

Estamos iniciando algo sorprendente. Desde el punto de vista del Canal y de las personas que están en este encuentro.

Desde el punto de vista del Canal, resulta insólito que una organización que está presionada continuamente por la producción televisiva y está alimentando a ese monstruo que está frente al televisor, se lance en un proyecto que implica una proyección hacia el futuro incierto, sin nada que diga relación inmediata con lo directo. Pero, también es insólito y sorprendente que un grupo de personas que forma parte del mundo de las letras, del mundo del periodismo, hayan aceptado todos, sin excepción, esta invitación. Porque la verdad es que existe todavía un prejuicio muy grande frente a la TV. Todos, de una manera u otra lo hemos experimentado.

Un intelectual amigo mío, me comentaba que la mayoría de la gente que tiene edad suficiente como para haber estado madura en los tiempos en que se iniciaba la TV en Chile, ve televisión. El, personalmente, se había resistido a comprar un TV por mucho tiempo, porque pensaba que éste era un elemento que iba a perturbar su vida familiar y no compró, al igual que yo, un TV. Además, se trataba de mantener a los hijos lejos de este monstruo pervertidor.

En 1962, cuando comenzó este boom, para muchos era un monstruo que no debíamos tener en casa. Debíamos resistirnos porque iba a enfrentar nuestra cultura, y como espectadores nos parecía una amenaza que decía de los conflictos que se nos planteaban en un área que pudiera definirse como intelectual, al entrar en la producción o escribir para TV.

A mí el asunto me costó una barbaridad.

Quiero contar un poco de mi historia, que creo de alguna manera puede ser semejante a la que les ha sucedido a Uds.

Unos cuatro años atrás, había terminado un trabajo y estaba incierto lo que seguiría haciendo. De pronto se me ocurrió esto de la TV para escribir unos teleteatros.

Escribí seis teleteatros cortos, de una hora de duración y los envié a Canal 13 y TV Nacional. Del último, aún espero respuesta, pero de Canal 13 me llamó Ricardo Miranda y me dijo " el Canal por ahora y por mucho tiempo, no hará teleteatro unitario, pero haremos una miniserie, así es que si tú quieres, podrías hacer una". Yo, que soy muy educado, no le dije inmediatamente que no, pero me sentí bastante ofendido con esta proposición que encontré bastante deshonrosa.

En ese entonces, el Canal estaba en la Universidad Católica y me fuí a mi casa en Metro, encontrándome casualmente con el polo de mi hija que estudiaba periodismo, y le conté indignado la proposición que me acababan de hacer. Este me miró y me dijo: "métese don Sergio". Me extrañó que un hombre joven me dijera eso. Llegué a mi casa y le conté a mi hija, a lo que ella respondió lo mismo. Y, al comentárselo a otras personas, todos coincidían en que me metiera. Y...me metí...

El resultado de todo esto fue que hice una miniserie, pensando que era más parecido al teatro. Una teleserie no, por ningún motivo, eso de ninguna manera.

Cuando se comenzó a dar la miniserie, me encontré con una sorpresa muy grande, y ello fue que me llamó por teléfono gente la cual yo jamás imaginé que veía TV, entre ellos dos ex Rectores de Universidad. Claro que nunca faltó el que me decía: "mira, fíjate que el otro día entré a la cocina y había un TV encendido y estaban dando algo que me pareció muy interesante y....claro, yo no veo esas cosas,..."

La primera sorpresa fue darme cuenta que era mayor de lo que yo imaginaba, la cantidad de personas que veía miniserie o telenovela.

Cuando terminé la miniserie, el ángel tentador de Ricardo Miranda me ofreció una teleserie, cosa que otra vez rechacé. De nuevo vinieron los consejos de que lo hiciera. Y lo hice. Me metí, renuncié. Volví a aceptar cuando Ricardo me dió más plazo. Y hoy tengo dos teleseries. No sé si esto implica que perdí la vergüenza o que en realidad he encontrado un camino de actividad. Porque la verdad de esta historia que les estoy contando, puede tener dos interpretaciones: o es una historia de claudicaciones sucesivas y que me han llevado al abismo de la TV, o, por otro lado, podría ser considerado como una forma en la que yo he ido asumiendo y adquiriendo un oficio que es completamente diferente a mi actividad de dramaturgo, como va a ser completa y diferentemente, si Uds. persisten y llegan a escribir libretos dramáticos para TV, que es la actividad escritora, la actividad periodística o la otra actividad que Uds. tengan hasta ahora, para lo cual es necesario contar con esos elementos que todos los presentes traen: la creatividad y el saber escribir.

Hace poco Gabriela Lezaeta me agradecía el haberla aceptado en este Taller. Yo le dije que no me agradeciera ya que yo no la he aceptado, ni he aceptado a nadie, y que ignoraba quienes venían, puesto que al Taller invitó Canal 13. Pero, al Canal yo le pedí lo siguiente: que invitaran a personas que tuvieran creatividad y que supieran escribir, y que vinieran de un campo como el periodismo, la radio, la literatura y, en forma mayoritaria, esto se ha cumplido.

Por qué es tan diferente escribir para TV, que para una novela o escribir un drama, o poesías, o escribir en periodismo?

La principal diferencia es un hecho que siempre se soslaya, y es que la TV es una industria. Una industria en la que se pueden hacer cosas buenas o cosas malas, pero que es una industria.

La responsabilidad que uno tiene no es la misma que cuando se escribe simplemente una novela o un cuento. Cuando se trata de una novela o un cuento, el único responsable es uno mismo ante sí mismo. En el mejor de los casos, ese cuento

o esa novela se edita, la mayoría de las veces del peculio del propio autor, y luego se ve lo que sucede en una edición de 1.000, 2.000 o 3.000 ejemplares. Pero en TV que lo que uno hace es algo que va a poner en movimiento una máquina industrial que implica el conjunto de actividad de un talento gerencial-empresarial por un lado. Después viene toda una sofisticada tecnología que ha costado mucho dinero, que se pone al servicio de éso. Entran los escenógrafos, los productores, directores, iluminadores, actores, en fin, una cantidad de gente tan grande que, evidentemente, uno pasa a ser un elemento más dentro de una creación que es colectiva, no en la confección del texto, porque eso es responsabilidad de uno, sino que es colectivo en el resultado final.

Esa es la principal diferencia entre escribir para la TV, a escribir para cualquier otro de los medios artísticos o literarios, a los cuales nosotros estamos acostumbrados.

Como esto es una industria, concibo este Taller como una especie de contrato bilateral en que, como todo buen contrato, se espera que las partes obtengan beneficios y ganancias recíprocas. ¿Cuál es el beneficio o ganancia que espera el Canal? Es la posibilidad de poder contar con nueva gente; nuevos escritores para sus producciones y, de esa manera, mejorar la calidad de su producción y aumentarla eventualmente. El beneficio que nos puede reportar a nosotros es la posibilidad de tener un nuevo oficio, y con él, poder tener acceso a un medio tan masivo, tan importante, como es el medio televisivo.

Hay una tercera parte en este contrato, y esa parte soy yo.

