paradigmas culturales instalados. La Rosita Espejo era el paradigma de la mujer que viene de provincia, aparte que tenía muy mala suerte, le pasaban puras desgracias, pero era el pajarito, el movimiento cultural anterior. Ella está desfasada de época, todavía está pegada en el pasado y viajaba buscando este ideal, un poco perdida por la vida. Era esta mujer frágil, representa eso. La rusa más bien era la barrera de idiomas y el mundo que se crea en esos lugares, porque convive efectivamente gente de lugares muy distintos en el microcosmos del circo popular chileno pobre. La rusa no era nada de tonta, era bien zorra. Ahí hay un dibujo del machismo clásico, que tiene como contrapartida esta vieja que era la Delfina, que era la que elegía que hombre se tiraba y cual no. Es confrontar al machismo con la figura de esta mujer empoderada. Como ella tiene el billete, ella es la que manda. Es la que elige con cuál de los desgraciados se queda. La fiera es una especie de arquetipo de la mujer cuya resistencia esencial es no estar dispuesta a ser sometida por los designios de un hombre, y la única manera de relacionarse en el matrimonio en ese momento era ser la sombra de un hombre. En ese momento no existía la figura cultural del matrimonio horizontal, igualitario, entonces para ella casarse era poner la firma de que eso huevón la iba a mandar y por eso tiene la relación con el padre, y el padre nunca puede con ella. Esa es la figura de la heroína poco querible, medio ruda, medio dura, que no da su brazo a torcer.

Aparte de las matrices de textos teatrales. ¿De qué otra forma sientes que el teatro se ha permeado en tus teleseries?

En lo personal yo partí por el teatro. Hice mucho teatro en mi colegio y en la escuela mi carrera tenía en diseño un año común donde estaban los de cine, los de teatro y televisión, hicimos un año entero común con historia del arte, dramaturgia, etc. y después uno elegía especialidad. Entonces director era de cine o televisión con un tronco o raíz común. Yo en lo personal vi

mucho teatro de chico e hice mucho teatro en el colegio. Tanto así que cuando yo decidí estudiar televisión, que fue lo que siempre quise, el director de la escuela no lo podía creer, el estaba seguro que yo iba a ser actor de teatro. Hasta el día de hoy me gusta mucho el teatro.

¿Haz visto telenovelas hoy en día?

Es una tecla del género que a mi no me resulta, yo no la sé hacer y le tengo mucho respeto porque es una manera que le gusta mucho a la gente. No tengo nada más que decir, es absolutamente efectiva, son entretenidas, divertidas y punto.

¿Tu piensas que les gusta mucho o es también una forma de conformarse con lo que les da la televisión?

No, la gente se entretiene, lo pasa bien. Nadie ve cosas que no disfruta y la verdad es que junta un público bastante transversal. La gente llega a la casa y pasa un buen rato. No te problematiza, tiene una mirada de la vida súper amable, las diferencias sociales son divertidas, no duras. Es una mirada de la vida que podría ser utilizada para decir cosas. Yo creo firmemente que esta es una industria de entretenimiento. Lo que pasa es que a mi me resulta imposible no hacer entretenimiento, pero con sentido, con un valor, y decir algo. Porque la teleserie es un espacio de discurso, no es un espacio menor. Hay un nivel de veneración que hace que uno como comunicador sienta una responsabilidad ética. Además hay un interés por provocar y mejorar la calidad de la conversación en las casas.

¿Cuáles son los contenidos que tu sientes que se han perdido en las telenovelas de hoy en día?

Todos. Yo creo que hablan poco de nuestro país. Miran por arriba. Nosotros estamos hablando de tolerancia en esas teleseries que son de antes de que viniera la inmigración masiva que hay hoy en día. Hablando de tolerancia, de diversidad, de la necesidad de ser diverso y de tolerar al distinto. Poner la homosexualidad como parte de la foto normal de la vida y no como el raro o el colita gracioso, en fin. El abanico es amplísimo.

Ustedes trataron el tema del sida en su época.

