



Universidad de Chile  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Escuela de Periodismo

## EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DE LA SERIE *EL REEMPLAZANTE*

Ficción que nos refiere

ROCÍO VENEGAS ALCAÍNO

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PERIODISTA

Categoría: Reportaje

Profesora guía

Andrea Valdivia Barrios

Santiago, Chile

Julio 2016

AGRADECIMIENTOS .....	4
PRESENTACIÓN .....	5
CAPÍTULO I: EL FENOMENO DE LA FICCIÓN SIN ADORNOS .....	8
Orígenes y características de las series de ficción en Chile.....	19
CAPÍTULO II: CÓMO NACIÓ EL REEMPLAZANTE .....	23
CAPÍTULO III: LO QUE DESBORDA DE LA PANTALLA: EL PROCESO DETRÁS DE EL REEMPLAZANTE.	39
CAPÍTULO IV: CÓMO SE FINANCIÓ EL REEMPLAZANTE Y EL CONTEXTO DE LA INDUSTRIA TELEVISIVA.....	59
EPÍLOGO .....	82
La pregunta por la calidad en un contexto de transformación .....	82
ANEXOS .....	88
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	89
Recursos web:.....	90
Filmografía y visionados:.....	91
Entrevistas Realizadas:.....	91



## AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que han hecho algo por demostrar la violenta segregación de la educación chilena, ya sea saliendo a la calle, pensando, proponiendo o haciendo series de televisión.

A las y los entrevistados que accedieron a hablar conmigo para esta investigación, ayudándome a entender con su experiencia y trabajo lo que rodeó a *El Reemplazante*. Especialmente a Sebastián Ayala, por entrevistas largas, reflexiones lúcidas y una actuación que tras ver miles de veces los capítulos, nunca dejó de conmoverme.

A Gladys, Luis, Luciano, Fidelina y Adonay por su interés, amor y contención, por la comida rica, la estufa prendida. Por cada sugerencia y palabra de ánimo.

A mi profesora guía, Andrea Valdivia, por su paciencia, comentarios y sugerencias. Por permitirme trabajar con ella siempre llena de risas y una habilidad pedagógica que nunca deja de sorprenderme gratamente.

A Eduardo Santa Cruz y Claudio Salinas por estar presentes en distintas etapas de mi formación, logrando que la televisión prendida no fuera nunca más solo un ruido de fondo.

A todas las personas que estuvieron presentes de alguna forma en este proceso, especialmente a Camila y Valentina, por sus lecturas y enseñanzas. Porque compartir nuestras experiencias solo puede habernos hecho bien.

## PRESENTACIÓN

En octubre del año 2012 muchos se estremecían con la historia de un hombre que movido por la codicia intentaba realizar una estafa, perdiendo su lugar en el mundo de los negocios, y se veía obligado a trabajar como profesor de matemáticas en un colegio particular subvencionado en Santiago de Chile. A través de sus ojos, se iban desentrañando las historias de los integrantes de un curso, la vida en un barrio de la periferia y los estragos causados por la codicia de un sostenedor que nadie fiscaliza, porque al contrario del mundo financiero en donde todos quieren cuidar sus intereses, cuidar lo que pase con familias completas que ven la educación como una salida, a nadie le importa.

*El Reemplazante* no es la única ficción producida en los últimos años que hace referencia en las pantallas de la televisión abierta a tramas alusivas a la historia del país. No son ficciones hablando de próceres patrios, como ocurrió en la conmemoración del bicentenario, son tres ficciones consideradas de calidad por el Consejo Nacional de Televisión, con una factura en su realización que ponía en pantalla productos que estéticamente rompían con lo que suele verse en las pantallas chilenas, con una factura que muchas veces se acercaba más al cine que a la programación televisiva habitual, y que durante los años de su emisión, obtuvieron buenos resultados en cuanto a rating<sup>1</sup>. *Los Archivos del Cardenal*, *Los 80* y *El Reemplazante*, que casi como en un recorrido cronológico demuestran a partir de historias cotidianas historias que hablan de represión y de persecución, pero también de luchas, como ocurre en el caso de las primeras series con la dictadura, y en *El Reemplazante*, la serie escogida en esta investigación, en donde un grupo de chicos lucha contra la opresión del neoliberalismo, que calando en el sistema educativo se encarga de enrielar a los escolares como un ganado cuyo único destino es ser mano de obra barata.

---

<sup>1</sup> 3 Fuente: Time Ibope. Los 80 en su segunda temporada (2009) tuvo en todas sus emisiones sobre el 22 rat. hogares; Archivos del Cardenal en su primera temporada (2011) obtuvo un peak de audiencia de 17,5; y en el caso de El Reemplazante en su primera temporada (2012) el peak fue de 16, 8.