Ayer, me llamó un amigo periodista y cuando le comenté que iniciaba este Taller me dijo " que estaba tonto, que cómo se me ocurría hacerlo, ya que eso significa que si resulta bueno, van a salir de ahí nuevos escritores y con la poca producción que hay quiere decir que tú te vas a quedar cesante en un breve plazo. Y, si resulta malo, vas a perder tu crédito con el Canal, y también la posibilidad de trabajar ahí", lo cual es muy posible. Pero por otra parte, a mi me interesa que este medio en el cual estoy comenzando yo a trabajar y en el cual estoy actuando, sea lo más prestigiado posible, tenga la mejor calidad, de tal manera que, personalmente, me sienta cómodo trabajando en TV y no tenga que, como en otras ocasiones, dar explicaciones: que estoy escribiendo para la TV por esto u lo otro, sino que sea algo ya aceptado y reconocido; de un valor intelectual, de un valor artístico y eso, evidentemente, es muy importante para toda persona que trabaja en un medio, y es que mejore la calidad general del medio.

He hablado mucho de Taller porque este no es un curso ni un seminario. Personalmente, no tendría ninguna capacidad para dar clases magistrales, pero un Taller implica, especialmente, un trabajo de todos los miembros por estar escribiendo, criticándose, viendo lo que cada uno ha hecho, corregirse, reescribir, etc.

Pero este Taller no va a terminar en el aire, debe tener un objetivo muy preciso, y es que cada uno de Uds. al terminar, pueda entregar al Canal un proyecto de una obra televisiva, sea de una miniserie o teleserie; para que sea evaluado por el Canal y, eventualmente, poder llegar a producirse. Para ello, el Taller va a estar organizado de la siguiente forma: Si bien es cierto que lo principal va a ser escribir, comentar, corregirse, hay ciertos elementos previos que es necesario darlos. Trataremos de ocupar el menor tiempo posible, no más allá de tres o cuatro charlas. Una la daré yo de técnica dramática, después Ricardo Miranda nos hablará de producción, Cristián Mason y Oscar Rodríguez nos hablarán de sus experiencias como directores en el Área Dramática de TV, Arturo Moya Grau nos contará de su experiencia como autor de teleseries. Con este bagaje podremos lanzarnos a intentar escribir, criticar y discutir.

En la segunda parte, en aproximadamente un mes, dividiremos este Taller en dos grupos, para así reunirnos una vez por semana, yo con cada grupo y así hacerlo más íntimo. La duración estimada es de cuatro meses y el Canal se ha ofrecido para darnos una infraestructura, la cual agradezco. Nos proveerá de fotocopias, de manera que todos discutamos los trabajos y así no tener que memorizarlos.

Más adelante y a medida que se arme algo, podremos contar con actores para ir haciendo alguna lectura dramatizada, ya que una cosa es la lectura y otra es ver la dificultad que tiene el actor con respecto al texto.

Por último, nos han ofrecido un monitor para que podamos ver una producción dramática, no mirándola como televidentes, sino cómo está escrito y analizarla en ese sentido.

Un Taller requiere del mayor conocimiento posible de la gente que en él participa. Yo recuerdo que en mis comienzos como autor teatral, sin saber qué era un Taller, nos juntábamos 5 autores para leer nuestras obras en progreso. Uno de ellos era Julio Aasmussen; autor muy fino de comedias, Camilo Pérez de Arze; que escribía novelas policiales y teatro, Tito Heiremanns, Fernando Debesa y yo.

Era muy importante que supieramos cuáles eran los elementos a que cada uno de nosotros le daba mayor importancia. Hay cosas a las que uno no puede darle importancia o cree que no debe dársela.

Quiero ser enfático en lo siguiente: Se escribe algo, pero eso no es en definitiva lo que va a quedar. Es una parte de una producción muy grande en la que intervienen muchas personas y es prácticamente imposible que, exactamente lo que hizo el autor, se refleje específicamente.

Partamos por la cosa básica que es el actor. El actor es también un creador. Va poniendo las cosas personales en la interpretación de su papel.

Los que hemos tenido oportunidad de ver una misma obra producida por distintas Cías., vemos lo diferente que es esa misma obra interpretada de otra manera. Así sucede en el Teatro y con mayor razón en TV, especialmente en la parte imágenes.

Cómo se describen las imágenes?

El autor es quien las describe, pero va a corresponder a otros buscarla. En este sentido se sucede un problema de producción. Si escribimos una imagen que corresponde al aire libre, imaginamos un paisaje equis, pero no siempre vamos a encontrarnos con el mismo paisaje que el autor quiso. Y así es con el resto de la producción.

En el primer capítulo de La Invitación, de acuerdo con el libreto, se hablaba de un hotel fastuoso, a la brasileña, y en Chile no los hay, pero están las Termas de Jahuel en donde fueron grabadas esas escenas. De manera que no se trata entonces, que a uno lo interpreten en definitiva, sino que uno contribuye a un trabajo colectivo, en el cual el resultado tampoco depende exclusivamente de uno. Como bien dijo Cristián Mason; el director puede dar todo un cambio, una variante.

En cuanto a la calidad, esto está en relación con el público a quien va dirigido. Por ejemplo; Ionesco apareció en el Teatro con una pequeña obra que se llamaba "La Cantante Calva", y se exhibió en un teatro reducido que no tenía más de 50 butacas en París. Si se hubiera dado en una sala como el Cario-la, de 600 butacas, habría fracasado de inmediato y probablemente no hubieramos sabido de Ionesco, ya que "La Cantante Calva" era toda una innovación de dramaturgia, era la erupción del drama del absurdo y necesitaba un público pequeño que lo encontró en esa salita.

Tenemos que partir de la base que la TV es un medio multitudinario, para un público masivo. Público masivo no necesariamente significa público popular, sino que debe abarcar toda la gama de la sociedad. Ello implica toda una forma diferente de ver las cosas. Nada obsta para que en esta industria de la TV de pronto aparezca una empresa que desee prestigiarse, o el Estado que desee aplicar la cultura, para que haga una que, aún cuando sea vista por un universo más pequeño de personas, tengan ciertos valores intrínsecos, pero eso requiere un apoyo extra de parte de Empresa-Estado-Mecenas, de como quiera llamarse, y eso sucede en la TV americana o europea, lo vemos continuamente. Y eso podrá suceder también en algún momento determinado. Pero lo normal, en lo que estamos metidos en estos momentos, es un medio que necesita ser masivo.

No habrá interés, de parte del Canal, hacer algo que, teniendo valores literarios, no posea un valor televisivo, en el sentido que no va a abarcar el universo al cual está dirigida la TV.

Este Taller es para escribir literatura dramática para TV, e implica que hay un género que es el drama y un lenguaje televisivo. Es decir, el género dramático puede tener tres formas de lenguaje o tres dialectos. Uno es el teatral, que es distinto a drama, el cinematográfico, y el televisivo.

Antes de intentar escribir en este Taller, trataremos algunas nociones de lo que es el género dramático.

Hay una diferencia extraordinariamente grande entre el género dramático y el género narrativo, y existe ahí una frontera bastante difícil de sobrepasar. Edmundo Vega nos contaba que él siempre había escrito en prosa y de pronto le entró el bichito del drama y ya no podría escribir en prosa.

Entre la narrativa y el drama hay una gran diferencia y son muy pocos los narradores o novelistas que escriben drama y pocos los autores dramáticos que escriben novela. Aparentemente, implica toda una conformación elemental diferente de unos y otros. Yo jamás he escrito una novela o cuento, ni lo he intentado. Dónde nacen mis problemas? En que no sé cómo hablar del curso interior de las personas; lo que piensan, lo que imaginan, lo que sienten. Tampoco sé describir. No conozco el lenguaje, el nombre de las cosas. En cambio escribo muy bien, y así lo creo, en el diálogo. Y esto que me sucede a mí, le pasa a gran parte de los escritores de narrativa, a los escritores de drama.