En *El Circo de las Montini*. Nos ganamos un premio en Estados Unidos por esa teleserie, por tratar el sida como lo tratamos. Nuestra tesis fue que la población de riesgo del sida era también los heterosexuales y ese es el ejemplo.

Respecto a los estereotipos de género, las heroínas empoderadas. ¿Cómo los ves en las telenovelas actuales?

Una de las gracias de las telenovelas es que han de alguna forma recogido lo que pasa en lo cotidiano. Por algo se conectan. Si estuvieran tan desconectadas, o sea esa pituca sin lucas, la gente gozaba ver esa vieja que venía del barrio alto, que lo había perdido todo, eso es como una mirada amable de algo que ocurre en la realidad.

¿Qué nos puedes decir sobre esta heroína? La Jovanka, por ejemplo.

La Jovanka es una heroína que viene de una cultura donde la mujer tiene un rol súper específico, que es criar y alimentar y nada más. Y bueno tiene que salir a la calle a ganar plata. Es una mujer herida, despreciada por el amor de su vida, que hace un viaje largo y vuelve a buscar una reparación. Hace un viaje súper pensado en la cabeza. Adopta a dos niñas para disfrazar a la verdadera hija y ocultársela al padre, y se presenta de vuelta con tres hijas y dice que las tres son hijas de ella, para esconder cuál de las tres era la verdadera hija de Rafael, para castigarlo. Es una mujer con poder, rica, compra la casa familiar. Es una heroína que actúa desde el lugar que actúan los hombres normalmente, que tienen el poder económico, que piensan mucho. Pero en el fondo lo que viene ella a buscar es el amor de su vida y se enamora del hermano, que para más recacha es cura, lo que no es un freno para ella. Igual, por muy religiosa que ella es, no logra defender ese freno, se enamora igual.

¿Y la Poto Loco?

La Poto Loco es una mujer con menos herramientas culturales, más básica, y propia del mundo del circo donde la supervivencia es pan de todos los días, entonces el proyecto de vida es estar en un circo y poder trabajar y vivir ahí. Y lo que tiene el circo, finalmente es un nido, que protege a todos los que están ahí, porque son todos marginales. Si yo les contara, por ejemplo, que en el circo que nosotros investigamos, uno de los payasos era transportista, era camionero y llegó a la familia porque se enamoró de una de las hijas del dueño del circo, y le tocó ser payaso. Otro, había uno que hacía equilibrismo que tenía otro oficio y para entrar a la familia del circo tuvo que aprender. No tenía ni cuerpo para eso. Entonces el circo es un nido protector, que da protección a todos los que pertenecen a la familia. Entonces esta mujer con pocas herramientas lo que hace es lo que el instinto le dicta y se de trabajar en el circo porque además tenía una relación pésima con la madre. También tenía el componente, que es un clásico de las relaciones madre e hija, que entre las mujeres es muy difícil, porque disputan un espacio, que no se les da fácil, en un mundo organizado para los hombres, por los hombres.

¿Y el lugar de los hombres frente a estas mujeres de las que no están acostumbrados?

Les pegan. Ahí también está la familia del enano, que también es un dibujo. Una de las Olgas está casada con un enano. Y el enano manda esa familia. Los cabros son súper apegados al padre y enfermos de machistas. El gordito cachipurri, todos los hombres, están dibujado desde la pintura más gruesas de los machistas, que son castigados porque ninguno de los dos es el que elige. Son elegidos, ella dice: 'Ahora quiero estar con éste' esa es como la vuelta de mano. Esa Poto Loco no es muy heroína.

Anexo 8: Entrevista a Claudia Di Girolamo

¿Tú al llegar a las telenovelas poseías una resistencia con respecto al género?