A partir de eso, surge la necesidad de preguntarse cómo fue que esta historia se instaló en la televisión chilena. Buscando dilucidar parte de esas interrogantes es que un grupo de académicos y académicas decidió comenzar, bajo el alero de un Fondecyt<sup>2</sup> una investigación que buscara despejar distintos aspectos en torno a las series de ficción antes mencionadas.

Uno de los puntos que surgieron dentro de la investigación, en la que fui convocada a participar como memorista, aludía al contexto de producción ¿Bajo qué condiciones se realizaron estas series de televisión? Indagando en esa idea de que tanto en la industria televisiva nacional, como en el país a nivel general estas series generaban sorpresa, es que comencé a buscar la forma más clara para mostrar cómo fue este camino. Para responder a la pregunta sobre el contexto, es que mi proceso de investigación se dividió en cuatro grandes preguntas, que guiaron la realización de este reportaje, y que después se transformaron en los cuatro capítulos de esta memoria.

El primero hace referencia al fenómeno televisivo que rodeó la serie, entendiéndolo como su trama y la presentación de los personajes, lo que generó a nivel mediático, y los antecedentes históricos que arman el escenario en los que se instala la ficción en el país.

¿Quién inventó *El Reemplazante*? ¿Por qué tanta gente pensó que era una buena idea contar la historia de este curso? ¿Por qué se escogió tocar esos temas y no otros? Son algunas de las preguntas que busqué responder en el segundo capítulo, ahondando en todas las aristas que determinaron que esta idea se transformara en la serie de dos temporadas que exhibió TVN.

El tercer capítulo busca profundizar en el detrás de las cámaras. Porque una serie no es solo lo que se ve en pantalla, o lo que se puede leer en el guion. Después de ver en el capítulo anterior los móviles que tuvo el equipo para contar la historia, lo que querían lograr y las prácticas televisivas que por nada del mundo querían replicar. Para eso, me pareció pertinente reconstruir las decisiones que determinaron a *El Reemplazante*, desde un particular casting hasta una dirección que buscaba romper con los estándares de la producción, rodeándose de historias de vida tanto en el elenco de actores como en los extras y locaciones,

---

<sup>2</sup> Corresponde a la investigación Fondecyt N° 1150562 “*La representación de la historia reciente de Chile en las series de ficción nacionales de máxima audiencia y su recepción en el público juvenil*”.

que provocaron que no solo en la pantalla se difuminaran los límites entre la realidad y la ficción.

Después recoger los elementos creativos que se juntaron para construir esta historia viene un último punto: terminar de describir el escenario que la albergó. Una de las hipótesis que guió esta investigación fue la importancia del contexto a la hora de crear el relato y sería imposible hacerlo con propiedad sin hacerse cargo de los factores económicos que rodearon esta producción *¿Cómo se financió *El Reemplazante*? A través del camino que guió a esta serie, también se dan luces de las alternativas a las que puede optar toda la ficción en Chile. Para no dejar esos elementos flotando en el aire, planteé los antecedentes de la televisión en Chile, su transformación hacia un modelo de negocios y cómo empezó a gestarse una crisis en la industria que daba sus primeros coletazos cuando se estrenaba *El Reemplazante*.*

Para contestar cada uno de esos puntos, tomé distintas decisiones metodológica. La primera fue volver a ver la serie y observar reacciones y conversaciones que generó a nivel mediático. Luego vino lo más importante: a través de una pauta de preguntas semi estructurada, determinada por los cuatro puntos antes planteados entrevisté a quienes participaron en la realización de la serie, buscando saber de primera fuente sus intenciones, y motivaciones. Estas fueron realizadas en su mayoría durante la última parte del año 2015, por lo que las evaluaciones del trabajo realizado se hicieron en ese contexto. La excepción ocurre con el último capítulo, pues teniendo en cuenta la vertiginosa evolución de la industria televisiva, los representantes de la producción independiente, y la ex encargada de programación María Elena Wood fueron entrevistados en junio del 2016.

Con la creencia de que un medio de comunicación de alcance tan masivo como la televisión colabora en la construcción de imaginarios, arraigando visiones y referenciando conductas, siendo imposible considerarla solo ruido de fondo inicié esta investigación. La televisión responde a contextos, y desmenuzar el de esta serie fue la meta de *El contexto de producción de El Reemplazante. Ficción que nos refiere*.

## CAPÍTULO I: EL FENOMENO DE LA FICCIÓN SIN ADORNOS

Despuntaba octubre del año 2012, cuando a las 23:17 horas se emitía a través de las pantallas de TVN el primer capítulo de la serie *El Reemplazante*. En los segundos iniciales de la producción se veían tomas aéreas cuyo recorrido comenzaba con los relucientes edificios de *Sanhattan* (zona financiera del sector oriente de Santiago) continuando con un viaje rápido por el paisaje capitalino, que mutaba hasta llegar a casas pequeñas, canchas vacías, torres de agua y terrenos baldíos en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, al sur de la capital.