Francisco Coloane escribió una obra que se llama "la Tierra del Fuego se apaga"; obra de teatro, y como en esos tiempos no habían muchas Cías. de Teatro, simplemente la publicó y fue muy bien acogida por la crítica literaria y con mucho entusiasmo e interés. Fue considerada inmediatamente como una de las principales obras de este autor novelista que, más adelante, lograría el Premio Nacional de Literatura. Hasta que una vez se intentó ponerla en escena por un actor español que vino a Chile con una Compañía bastante buena.

Recuerdo exactamente como esa obra, tan bien conceptuada literaria y críticamente, se hundió y no pudo sostenerse sino un tiempo muy corto, porque la obra en el teatro, en la escena, no se paraba, aún cuando tenía una serie de valores que los críticos literarios habían destacado.

El otro caso, aunque no recuerdo su nombre, era de Lafourcade. Nadie puede negar el talento que él tiene, sin embargo escribió una obra teatral que estrenó el Teatro La Comedia y fue un fracaso rotundo.

Hay otros casos en que esta promiscuidad se produce, entre ellos; Antonio Skármeta, Marco Antonio de la Parra, dan la impresión de que manejan muy bien tanto la narrativa como el drama, pero son excepciones. Y si uno ve que grandes novelistas escriben obras de teatro, es también una excepción.

Les invito a reflexionar el por qué sucede esto.

Qué es lo que diferencia al drama de la narrativa?

En la novela existen los elementos dramáticos, en circunstancias que en el teatro, o en el drama, los elementos narrativos no existen o no deben existir en cuanto a una narración directa. De manera que la novela es mucho más amplia que el drama, que es más constreñido.

Los adaptadores de Los Miserables que hicieron la versión en Opera Rock, contaban que ellos buscaron lo esencialmente dramático de la obra. Se trataba de la persecución constante de un personaje; el policía, persiguiendo al hombre que había robado una vez una tajada de pan y que por eso había estado 19 años en prisión. Tomaron ese elemento y sobre él hicieron la adaptación, independientemente que esa adaptación tuviera una gran aparatosidad teatral, escenas de más, etc., pero el hilo conductor era un elemento dramático que estaba en la novela, en circunstancias que si uno quisiera hacer el trabajo inverso tendría que entrar a crear.

A mi me parece que la diferencia fundamental nace de dos elementos; usando los términos de la Teoría de la Comunicación respecto al receptor de la novela, al receptor del drama, y al medio que se usa para enviar el mensaje. Al receptor en la novela lo llamamos lector,, en el teatro y en el drama lo llamamos espectador. Y esto implica una serie de cosas: la tremenda libertad que tiene el lector y que no tiene el espectador.

A qué me refiero con esta libertad?

El lector toma un libro y lee, lo dosifica de acuerdo con el tiempo y la forma que lo siente más cómodo. De pronto hay algo que no entendió, vuelve atrás. Ciertas partes lo pueden aburrir, se salta esas páginas y sigue adelante. En definitiva poco le va a suceder.

El lector tiene una libertad total para recibir la novela en la forma que lo estime más conveniente. No es lo mismo para el espectador; que si está en un teatro, un cine o el TV, simplemente le están dando algo que está recibiendo y cuyo tiempo él no puede compaginar de ninguna manera. El espectador está obligado a ver primero y a escuchar después, a través de un tiempo que está fijado (a diferencia de la novela que puede fijar el lector a su arbitrio), y eso produce la gran diferencia, conjuntamente con un segundo elemento, que es el elemento del Medio. El autor de novela escribe y su manuscrito lo puede entregar a distintas personas, y de esa manera la comunicación se produce. Lo puede imprimir y llega a personas desconocidas. Pero hay un intermediario que es el libro; que va a reproducir las mismas palabras que él puso. En cambio, en la obra dramática nos encontramos con el fenómeno de la representación. Y la representación implica un tiempo determinado en que ese espectador, el autor, se siente en la necesidad de tenerlo interesado en lo que está viendo. Porque a la hora que pierde ese interés, simplemente se va mentalmente, se sale de la función, o en el caso de la TV, lo que es peor, toma el control remoto y cambia de Canal. Eso conjuntamente, con que solo tiene como elementos de conminación dos cosas; la acción y el diálogo.

Todo lo que implica interioridad, comentario, le está vedado al autor dramático y, si quiere expresarlo, tendrá que hacerlo a través de los dos elementos que dispone: la acción y el diálogo.

Toda obra dramática está destinada a la representación. Es cierto que se puede leer, pero ese no es el destino de la obra dramática. Todo aquel que escribe una obra dramática espera que aquélla sea representada ya sea en teatro, cine o TV.

Qué es la representación?

Hay una definición tan vieja como Aristóteles, que dice: el drama es la representación de acciones en forma de acción. Es decir,, drama es representar, volver a presentar acciones, no palabras, en forma de acción.

No describimos las acciones, sino que, directamente, estas acciones se vuelven a presentar en forma de acciones. Esto implica la existencia de un espacio donde la obra dramática se desarrolla y un tiempo que está fijo. Esta es la gran diferencia de la narrativa con respecto al drama; la limitación que el drama tiene en ese aspecto.

Si al escribir queremos comunicarnos, el problema que debe afrontar todo escritor es cómo interesar a su lector o espectador. En el caso del drama, resulta fundamental para poder mantener el interés, el atenerse a determinadas reglas. El drama es mucho más limitado que la novela, en la cual el autor puede pensar su material a su antojo y gusto. Y esta organización está destinada específicamente a hacer surgir el interés del espectador y después a mantenerlo durante el mayor tiempo posible.

Cómo se mantiene el interés?

Hay dos elementos, primero es el contenido que cada uno sabrá como lo hace, pero si hay un problema de forma y eso es lo que se llama en definitiva técnica dramática, cuyas nociones más elementales son las que pretendo dar en este Taller,

Qué es la técnica dramática?

Pretende ser una radiografía de lo que es una obra dramática. Es decir, cómo opera por dentro. Dejando de lado toda su carnadura, lo más probable es que al adentrarnos en las características de técnica dramática, muchos de Uds. no reconozcan en ella las obras dramáticas que conocen. Lo que pretende la técnica dramática, en este caso, es hacer una radiografía de la forma cómo funciona en forma tipo, la obra dramática.

Cuándo se deben tener presentes estos conocimientos de técnica dramática? En el momento de la creación y en el de la revisión. El autor dramático normalmente tiene internalizadas estas normas, estas reglas, de tal manera que no necesita tenerlas presentes en el momento de la creación y nadie debiera tenerlas presente con claridad en el momento de la creación. El momento de la creación es un momento de gozo, muy íntimo, equiparable al acto de amor. A nadie se le ocurriría hacer el amor con un libro sobre psicología, mirando cómo hacerlo.

Pero posiblemente si tiene algún problema posterior, recurrir al libro para ver qué ha pasado o qué ha sucedido.

En el momento de la revisión, cuando uno siente que la obra no anda, que la obra no se para (término muy usado por los teatristas), es cuando vamos aplicando los elementos de técnica dramática para ver en dónde está fallando, qué pasa que la obra no progresa como uno quisiera. Todo esto, insistiendo, es independiente a los contenidos, porque esto lo podemos usar tanto para analizar una obra de Shakespeare, como cualquier episodio de TV de Cagney & Lacy, etc. Estamos hablando no de contenido, sino exclusivamente de forma.

Pero si hay algo que me interesa especialmente, es establecer un vocabulario para saber a qué nos estamos refiriendo cada vez que usemos un término determinado.