Todavía existe ese prejuicio a pesar de los pesares. Cuando a mí me convocaron a hacer una teleserie por primera vez, que fue el año 80, plena dictadura, siniestra dictadura, fue *La madrastra*, como teleserie así larga. Había hecho unos trabajos chiquititos en televisión pero no significaron mucho. La teleserie estaba escrita por Moya Grau, que es un hombre de un talento enorme. Escritor, dramaturgo que empezó haciendo radioteatro, entonces él manejaba muy bien el ritmo, la composición de personajes, manejaba muy bien las escenas y sobre todo la permanencia en el tiempo de una historia, que era lo que más a mí me chocaba de las teleseries, aparte de lo acartonado de los personajes, de las mujeres tan menospreciadas, tan tontas y ridículas. Y me llegó este texto y yo le pedí a Claudio Miranda, que desgraciadamente ya no existe, que fue él quien rebrotó en esa época el género en canal 13, le pedí que me prestara diez capítulos, no pude con los diez capítulos, pero al final lo que gané fue que yo llevaba dos años cesante, tenía una hija muy chiquitita y dije ya, algo aprenderé. Ricardo Miranda que es el productor general era un hombre maravilloso, súper culto, que iba al teatro, etcétera. Entonces me daba como confianza, y me encontré en *La Madrastra* con un elenco teatral porque estaba Marés González, Jaime Vadell, Gloria Münchmeyer, Cristian Campos, Gonzalo Robles, Coca Guazzini, puros actores de teatro, solamente actores de teatro. Alberto Vega, que hoy está postrado, Ramón Farías, entonces fue un trabajo súper amable, súper enriquecedor en ese sentido. Oscar Rodríguez el director de la teleserie es también un hombre muy culto, enamorado del trabajo actoral, entonces fue un trabajo súper fluido y ahí yo empecé a cambiar de opinión con respecto a las teleseries y esperando siempre que hubieran contenidos interesantes. Ustedes no saben de esa época, pero en *La Madrastra* el nudo era que una de las personas había matado a un personaje, a Patricia, y se preguntaban todo el rato quién mató a Patricia, y en la calle comenzaron a aparecer de manera espontánea rayados que decían "¿quién mató a Patricia?: la DINA" entonces se empezó a cruzar con un pulso político y social súper fuerte y se empezó a transformar en el imaginario de la gente en una teleserie política y a raíz de eso yo me empecé a enamorar cada vez más de la teleserie, y el personaje era nada, osea Luna con Greco que se enamoran, había un conflicto social, ella era muy pituca, él era de Pomaire, había un encuentro de dos mundos que son súper difíciles de juntar y sobre todo de enamorar y que persista ese amor. Entonces una serie de ingredientes que a mí me parecieron interesantes y de a poco me fui enamorando del género.

¿Cómo recuerdas tú el trabajo, que tanto o cómo están involucrados los actores en crear estos mundos ficcionales?

Hay un profundo trabajo de investigación porque ya la exigencia en esas teleseries era mucho mayor, hay un trabajo de investigación y creación del personaje, va mucho más allá de la forma si no que de alguna manera Chile se abre a buscar sus raíces. *La fiera* comienza esta aventura por el sur, no sé si ustedes se hacen la imagen pero estar en una prisión cultural en donde no había libros, no había cine, conocer tu país era algo muy potente, viajar era potente y uno se reencontraba con algo muy distinto, en el norte y en el sur hablan distinto, se empezaban a encontrar con estructuras, raíces, artesanías, música, vestimenta, todo distinto, era como volver a ver el país, volver a visitar el país. Entonces la exigencia en ese entonces de Vicente Sabatini fue total. Llegaba la hora de las lecturas, que leíamos todo el elenco y uno tenía que llegar sí o sí con una propuesta de personaje, una propuesta de maquillaje, una propuesta de pelo, una propuesta de lenguaje, cambiar textos, etcétera. Entonces ahí nace un tipo de teleserie, yo creo tan cercanas, porque son totalmente reconocibles, porque es un lenguaje nuestro, los actores fuimos en rescate de un lenguaje propio, algunos nos equivocamos, algunos no, algunos se dispararon más o menos, pero la intención era rescatar la identidad, rescatar nuestro país.

¿Qué más del teatro sientes que se permeó a la telenovela?