Ardiente Paciencia; de Antonio Skármeta tiene un gran error; es la historia de un cartero que está enamorado de la sobrina de la dueña de la hostería de Isla Negra, y que para enamorarla, recurre a Pablo Neruda y sus versos de amor, para que él lo ayude a enamorar a la joven, quebrar la resistencia de la tía y casarse con ella. En ese momento termina la obra, porque prácticamente lo que se ha planteado se resuelve. Sin embargo, la obra dura media hora más, haciendo referencia a Neruda con su Premio Nobel y lo sucedido en Chile en 1973.

Si bien eso no está involucrado directamente dentro del conflicto de la obra, es de tal modo interesante y atañe a la conciencia colectiva de la gente que ahí está, que sigue la obra con mucho interés, y gusta no obstante que, efectivamente bajo el punto de vista estrictamente técnico, la obra ha terminado una media hora antes. Pero se logra mantener el interés a través de un elemento de contenido.

Si el drama es la representación de acciones en forma de acción, alguien tiene que ser titular de estas acciones. Llamamos al titular de estas acciones personajes.

Qué es acción?

Es todo lo que realiza una persona para alcanzar un objetivo determinado. Y esta acción debe tener una motivación y un objetivo. Ej: una persona tiene sed, está en el desierto, hay un pozo de agua que lo guarda un señor, va donde él y le dice: necesito agua porque tengo sed, el señor le da agua y se acaba la acción. Pero él ha realizado una acción de ir al pozo a buscar el agua. Motivación: porque tenía sed. Pero, sucede que otro personaje, con motivaciones distintas, tiene un objetivo no solamente diferente, sino contrapuesto y, en cierta medida, incompatibles con el objetivo del otro. Se juntan, o se contraponen estas dos acciones y entonces nace lo que nosotros llamamos el conflicto dramático.

Qué es entonces el conflicto dramático?

Es la interacción de dos acciones que tienen objetivos diferentes, contrapuestos e incompatibles. Ante estas dos acciones debemos mirar y elegir a uno de los dos, qué historia vamos a contar. Según eso, el personaje titular de una de estas acciones va a ser el protagonista, y aquel que se le opone, será el antagonista.

No es fácil determinar quién es el protagonista de una obra dramática. Y esa es una elección que le corresponde siempre al dramaturgo hacer, pero hay veces en que no siempre el personaje principal que nosotros llamamos protagonista, es el protagonista dramático, el protagonista técnico. Ej: En Otello, evidentemente el personaje más importante es Otello, tanto que es el nombre de la obra. Sin embargo, quien está todo el tiempo realizando las cosas y provocando la acción, es Yago. Luego, Yago aparece como protagonista y es Otello en muchos momentos el antagonista. El conflicto es consubstancial con la obra dramática. Podemos imaginarnos una serie de novelas en las cuales no exista conflicto.

No podemos imaginar una obra dramática en que no haya conflicto. Sin conflicto no hay obra dramática.

Es evidente que, mientras más complejos sean los personajes, sean éstos protagonistas o antagonistas, mientras más fuerte sea la motivación y mientras más difícil sea el alcanzarla, es que vamos a obtener un conflicto más rico y con más posibilidades de desarrollo. Pero de todas maneras, debemos llamar conflicto a la cosa más elemental y es la oposición de dos acciones entre sí. Pero no basta la existencia del conflicto para que exista obra dramática, necesitamos desarrollar este conflicto.

Qué entendemos por desarrollar el conflicto en una obra dramática? El objetivo del protagonista es muy difícil de alcanzar, entonces para eso lo va cumpliendo por etapas. Ej: en una telenovela brasileña que se llamaba Dancyn Days, se inicia la acción con un personaje que lo interpreta Sonia Braga, en el cual ella sale de la prisión y quiere recuperar a su hija a quien dejó en manos de su hermana cuando era muy niña, pero sabe que se la va a negar, que para su hija será un choque emocional. Se plantea entonces, una serie de etapas para lograrlo. Estas etapas para alcanzar el objetivo principal son también objetivos, entonces el objetivo principal es lo que llamamos superobjetivo. Y para alcanzar el superobjetivo, hay que ir desarrollando una serie de objetivos para lograr esos superobjetivos.

Al alcanzar cada uno de estos objetivos, hay a la vez conflictos para lograrlos. Son pequeños conflictos pero están involucrados en el conflicto principal. Es importante la determinación del conflicto principal, porque él, de alguna manera, determina de qué se trata la obra o qué es lo que vamos a desarrollar.

Una vez que se ha trabado el conflicto, que se ha determinado cuáles son las fuerzas fundamentales que van a entrar en juego, queda fijado qué es lo que hay que resolver y qué es lo que se va a determinar. Y todo aquello que no corresponde a eso, está demás, son situaciones que se deben desechar. Por eso, todos los pequeños conflictitos de personajes que están tratando de conseguir objetivos para llegar a subobjetivos, de una manera u otra, están englobados dentro del conflicto general.

Yo diría que esto, mirado desde lejos, a grandes rasgos es lo que constituye una obra dramática.

Cómo comienza una obra dramática?

Como en toda labor de creación, el eutor tiene toda la libertad del mundo para crear, actuar, empezar. Pero, en el mismo momento que plantea la situación dramática, los personajes; los superobjetivos, queda cazado dentro de su trampa y ya solamente puede actuar dentro de los límites que él mismo se ha fabricado. Una obra dramática debe iniciarse primero, considerando lo que llamamos la situación dramática.

Qué entendemos por situación dramática?

Es el conjunto de circunstancias que permiten determinar que, eventualmente, podría producirse un conflicto. Todavía no hay conflicto, sino que eventualmente podría producirse uno.

Ej: una familia burguesa vive en un barrio residencial, todo muy tranquilo y llegan de vecinos un grupo de gente con características completamente diferentes, hipientos, etc.

No sucedió nada, pero ya había una situación que permite avisar la posibilidad de que nazca un conflicto. Puede que nazca, puede que no. Pero primero pensemos que hay una situación dramática que nos permite decir: aquí puede llegar a suceder algo. Cómo sucede ese algo? En primer término, tenemos que elegir a un protagonista, pero vamos a ver desde qué punto desde qué punto de vista vamos a mirar la historia. De quién va a ser la historia en definitiva. Esta familia está compuesta de padre, madre, hijo e hija. Podemos elegir a cualquiera de los cuatro o al grupo familiar, porque el protagonista puede ser un grupo colectivo. Elegido el protagonista, tenemos que ver a éste de su grupo, en lo que podríamos llamar la situación de equilibrio, o sea, la situación normal. Y de esta situación normal, esta persona va a pasar a algo que se va a llamar equilibrio precario. Entendemos por equilibrio precario ese momento en que todavía no ha comenzado ninguna acción, pero que suceden cosas que prácticamente desequilibran la tranquilidad de esa persona. Los vecinos simplemente entran a la casa a pedir azúcar u otras cosas. Empiezan a molestar, pero todavía no se ha suscitado ningún conflicto. La persona que se encuentra en un equilibrio precario, trata de reestablecer su equilibrio y para eso toma una acción. En este caso, el padre de familia le pedirá a la gente que se vaya u otra cosa, y esta primera acción que él realiza con un objetivo determinado es lo que en una obra dramática se llama Punto de Ataque.

El equilibrio precario podríamos compararlo en imagen a un caballero que va caminando por la calle (imaginémoslo en cámara lenta), hay una cáscara de plátano en su camino. Situación dramática. Puede y no puede producirse conflicto. Simplemente hace un rodeo y no pasa nada, no hay obra dramática. Pero, si pisa la cáscara de plátano y pierde el equilibrio, está en equilibrio precario. Da pasos tratando de recuperar su equilibrio; es el punto de ataque y en esto hará varios movimientos hasta que, o recupera el equilibrio, o se cae definitivamente. Y ese será el final de la obra.

Este equilibrio que la persona recupera, es un equilibrio exactamente igual al que tenía en el comienzo de la obra, porque de lo contrario, sería que todo lo que sucedió, no sirvió para nada.

El punto de ataque viene a ser el verdadero inicio de la obra dramática. O mejor dicho, el principio de la acción dramática.

Acción Dramática es la acción que realiza un personaje en busca de un objetivo determinado, teniendo que salvar la oposición o las dificultades que ponen otros personajes o circunstancias equis.

La obra dramática no está compuesta exclusivamente de protagonista y antagonista. Hay una serie de otros personajes que se alinean con el protagonista, con el antagonista o, a veces, cambian de lugar. Hay algunos que sólo tienen como función el poder servir de confidentes a unos u otros. Como debemos usar el diálogo, y no podemos saber lo que está pensando el personaje de la obra dramática, necesitamos a determinados personajes a quienes le cuenten, comenten y, de esa manera, poder interiorizarnos de cuál es el problema que tiene y qué es lo que siente. Siempre en las obras de Shakespeare aparece un caballero con su sirviente, y el objeto de ese sirviente es ser el confidente.

La acción dramática comienza con el Punto de Ataque, es decir, con la primera acción, que toma a una persona para lograr un objetivo determinado.

Perico pololea con Panchita y de pronto siente que está muy enamorado de ella. Toma su bicicleta y va donde Panchita y le dice: casémos. Ella lo mira y le responde: cómprate un auto Perico. Inmediatamente queda planteado un problema de cómo conseguir el objetivo de lograr un auto para poder casarse con Panchita quien es el superobjetivo. Pero esto no sería tan importante si no hubiese algún elemento necesario, y es el elemento de urgencia, es decir, nadie entra en conflicto si puede evitarlos o posponerlos. En el caso de Perico con Panchita vemos que hay un novio que tiene auto, que saca a pasear a Panchita y que posiblemente ella pueda llegar a casarse con él. Y esto es lo que produce lo que se llama Urgencia Dramática. Es necesario encontrar los elementos que hagan que el conflicto sea ineludible.

Perico decide ir primero al Banco a conseguir un préstamo para comprar un auto. Objetivo para el superobjetivo, entrará en conflicto con el Gerente del Banco que le pedirá Estado de Situación, esto y lo otro. Y en este conflicto pequeño que está subordinado al conflicto general tendrá que haber una resolución. En definitiva, se le niega el préstamo a Perico. Esta situación que hace que termine el objetivo, implica que el personaje entre en lo que se llama en técnica dramática, en crisis. Tiene que tomar una elección nueva para conseguir su superobjetivo. Decide, en este caso, pedir prestado un auto y ahí veremos un conflicto entre Perico y la persona que le presta el auto. Después, intentará robar. Y estoy indicando préstamo del Banco, préstamo del auto y robo. Es decir, voy de menor a mayor, porque a la hora que parto con el robo como primera acción, se acaba la progresión dramática.

La progresión dramática implica la necesidad de ir aumentando la importancia y el peso del asunto, de tal manera que no retrocedamos. Esta progresión dramática es bastante curiosa especialmente en las comedias. La comedia tiene por objeto hacer reír. Habrán observado que, habitualmente uno dice al respecto: bien buena, pero al final decae. Y lo que sucede es que no se trata de que decaiga, sino que la gente ya se ha cansado de reír y quiere más risa. Eso es bastante difícil, el llegar al final de una comedia en que se desate una gran situación cómica. Y es lo que llamamos la progresión dramática. Y aquellos objetivos que se van cumpliendo o van fracasando y que van a producir crisis en el protagonista, implica una nueva elección y una nueva situación, y en el hecho es una nueva situación dramática la que se forma dentro de la obra con los nuevos elementos que se dan, va produciendo este encantamiento hasta llegar a un momento en que la resolución es ineludible, es decir, ya no queda otra cosa que: o Perico consiga el auto o simplemente se mate, o que Perico vaya donde Panchita y le diga: mire, no conseguí el auto. Te casas conmigo sí o no. Eso es lo que llamamos el clímax de la obra. Es decir, cuando ya se nos han acabado todas las instancias y ya no queda sino la resolución final. Y la resolución final en la novela dramática se llama desenlace, porque se trata de desenlazar lo que se enlazó en el conflicto inicial, cuando se tragó la litis que decíamos.

Es bastante frecuente que obras que tienen un conflicto débil o que prácticamente no tienen conflicto, hagan pensar al lector: cómo se las va a arreglar el autor para terminar esto? Entonces, como debe terminarla, el autor crea un pequeño conflicto final y así la termina. Porque hay obras que, normalmente, se van arrastrando y van perdiendo el interés por una serie de circunstancias, pero llega un momento en que la obra debe terminar y la forma de hacerlo es encontrándole una resolución a algo que no ha sido planteado como un problema antes, simplemente no se puede resolver.

Luego el desenlace, es la forma de terminar una novela dramática que implica el terminar con el conflicto.

El Test de la autora Marion Galloway sirve mucho para hacer el análisis. Este es:

De quién es la obra?

Es decir, quién es el protagonista de la obra?

Qué pretende esta persona?

Quién se le opone?

Cómo consigue o fracasa en su objetivo?

Fracasa o triunfa?

Cuando una persona entra en un campo creativo nuevo tiene dos opciones; el seguir las aguas de lo establecido o quebrar lo establecido y hacer algo nuevo. En cualquiera de las dos posiciones que adopte resulta fundamental y necesario saber qué es lo establecido. Nadie puede cambiar o renovar nada sin antes saber lo que ha existido. Hay un problema de historia, de tradición que es muy importante respetarlos para mejorar o cambiar, pero siempre partiendo de lo que se ha hecho.

Arturo Moya Grau es en Chile la persona que más experiencia tiene, quien más ha hecho y más sabe. Todos los demás somos simples principiantes.

Reconozco que cuando me llamaron por primera vez para hacer una telenovela, fui con el ánimo de renovar, pensando en hacer algo diferente a lo de Arturo. Y recuerdo que en una entrevista que me hicieron en aquella época, me preguntaron mi opinión acerca de él, y yo dije "le tengo mucho respeto, pero no me gusta como escribe". Cosa que él inmediatamente me representó porque era una insolencia de un mequetrefe que llegaba a meterse en ese campo. Aprendí mi lección, pero siempre ha sido un poquito a "mata caballo".

En otra oportunidad nos invitaron juntos a una Revista con otros dramaturgos para hablar sobre la telenovela. Recuerdo que me entusiasmé y empecé a teorizar sobre el punto y Arturo me dijo: "mira, cuando tengas 3 o 4 novelas en el cuerpo vas a poder hablar con cierta propiedad". Y también tenía razón.