Yo creo que los guiones, los textos, textos de Víctor Carrasco o de distintos dramaturgos, que venían ya... Ustedes no se acuerdan pero en la época de la dictadura en Canal 13 entraron a trabajar como dramaturgos, Moya Grau que venía del radio teatro, pero además estaba Egon Wolf, Sergio Vodanovic, Sieveking, o sea había ya un antecedente en el medio televisivo, de que la mejor manera de construir personajes, construir drama, es a través del teatro, es a través de las personas que hacíamos teatro, dramaturgos, etcétera. De hecho incluso vestuaristas, Zapata que acaba de morir, Correa que era un vestuarista notable, que hizo *La Quintrala*, son diseñadores que vienen del mundo del teatro, de la ópera, del ballet, del vivo. No hay forma de que en Chile se hagan teleseries y que la gente las vuelva a ver si no tienen la mayoría de estos ingredientes.

Sobre los personajes de estas teleseries que tú hiciste ¿Cómo recuerdas tú a la Catalina Chamorro de La Fiera?

La recuerdo... para ese trabajo yo leí la obra de teatro de Shakespeare "La fierecilla domada" Hay hartito de ella porque tenía que durar en el tiempo y estaba en un lugar de Chile que es el sur en donde es mucho más convencional, yo creo que la provincia es mucho más convencional y formal y conservadora que la ciudad, el dibujo era tratar de no ser exagerada en la, no la prepotencia pero... en la seguridad en sí misma que en el fondo develaba una gran inseguridad emocional. La muerte de la madre, el padre ausente, nacida de género femenino cuando su padre deseaba un hombre. Bueno hay una serie de ingredientes que se van mezclando, que son conversaciones que uno va teniendo con el director a la hora de crear el personaje, y yo trate de dosificar esa cantidad de herramientas que tenía, tratando de dibujar a una persona de un ímpetu enorme, de una seguridad enorme, hosca, huraña, desagradable incluso, que había sido criada como un hombre, como un machito que agarraba a combos, que era poco femenina, etcétera. Pero que era muy vulnerable, de hecho yo quise que mi personaje anduviera con una cadena en donde tenía una cajita de metal en donde tenía la foto de la madre.

Mira son huevadas que inventan los actores que no sirven para nada, salvo para que no se te olvide que el personaje que tú estás creando nace de esa vulnerabilidad, quizá se vio quizá no, yo nunca me preocupé la verdad, sí me preocupaba ponerla. Nunca se narró ni se mostró, pero sí es algo que ocupamos los actores para no olvidarse de ciertas cosas, porque es tan larga la teleserie, las escenas tienden a ser tan iguales, que se da vuelta la historia sobre sí misma y después ya enfila hacia el final, que uno necesita variar en los estados de ánimo, porque uno dice - ¡ay las escenas son todas iguales! – en uno esta la tarea de variar y mientras más has investigado, más material hay, más abanicos y así en una escena sensible en vez de llorar diez veces, lloras una y media y el resto te puedes pasar entre distintas formas de sufrimiento. Ahí está la gran... lo que dice Jaime Vadell, que las teleseries son una gran forma de estudio, una gran herramienta para ejercitar tu oficio y no hacer lo mismo y copiarte una y otra vez a ti mismo, desafiarte finalmente

¿Cómo recuerdas a la Jovanka?

La Jovanka es una alegría. Era una alegría disfrazarse de princesa todos los días, era una alegría ponerse esos colores, ver el mundo de una manera tan positiva, porque yo no conozco ninguna persona tan positiva como la Jovanka, tan entusiasta con la vida, a pesar de los pesares. Creo que ya no refleja la lucha por la independencia, la búsqueda de un espacio como pudo haber sido la Fiera, de cuidar un espacio casi con violencia, si no que acá estaba la familia, cuidar a la familia, había sido una madre soltera, era una mujer muy chilena me parece a mí, porque acá los hombres, sin ofenderlos a ustedes, pero son personas súper ausentes en general. Si uno saca un porcentaje, las madres son personas que sustentan anímica y materialmente a la familia en Chile. Y esa madre a mi me pareció que debía ser reflejada no de un lado sufrido sino que de un lado esperanzador, de un lado alegre, de mucha fuerza y mucha