Quiero recordar como Arturo Moya entró en mi vida. En 1960 aprox., yo estaba en el pináculo de mi posición como dramaturgo, recién estrenaba "Deja que los perros ladren". Se hacía la película de esa misma obra. Se me conceptuaba como el autor que estaba renovando el Teatro Chileno, etc. Me sentía muy bien y además ejercía el periodismo en la Revista Ecran, en la cual era secretario de redacción. Un día llegó una invitación a la Revista para asistir a un espectáculo en el Teatro Cariola de una versión teatral de un radioteatro de Arturo Moya, que se estaba dando en ese tiempo. Inmediatamente lo dejé de lado porque no me interesaba. Pero por esas cosas del periodismo, no tenía nada que hacer para llenar las páginas nacionales y decidí ir. Asistí al Cariola y mi primer shock fue el público; totalmente diferente al que yo estaba acostumbrado, es decir, público serio, crítico. Era este un público que estaba de fiesta e incluso, se notaba que venía de otras partes de Santiago y comentaban mucho entre ellos. Era una espectáculo increíble, una fiesta de gran fervor popular. Pensaba yo entonces: cómo me gustaría a mí tener una obra en la que el público reaccionara igual que aquí. Escribí sobre eso y fue mi primer acercamiento con Arturo Moya Grau.

No es extraño, entonces, que ante un público tan masivo como el de la TV haya tenido el éxito que él siempre ha tenido.

Testimonio de Arturo Moya Grau, nuestro invitado al Taller:

Tuve la suerte de haber tenido la amistad de un Carlos Cariola, Gustavo Campaña, Camilo Pérez de Arze, del mismo Sergio, quienes fueron maestros del radioteatro, de la radio. Esa gente me ayudó mucho, no a crear un estilo, sino a tomarle amor a lo que estaba haciendo.

No fui alumno universitario, ni siquiera terminé mis humanidades. Tuve un profesor de castellano, cuyos hijos estuvieron muy vinculados a la política chilena; de apellido Coronel. He hablado de él en alguna novela, le tengo gran aprecio, mucho cariño porque se preocupó mucho de los alumnos y nos enseñó a amar el verso, nos obligó a ser poetas. Nos obligaba a escribir una poesía en común y cada uno de nosotros debía escribir un verso y aquel que más le gustaba a él tenía nota siete y a quien veía flojo lo investigaba. Nos dió esa motivación.

Pasaron años. Yo hice una composición y la encontró muy mala y me puso un uno de fondo. Y me dijo "Arturo Moya, estás empezando a hacer Carioladas". No entendí. Llegué a mi casa y le pregunté a mi padre "qué era una Cariolada", a lo que él me respondió: "no sé, trae un diccionario". Pero no figuraba la palabra Cariolada.

Me salí del Liceo y comencé a trabajar en el año 1935 en un programa infantil hasta el año 40. A los 16 años escribí mi primera historia para la radio, mi primer libreto, y de ahí no salí nunca más.

Cuando me vine a Santiago desde Valparaíso, lugar de origen, fui a la Sociedad de Autores que estaba en la calle Miraflores, y me presentaron al señor Cariola. Le pregunté: Ud. qué escribe?. Bueno, yo hago obras de Teatro, Revistas, etc. Fue entonces que comprendí lo que me había dicho don Rafael Coronel. No le molestó mi comentario, al contrario, me brindó su amistad. Fuimos amigos muchos años, por algún tiempo fui su secretario y me estimuló a seguir en esto.

Comencé a escribir radioteatro. Tuve muchos éxitos.

El radioteatro tiene mucha diferencia con la telenovela. En el primero, el público ponía la imaginación y en la telenovela la tiene que poner uno.

Cómo pasé a la TV? En 1969 nació TV Nacional, y se hacía un programa en una empresa comercial que vendía los programas grabados a los Canales: Protab. Uno de sus dueños era nuestro productor ejecutivo don Ricardo Miranda. Entonces, estaban haciendo uno que se llamaba "Mi papá y mi mamá" de otra autora. Las cosas no caminaban muy bien y me llamaron contra la opinión de todos. Fui muy resistido porque decían que cómo una persona que escribía melodramas podría entrar a la TV.

Entonces me convenía, yo estaba sin trabajo. Escribí algunos capítulos de "Mi papá y mi mamá"; la mitad de la serie que duró más de un año

Fue después que me propusieron escribir una novela de 40 capítulos de 20 minutos. Se llamó "El Rosario de Plata" de la cual nadie se acuerda. Esa fue una novela de la radio que yo la hice para la TV. El director me fue explicando que había una diferencia entre la radio y la TV. Ya no tenía que decir: "ahí viene Pedro", él lo mostraba por cámara. Fuí aprendiendo la importancia que tenía la cámara dentro de la TV.

Así comencé. Luego vino el "Padre Gallo", que acabo de ver la versión mexicana y su asesinato. Esa realización me dejó prácticamente sin dormir. En esto los autores sufrimos mucho.

Qué es la telenovela para mi modo de ver?

El objetivo más importante es hacer pasar un rato ameno, hacer olvidar los problemas a quien los tiene, sacar al telespectador de sus conflictos para meterlo en conflictos que son falsos, pero que parecen reales.

El problema con la televisión, que no es el del teatro, es el que el público que está frente al televisor es muy heterogéneo. Tenemos distintos mundos sociales; distintas ideologías políticas, situación económica, cultural. Y tiene el autor que procurar entretener a un señor que es catedrático y a la empleada de la casa.

Cómo conjugar a la persona que tiene cultura con la persona que no la tiene, de manera que ninguno de los dos se aburra?

Ese es el trabajo más importante que tiene aquel que se dedica a esta profesión.

Qué compone el libreto?

Debe tener varias cosas que son importantes: el drama, comedia y humor. Todo entrelazado de manera que represente un equilibrio en la obra.

Las obras que yo he visto y que tienen éxito, son aquellas que tienen un equilibrio perfecto o casi perfecto entre el bien y el mal.

El público que ve una novela tiene que, en lo formal, primero querer a alguien y tomar odio o fastidio a otro, porque no está de acuerdo con su conducta, o sea, se debe hacer participar al televidente para mantenerlo frente al televisor, de esta lucha entre el bien y el mal.

El trabajo es muy pesado. Para soportarlo hay que tener algo muy importante; un gran amor por la profesión. Es decir, esto no se puede mirar como si fuera el kindergarten del estudio. No es una profesión menor porque se debe aprender a hacerla. Y se le debe querer para hacerla bien, ya que si se la hace como negocio, para ganar dinero, no va a resultar. Se le debe amar de la misma manera como se ama un libro, una novela o una obra de teatro.

Yo me demoro dos años en preparar una telenovela. No lo hago en un día. Pienso un año entero una historia. Es decir, cuando comienzo a escribir, ya tengo todos mis personajes delineados. Sé como empieza, lo que debe pasar, el final. Ignoro el lugar físico en donde desarrollaré la historia. Y los finales no me sorprenden.

A pesar de los años que estoy en esto, a veces me despierto en las noches pensando en los personajes de la novela. Tengo pesadillas con los personajes y a veces me despierto y digo: "esto es lo que me hacía falta". Tomo un papel que mantengo al lado de mi cama y anoto la situación que se me ha ocurrido casi dormido. Es decir, mi subconsciente está trabajando siempre en la historia. Hasta que la termino y me olvido. Y hay que comenzar otra vez.

Es esa una de las cosas más importantes que tiene el trabajo de uno como autor.

En mi caso personal, yo empiezo el trabajo conociendo el final y me es fundamental tener el título. Este es un 50% de lo que podría producirse como éxito. Por ejemplo: yo conocía el título de la obra de Sergio que posteriormente fue cambiado. El original era "El buen nombre" y luego se llamó "Secreto de Familia". Sin embargo, a través de la telenovela, lo que yo ví, creo que el nombre que había puesto su autor era el correcto, ya que se habla del "Buen nombre" que se está tratando de limpiar.

Los personajes deben ser lo más humanos posible; reales aunque sean de ficción. Algo que al público le parezca que eso que está viendo les ha pasado, les puede pasar o lo han visto en otras personas.

Creo que nosotros tenemos la obligación de tratar los problemas sociales que vivimos los chilenos. En México tengo que adaptarme a la realidad y mentalidad del mexicano. Es un doble esfuerzo. Pero no puedo aplicar la realidad chilena en un país con otras costumbres. No soy partidario de aplicar políticamente la realidad dentro de la novela, creo que lo social es bastante importante.

Ayer calculé (como dato ilustrativo), cuántas hojas, tamaño oficio había escrito entre radio, obras de teatro y TV. El resultado me asustó, porque tengo un promedio entre 30.000 y 40.000 páginas. Es una larga vida de llenar páginas. Pero procurar que no solamente se llenen; hay que ponerles algo.

Escribo directamente en la máquina, no hago borradores. La máquina es la que me va inspirando hasta que la rompo y me traen otra. No sé escribir en una eléctrica, nunca pude aprender. Golpeo muy fuerte las teclas con cada cosa que voy traspasando al papel y que voy sintiendo. Si la escena es dramática y yo no lloro, no sirve. Lo mismo para las que son cómicas; si no me río con ellas tampoco sirven.

Por eso golpeo muy fuerte las teclas. Si el personaje tiene una escena de pelea, golpeo más fuerte aún hasta que la rompo. Recién mandé a arreglar una y pagué tres veces su valor por el apuro.

En México; Televisa, una gran empresa yo no podía encontrar una máquina manual. Todas eran eléctricas y no las podía ocupar. Hasta que lograron ubicar una que era de un señor al que se la tuvieron que arrendar para que yo pudiera trabajar. Quizás tendré que dejar de escribir porque ya no quedan máquinas.

Trabajo de noche, excepto el Sábado. Un capítulo que son 20 páginas aprox., o sea, 50 minutos, le dedico 3 a 4 horas. Algunas veces puedo hacer un capítulo diario, cuando estoy con ganas de hacerlo y no me paro de la máquina hasta que lo termino. Otros días no tengo ganas de escribir y otras, estoy obligado a escribir para entregar.

En mi época de radio, estaban los actores en el aire, no se grababa y yo iba pasando las hojas. La tomaban, leían, mientras yo escribía la siguiente. Con esa rapidez se trabajó en esos tiempos. No había otra forma de hacerlo.

Hubo épocas en Protab en que yo estaba escribiendo, y al día siguiente se grababa.

La diferencia que existe entre la radio, el teatro y la TV. El teatro tiene reducción de espacio, en la radio el público pone la imaginación y en TV existe todo el espacio posible. La cámara reemplaza al narrador y es totalmente integrada al texto.

Todos los fracasos tienen explicación. No conozco a nadie que haya explicado un éxito.

México inició las telenovelas y hacen radio con imagen. No actúan, sino que hablan. Usan telepronter en la oreja, escuchan el libreto y lo van repitiendo.

Si Uds. ven una teleserie mexicana, se darán cuenta que siempre los actores están de frente a la cámara. Es muy difícil ponerlos de espaldas como hacen los directores en Chile, porque dejan de escuchar el texto. Su uso es limitado. A diferencia con Chile, el actor debe estudiar el texto, de esa manera capta mejor y se mete más en su papel.

Otro ingrediente que es muy importante son los actores. Porque el libreto se entrega en un papel, este pasa a una señorita que los copia en stencil y después son entregados para sacarles copia.

El libreto llega a manos de dos grupos; uno de los actores y otro de directores. El actor debe estudiar el libreto, procurar que en el reparto él esté dentro de las características del personaje que se exige, no exigirle a él que sea tan variable y por ende resulte falso.

Soy muy honesto al contar que he tomado un grupo de gente que me agrada que trabaje conmigo. Les escribo para ellos, sabiendo que no van a estar mal en el papel que les designo. Esta gente se siente a gusto como intérprete porque les calza el personaje como un traje a la medida, les queda bien. Su trabajo uno se los facilita y a ellos les es fácil estudiarlo.

En una tercera parte, considero al Director como cabeza de todo lo técnico. A veces se trabaja con un Director de actores, que es de gran ayuda. Pero su labor como tal lo es todo. Si éste no logra que la gente sea compacta, realista, será muy difícil que la obra tenga éxito.

Es quien completa lo que uno ha querido hacer como autor; que sea un éxito, que la gente lo comente. Pero es también uno de los trabajos más ingratos, ya que cuando las cosas andan mal, todo el mundo lo culpa a él.

El lenguaje que se emplea también es importante. Debe ser natural, pero no con modismos, tampoco términos localistas, pues, a pesar que no significa una entrada económica para el país, nuestras teleseries están entrando en el mercado internacional. Hay varios países en que ya nos conocen y estamos casi al nivel de las brasileras que ya entraron en Europa. Los europeos se han deslumbrado con las teleseries brasileras, lo que me hace pensar que las nuestras, algún día, también llegarán hacia allá. Porque nosotros estamos más dentro de ese estilo que el de la telenovela tradicional.

La TV es la unión perfecta de lo artístico y lo técnico. Cuando lo técnico y lo artístico se unen, se ha logrado un efecto que no puede fracasar. Ese podría ser el mérito del director de una obra.

Vamos a construir una novela, daremos una teleserie. El primer piso, estructura básica, es el libreto. Sobre ese libreto entra lo técnico, lo artístico; se construye una obra. El ingeniero de la obra es el Director, pero necesita un libreto, porque sin él lo técnico se va a comer a lo artístico. La parte nuestra; la parte autoral es también tan importante como lo otro. Y más porque es la base, el cimiento.

Debemos tener la visión de que en el libro, todos los errores se arreglan con la "Fé de Errata", pero en la TV no se puede, ya quedaron. Los errores pueden no ser nuestros, pero debemos absorberlos también. Muchas veces los directores se dan cuenta de que lo que hemos escrito es una lata y tratan de mejorarlo, cambiarlo. Nos duele mucho, pero hay que hacerlo porque como seres humanos, todos nos equivocamos.

Hay un personaje que es gravitante en esto; el Productor. El es quien se preocupa, en parte, de lo económico, de lo artístico, de lo técnico. Porque es quien asume la responsabilidad total. Es decir, generalmente el Productor ve el elenco, la escenografía. Pero si la producción no camina, aún con una muy buena dirección, podría ser un fracaso.

En Chile no es tanta la importancia que tiene el Productor, aún cuando la responsabilidad de Productor y Director es compartida. En otros países, el Productor es el Amo. Uso esta palabra porque en México hay Amos. Son quienes toman un libreto; lo parten, deshacen, transforman, fijan los sueldos, destacan a las estrellas, muchas veces contra la voluntad de los autores.

Cómo nacen esos personajes que se meten tanto en el público?

Qué hay que hacer para que ese personaje se quede en el público?

Hacer un papel que tenga ciertas cualidades.

En el caso de "La Madrastra" se produjo ese fenómeno.

El personaje que más se metía era el "Padre Belisario". Y para mí el padre Belisario era una copia que yo había hecho del Padre Lizana; un sacerdote que quise mucho y con el cual fuimos muy amigos. El era director del Iberia; se metía a la cancha cuando algo no le gustaba, le pegaba al árbitro, anulaba los goles, se metía a la cancha y se agarraba a puñetes con los jugadores contrarios.

Copié, entonces a ese sacerdote pero con sotana, como se usaba antes, y parece que, por el comentario que hizo el padre Luis Eugenio Silva, la sotana había influido enormemente en el respeto de la gente hacia el padre Belisario.