alegría, era una mujer muy alegre, lloraba y sufría, se enamoraba del cura que era lo peor que le puede pasar a alguien, pero primero eran sus hijas, todo a sus hijas y claro los pequeños cuentos del pasado que empezaban a intervenir. Pero a mi me parecía que lo más importante era la discriminación a los gitanos como tema fundamental y la mujer que sale adelante sola, refugiada si en una pequeña comunidad que estaba representada por los gitanos, que es una comunidad en donde existe mucha capacidad de acoger y también representa en esa teleserie hacia donde deberíamos apuntar nosotros como sociedad, como comunidad país, un lugar que sea capaz de acoger la diferencia, que sea capaz de luchar por la diferencias, porque persista esa diferencia y por cuidar esa diferencia. Me parecía que ahí se jugaban todas esas ideas de convivencia nacional de respeto.

¿Olga II, cómo la recuerdas a ella?

La recuerdo como... a ver, fíjate que la recuerdo como una mujer súper tímida, muy quebrada y muy herida, paga las consecuencias de una mala decisión desde el primer capítulo de la teleserie, en donde se descubre que su hija está enamorada del padre en un drama horrible, onda tragedia griega, ahí sí que hay teatro. Bueno y la lucha por el cariño de esa hija y por recuperar el amor del que había sido su pareja.

Y esta la construcción de un mundo, por parte de Vicente, completo de mujeres, está la Olga III, Olga I, la Olga IV, sobre esos pilares está construida la teleserie. Un matriarcado totalmente, con todos los problemas y los roces que podrían tener las mujeres, pero ese era un mundo femenino, era casi como *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, comparando un poco. Un mundo cerrado, que era el circo, casi como los gitanos, pero que es dirigido por estas mujeres.

¿Recuerdas reacciones de la gente investigada, tanto como de los gitanos, como el circo?

Yo recuerdo el mundo de los gitanos que estuvieron los nueve u ocho meses de grabación con nosotros, que convivimos todos los días con ellos, lo recuerdo como una convivencia súper armónica, súper generosos con lo que ellos sabían, y personas muy mágicas también, los gitanos tienen todo en cuanto de la adivinación, entonces todos los días habían como.. no sé- tu amaneciste no sé qué- y uno decía: ¿Cómo sabe? A las ocho de la mañana y uno decía ya, ya mamá Pasca sí, es porque tengo sueño, no sé, estoy cansada, estudié hasta tarde, uno al final podía traducir esas cosas pero en un principio era ¿Qué vio? Y eso era muy atractivo, el respeto por ejemplo, porque en ese matriarcado la mamá Pasca, la de verdad, era la reina absoluta, y reinaba sobre sus hijos, sobre los hombres, las mujeres, los niños, sin censuras, nadie estaba con regalías ahí.

Y en el mundo del circo, nosotras tuvimos visitas a varios circos de lugares de la periferia de Santiago, y claro es un mundo que a uno lo agobia, pero te das cuenta que es un mundo que es como ser actor, que ellos decían, no sé hacer otra cosa, no quiero hacer otra cosa, sé que me voy a morir de hambre, sé que va a ser difícil, pero es lo que quiero hacer. Y ahí se arma de nuevo este colectivo que es un grupo país, súper cerrado que vive de la solidaridad, que vive del empuje común, y en esos pequeños mundos era representado un poco, yo creo, nuestro país, nuestro Chile, nuestra precariedad, están todas las miserias humanas, los egoísmos, los egocentrismos, las luchas de poder, etc.

¿Crees que es el arte imitando a la vida o la vida imitando al arte en cuanto a estos roles de mujeres fuertes?

Yo creo que, se ha dicho mucho, la realidad supera con creces la ficción, yo creo que de ahí sale todo, desde los griegos y el teatro, la dramaturgia de Shakespeare y de Ibsen y de todos nuestros chilenos, representan el pulso nacional, ellos tienen la capacidad, el don, de ver más allá de lo que uno ve.

Entonces si tú dices la vida la copia a las teleseries mentira. Las historias, la dramaturgia en la historia universal, siempre le copia a la realidad, lo que pasa es que Esquilo, o Sófocles o

Shakespeare o quien quiera que sea, tienen una capacidad de observación tan enorme, son genios, son Leonardos Da Vinci, son personas que tienen una capacidad de observación casi de ciencia avanzada. Y ellos nos representan. Ibsen que es un gran dramaturgo femenino paradójicamente, uno lee las obras de Ibsen *Casa de Muñecas* donde hay grandes personajes femeninos, incluso los pequeños personajes femeninos y uno dice y este caballero como sabe que somos así, y se adelantan a su época, Ibsen, *Casa de muñecas* fue prohibida durante mucho tiempo, porque provocó en la familia y en la sociedad conservadorísima de esa época, una representatividad en la mujer enorme, entonces mujeres empezaron a irse de la casa, porque querían estudiar, conocer el mundo, estar lejos de los hijos, y pero cómo, qué está pasando. Se cierran los teatros, Ibsen váyase. Entonces sin duda la ficción se basa en la realidad.

Y me imagino yo siempre que leo una obra, antigua o moderna, me pregunto cuántas mujeres anónimas, como esas andan en la calle y es más, digo esto no es extraordinario, lo extraordinario es que no nos demos cuenta que existe. Entonces hablamos de *La Fiera*, hablamos de *Romané*, hablamos de *Pampa Ilusión*, pero son miles.

¿Cómo percibiste la recepción del público de *La fiera*?

La percepción yo creo que no es consciente. La percepción del público, la que yo tengo, lo que te dicen en la calle no es por fin vemos a una mujer empoderada, no, lo que la gente rescataba es que era una mujer que pegaba combos y que le pegaba combos a los hombres y eso las representaba, porque muchas de ellas, mujeres golpeadas, mujeres pasadas a llevar en sus casas, con sus familias, sus padres, habían sentido muchas veces las ganas de aforrarles un buen combo al papá, la marido o al compañero y ese efecto que es súper superficial, era un golpe literalmente a la conciencia. Y a mi me decían bien Claudita, bien que le pegó al Panchito Reyes porque yo le daría uno a mi... y ahí venía su historia personal, pero de alguna manera, eso que estaba apagado, eso de yo no puedo decirle algo y me como la rabia, me trago las lágrimas, etcétera. Empezó a salir y decir puta porque yo le daría un par de coscachos a mi marido, una patiadura que no te explico y ahí viene la vida personal y si tú te sentabas con ella dos segundos más, tú te dabas cuenta que *La fiera* era una alpargata vieja a lo que ella había resistido, a como ella estaba empoderada en su casa sin siquiera darse cuenta, eso es súper bonito porque es un golpe a la conciencia, es subliminal no es evidente. Y no solo los personajes que yo hacía, cuántos personajes, cuarenta y tantos personajes, unos elencos maravillosos, enormes y todos representativos y súper necesarios, no había ningún personaje que sobrara.

¿Qué sientes tú que puede haber pasado, que la gente ya no ve las telenovelas, cómo se veía en esa época, si hablamos de rating ya no sube más de 25 puntos, qué crees tú que sucedió?