Lo hice campechano, informal, como es el cura de pueblo. El padre Lizana sabía que yo lo estaba retratando en la teleserie y me ayudó mucho a crear al personaje.

Pero yo no pensé que ese cura iba a tener tanto éxito en el público. Ahí se produjeron varios fenómenos, como la madras-tra misma, el Langosta con su hijo que era malo.

Cuando uno va por la calle y alguien le agradece, como me ha pasado, el buen momento que le he hecho pasar, haciéndole olvidar sus problemas, eso es lo que a Uds., si siguen en esto, si tienen ese cariño, les va a estimular.

Llevo años tratando de retirarme. Estoy cansado y siento que he hecho demasiado, pero siempre sigue uno en la batalla. Y creo que el soldado muere con las botas puestas, vamos a ver...

Se le criticaba a la TV algo muy importante. Y esto era que la TV se daba y se acababa. En el teatro queda la obra. Pero alguien inventó el cassette y hoy una obra queda grabada y dura eternamente.

Cuando comiencen a escribir y se metan verdaderamente en esto, se darán cuenta que muchas veces los personajes comienzan a mandar al autor. El personaje lo domina y lo va guiando. Me pasó infinidad de veces.

Como consejo personal a través de los años, de un hombre que ni siquiera estuvo en la Universidad, es que esto se hace con amor. No digo que no me agrada que me paguen, porque tampoco se trata de trabajar gratis, pero lo haría quizás muchas veces, como lo he hecho ahora, al explicarles a Uds. cómo yo lo siento. Cómo lo he sentido a través de una vida dedicada a esto. No sé hacer otra cosa. Ignoro lo que es colocar un clavo en mi casa. Eso lo hace mi mujer.

Me dediqué a esto y siempre pensé que para hacerlo debía amarlo y después vendrán la remuneración, el afecto, el cariño, etc.

He ganado muchos premios. A muchos no les doy tanta importancia, como a aquéllos que son por las novelas que he escrito.

Cuál es el bagaje que hay que tener para comenzar a escribir? Para mí la historia en general, los personajes más importantes sus líneas. Primero pienso en la historia de atrás para adelante. Tengo el final de una historia en donde hay 4 o 5 personajes que se me han ocurrido, y así voy formando una historia.

No creo que sea válido para todos. Cada uno tiene su sistema. Es decir, si voy a plantear un misterio, debo tener claro su desenlace.

Agradezco, honestamente, el silencio con que me han escuchado. Gracias....

De dónde sacar el material para el tema de una teleserie?

Como en toda creación; de la experiencia personal, de las cosas que le atraen a uno. Y de esta experiencia personal, no solamente hay que considerar las cosas vividas, sino lo leído, lo visto. En ese sentido no hay que temer al tomar escenas o temas de lo que han visto o hayan leído.

Cuando escribí "Los Títeres", había una obra teatral a la cual asistí a su estreno en Nueva York; que se llamaba "El Regreso de la Vieja Dama", cuyos intérpretes ya fallecieron. La historia trata de una joven que fue víctima de un engaño en la aldea donde vivía. Queda embarazada de un señor del cual se enamoró, éste la abandona, el pueblo le hace la vida imposible por lo que ella se va. Por razones del destino, se convierte en una mujer millonaria, y ya de edad, anuncia su regreso al pueblo. Todos piensan en qué será lo que esta dama donará a su pueblo, pero ella lo único que desea es vengarse de cada persona que le causó daño.

Esa idea de La Vieja Dama yo la transformé y convertí en "Los Títeres", pero de otra manera. Esta trata de una chica a la cual le hacen una broma la cual le impide enamorarse. Decide irse de Chile. Vuelve al lugar de los hechos, no para vengarse, sino para ver cómo sobrepasar este trauma.

Ese es el motor de "Los Títeres", tomado del "Regreso de la Vieja Dama".

Cuando quise escribir el "Secreto de Familia", me interesaba el conflicto que se le plantea a un hombre joven, que de pronto asciende por su capacidad, empuje y ambición profesionalmente llega a los grandes círculos financieros. Obviamente esto produce un conflicto al entrar al mundo del dinero, dado su origen; un conflicto ético. Y tenía como antecedente dos películas de las cuales saqué la idea principal.

Para la temática elijan Uds. el tema, no sólo de algo que hayan vivido, sino que de algo leído.

Es más fácil para una persona de edad madura que para una joven escribir telenovela, por el mayor bagaje que ésta tiene. Hay que escribir 100 capítulos de 20 hojas cada uno.

La telenovela es algo difícil porque no se trata sólo de una historia, sino de varias historias paralelas. Los distintos personajes de estas historias paralelas, deben tener algo en común para poder entrelazarlos entre sí, poder intercomunicarlos con algo en común.

Cómo hacerlo?

Hay una fórmula que la usa mucha gente y es la unidad de lugar. En "La Torre 10"; de Nestor Castagno, gran parte acontecía en un edificio en donde, de alguna manera, la gente se conocía y se podían entrelazar las distintas historias. Lo mismo sucedió en "La Villa", con la diferencia de que todo sucedía en una Villa o barrio y de esa forma se tejían las diferentes historias.

La otra forma es a través de los personajes, y que éstos, de alguna manera, estén interconectados entre sí.

Por qué en una teleserie es tan importante la existencia de un secreto del pasado?

Siempre hay un pasado gravitando y es muy necesario porque este secreto puede ser el elemento de unión entre los personajes que, aparentemente, no tienen nada que ver. Además el pasado implica la existencia de algo que no se conoce, y el descubrirlo siempre es un elemento de suspenso y atracción. En último término, es el cuento de la novela policial. Todos sabemos que como novela es lo más exitoso en cuanto se lee de un tirón.

El secreto es, entonces, un elemento que conviene usarlo en las dosis que Uds. estimen convenientes.

Dada la masividad que tiene la TV, el espectro grande de gente que abarca y a quienes está destinado, es conveniente que haya gentes de todas las gamas sociales. Gente de la alta burguesía, de clase media y gente pobre. Gente de edad, mediana edad y jóvenes. Tratar de abarcar la mayor gama de personas para que de alguna manera vaya atrayendo a los distintos sectores de la población.

En toda obra literaria, la reiteración es un defecto. En la TV en cambio, la reiteración parece que es necesaria, por las razones que da Arturo Moya Grau; no todos los espectadores entran a una teleserie al mismo tiempo, no todos entran a ver el capítulo al mismo tiempo, no todos ven todos los capítulos y, más aún, los ven en sus casas en donde hay una actividad de por medio y en la cual la atención no es la misma que cuando se va a un cine o al teatro. Hay formas de hacer la reiteración mucho más entretenida, y esta es haciéndolo en forma dramática. Reiterar es fundamental en la telenovela, sobre todo cuando pasan muchas cosas, si no el televidente se pierde.

Cómo iniciar la telenovela?

Arturo Moya decía que para él lo más difícil era el primer y último capítulo. El primer capítulo es extraordinariamente difícil e importante, porque el espectador de telenovelas ve los dos primeros capítulos. Si le gustan sigue, si no, deja de verla. Y si es adicto a ellas, siempre tiene la alternativa de ver otro Canal. Entonces se produce el problema de la competencia de los 2 Canales, por lo tanto debemos interesar al telespectador desde el primer momento.

Los libretos en TV se escriben a mitad de página. Al lado izquierdo todo lo que es imagen, en el lado derecho todo lo que es diálogo.