Qué difícil, si uno supiera... Yo tengo la teoría que una vez acomodada la democracia de alguna manera se acomodó también la reflexión o el descubrimiento que de norte a sur éramos distintos, que de norte a sur ya los habíamos representado. Cuando la democracia se acomodó empezaron a surgir otros problemas, diferencias sociales o como por ejemplo la más potente que tengo recuerdo yo, la seguridad ciudadana, que es un temazo, nos van a matar, nos van a asaltar, porque se acomodó la democracia, pero también se acomodó el sistema económico que desgraciadamente permanece hasta el día de hoy, y el sistema económico que tenemos hoy día, el neoliberalismo, se basa en la propiedad privada y la propiedad privada empezó a ser amenazada abiertamente y las personas comenzaron a enrejarse, comenzaron a tener alarmas en las casas, se creó seguridad ciudadana como institución y hoy día es una gran

institución, que nació después que secuestraron al hijo de Edwards de el Mercurio, ahí se formó, entonces una gran clase social que se sintió identificada con eso. Y la televisión se hizo cargo de eso, las teleseries que vinieron después, eran teleseries que tenían que ver con mi mundo privado, con la amenaza a mi mundo privado, el enemigo es mi vecino, el vecino que es pedófilo, es el padre en *Vuelve Temprano*, el policía que persigue al asesino es al mismo tiempo el asesino, osea nos encerramos tanto en nosotros mismos, nuestro ego creció tanto, porque la utopía que duró los primeros años de democracia, la gran utopía de reunir nuestro país, de lograr un sueño comunitario terminó de machacarse, ya no existe, pero si existen los mundos individuales, los pequeños mundos privados que son las familias y ahí nos agazapamos y nos sentimos seguros.

Si uno mira hacia afuera hoy día y piensa en hacer una teleserie como las que hacíamos antes de que podríamos hablar, es un ejercicio que yo les propongo a ustedes como jóvenes, si tuvieran la capacidad, la plata, el canal a tú disposición de hacer una teleserie sobre una visión comunitaria, a qué utopía real le tenderías la mano, que tu dijeras si, esto si responde. Porque fíjate tú que es tan interesante todo lo que ocurre en este minuto, que son estos mundos privados, pero además los mundos privados están en las calles, que es lo que hablaba el cura Berríos la otra vez, cuando los encapuchados rompieron el Cristo innecesariamente, uno crea o no en Dios, ese era un acto estúpido y ridículo, bueno, pero el cura Berríos y el cura Mariano Puga hablaban del egocentrismo, el egocentrismo no solo de los imbéciles que destruyen al Cristo y que discriminan, porque son como neo nazis ya casi, si no que del egocentrismo de los estudiantes de mirarse el ombligo constantemente y tratar de vociferar por sus derechos cuando hay una política de educación que ya está en marcha, ésta en marcha el cambio, hay que perfeccionarse, tienen que sentarse a conversar lo que sea, pero ya los que salieron a la calle antes que ustedes ya lograron eso, sin embargo el cura decía - y cuando mueren tres viejos en la calle de frío frente a la posta central, uno ve el desequilibrio social enorme, la injusticia social, nadie sale a la calle, ninguno de ustedes, niños que salen a gritar a la calle por sus derechos ¿y los derechos de ellos? - por eso yo les hago el ejercicio, por qué utopía comunitaria, por qué estarían ustedes dispuestos y esa es la gran pregunta que hoy uno se hace, a dar la vida. Porque nosotros que vivimos en la unidad popular, habríamos dado la vida por ese sueño y esa utopía, de hecho muchos la dieron, pero hoy día quien da la vida por algo – no que es mi sueño, yo, yo, yo – pero qué pasa con que nadie se muera de frío, que todos tengamos salud.

Bueno, finalizando, lo único que a mi me interesa que quede súper claro de estas teleseries o de esta gran época de las teleseries es que, cuando uno mira hacia atrás se da cuenta no solo de los personajes, si no lo potente que fue rescatar de alguna manera la nación, Chile de norte a sur y el ejercicio realmente significativo que fue retratarnos después de la dictadura, que fue súper duro tratar de pararse, y esto comenzó en los 90, 1991 las primeras teleseries, cómo mirar, era súper simple, abrir la ventana y mirar el norte, mirar el centro, mirar el sur y decir estamos todos bien (bueno algunos) pero somos, si somos, no hemos cambiado, no, no hemos cambiado. Entonces fue un ejercicio de mirémonos y de aquí empecemos a hacer algo.

¿Y tú has podido ver teleseries últimamente?

No, no veo teleseries, creo que ni siquiera vi esas teleseries porque a mi me da mucho pudor verme en la pantalla, como cuando uno se graba la voz, me da mucho pudor y siempre digo – ay por qué no lo hice así o no lo hice así – pero después viendo como el contexto, me gusta más que mirar mi trabajo, mirar el contexto en que se hace, y cuando uno trabaja las escenas,

trabaja con los compañeros, más que - mi personaje no haría esto, haría esto otro – uno trabaja en función del colectivo como tu decías.

Bueno y todos nos han comentado que era un trabajo de compañía de teatro, un elenco que se conocía, y nos aplaudíamos los personajes, uno aplaudía el personaje del otro Alfredo Castro, Rodrigo Pérez y uno no podía creer el privilegio que tenía de actuar con esos monstruos.

Y todos las añoran mucho, Amparo Noguera decía “no creo que se vuelvan a hacer teleseries como esa”

No, o sea los ataques de risa, cuando ella era mujer y yo hacía de hombre, se me despegaba el bigote la barba, lloraba de la risa, era demasiado gracioso, porque uno gozaba mucho, porque habías llegado ya a una soltura con el personaje y a veces yo me quedaba mirando el trabajo de la Amparo (yo fuera de personaje) y decía ¡seca! O no se Alfredo, uno miraba la actuación y de repente te tocaba a ti y era – ay perdón, podemos repetir porque estaba en otra- porque uno se quedaba mirándolos

Amparo nos contaba que cuando le tocó ser tu hija en el circo, que ella defendía su personaje y tu decías pero como si es una insoportable y que era un compromiso que tenían también en cómo se involucraban con los personajes

Pero yo creo que tiene que ver con la forma de trabajo de Vicente, porque Vicente les da una firma a sus teleseries. No hay nadie mas que haga teleseries como él, y en lo que se basa, porque Vicente es un enamorado del teatro, y de los actores y las actrices, totalmente enamorado, no hay un fin de semana que no vaya al teatro, que no lea una obra. Entonces ese profundo amor que tiene por el teatro lo refleja en su forma de trabajo, nosotros trabajábamos los personajes, yo creo que tres meses antes de empezar a grabar.

Y se empezaba a pensar en la otra teleserie cuando estaban a mitad de rodaje.

Claro, y no hay nada más lindo que ver los libretos de teatro o los guiones de teleserie de un actor, es maravilloso porque la cantidad de borrones, de tachas, de agregados, antes tu tenias espacios en blanco y varias paginas vacías al final, porque uno anotaba muchas cosas, leer no sé qué, ver no sé qué película, preguntar por no sé cuanto (no había Internet, nada) uno iba al diccionario, en fin.

Vimos nosotros en el *making of* de Pampa Ilusión que también tú fuiste a aprender con un doctor de verdad. Te iba a hacer otra pregunta así como dato freak, hablaste de la medallita de La Fiera, en la Jovanka y en la Olga, que podría ser esa medallita, ¿había algo?

(La chaqueta, la de los flecos) la de Woodstock, que yo se la copie a *The who*, ustedes eran muy chicos, pero si ven ese documental del recital, hay un grupo pésimo que se llamaba *The who* , que no era mi grupo favorito, no nada, pero yo ví la chaqueta y dije -¡No!- y claro esta mina era de esa época, si ella hubiera tenido plata habría ido a Woodstock y se habría perdido, con los pitos de marihuana, era una mina como flaite hippie. La Jovanka, ¿qué tenía? Ah tenia una pulsera de escarabajo, tuve la suerte de viajar a Egipto, y Egipto es un lugar como súper mágico, los faraones, es un lugar donde hay mucho gitano, Europa del este también hay mucho gitano, como que vienen de allá y no se, lo nómada, los desiertos... Y use esa pulsera de escarabajos egipcios durante la teleserie, hasta que me la robaron,obvio, y unas chalupas

que me compre allá, doradas, que estaban hechas bolsa, pero yo las seguía usando, invierno o verano.