Las imágenes se suceden rápidas: Marchas estudiantiles, peleas callejeras, *grafittis* en cada muralla y jóvenes riendo, son el preámbulo que acompaña a los espectadores en el camino para llegar al colegio Príncipe Carlos, escenario donde transcurre gran parte de la serie. Avanzando un poco más, se puede ver la sala del III medio B, curso al que asisten los protagonistas de la ficción.

La producción de *El Reemplazante* se llevó a cabo a través de una alianza entre el Área de Ficción de TVN que recibió el proyecto, junto a la productora Parox. En conjunto postularon el proyecto de la serie al Consejo Nacional de Televisión. Un año más tarde, también en octubre, se iniciaba la segunda y última temporada de esta serie que provocaba semana a semana diversos comentarios en medios de comunicación y redes sociales.

*El Reemplazante* es protagonizada por el actor Iván Álvarez de Araya, que encarna a Carlos Valdivia, un exitoso ejecutivo santiaguino que tras utilizar información privilegiada para la transacción ilegal de unas acciones, ve fracasar su apuesta y es descubierto por la justicia. Luego de pasar un tiempo en la cárcel, debe enfrentarse al hecho de que recuperar su libertad no significa de ninguna manera volver a una vida similar a la que llevaba, y tras varios portazos en la cara por sus antecedentes sucios, tiene que aceptar a regañadientes un puesto como profesor reemplazante en el colegio Príncipe Carlos, donde su padre, a cargo de Sergio Hernández es inspector, y su hermano, encarnado por el actor Roberto Farías, es profesor.



De esa forma Carlos, ingeniero comercial con una activa trayectoria en el mundo de los negocios se presenta por primera vez en la sala de clases del entonces III medio B. Dejando su celular Iphone encima de la mesa, el profe Charlie – como será rebautizado por sus alumnos - no se demora en establecer con el curso el vínculo que para él parece ser más relevante, no solo en la vida, también a la hora de mostrar por qué lo que enseña importa: los números y el dinero. En vez de realizar ecuaciones como un simple ejercicio, comienza a mostrarles a los alumnos que las matemáticas pueden servirles para realizar negocios, que a través de los negocios generan dinero, y que el dinero los ayudará a surgir.

Para Cristián Jiménez, que codirigió la serie junto a Nicolás Acuña, uno de los motores de la historia dentro de *El Reemplazante* es la tensión entre las diferentes versiones de Chile referenciadas en la serie. Charlie, y su éxito en esa zona de Santiago remite a los jaguares de Latinoamérica, a todas aquellas ideas de país en donde el dinero y la competencia se transforman en el centro.

En la otra cara de esa tensión que mueve la idea tras la serie, está el colegio Príncipe Carlos, un establecimiento particular subvencionado que se cae a pedazos, mientras el sostenedor a cargo llega en un lujoso auto al establecimiento, y roba dinero de los aportes estatales cada vez que puede, y en los profesores intentan convencer a los alumnos, en su mayoría desmotivados, de que es necesario estudiar para poder tener oportunidades en la vida.

Charlie, que tras su fracaso financiero vuelve a vivir a la casa de su padre, alejado de cualquier lujo, se enfrenta nuevamente a ese mundo del que trató de huir. Y en su mente, entrenada para ver fluctuaciones en la bolsa de valores y posibles inversiones, comienzan a aparecer de a poco las contradicciones que este nueva situación trae consigo. Mientras en una parte de Santiago sus antiguos amigos se bañan en Jacuzzis e inhalan cocaína – como se puede ver en una de las escenas de Alvarez de Araya junto a Ignacia Allamand-, los estudiantes arriesgan su libertad y su vida traficando drogas baratas, actuando como soldados de los narcotraficantes de su población y rara vez toman desayuno.

En la ficción son muchos los personajes que se encargan de mostrarle a Charlie la cara más gris de ese mundo que en un principio le parece solo despreciable e irrelevante. Maicol (Sebastián Ayala) es un joven silencioso y de mirada profunda, que el primer día de clases lo

intimida con un cuchillo falso. Con el tiempo, Charlie ve que detrás de él hay una madre alcohólica, un padre ausente y una hermana pequeña de la cual se hace cargo prácticamente solo. Continuar con su educación o convertirse en ayudante de los narcotraficantes del barrio son para Maicol dos caminos que se bifurcan, dando paso a uno de los principales conflictos de la serie.

Flavia (Karla Melo) posee un carácter fuerte, que la ayuda a enfrentar el entorno hostil en el que se desenvuelve. Abandonada por su padre, comienza a trabajar mientras aún está en el colegio, con la intención de ahorrar para la universidad, teniendo claro que la educación chilena cabe en la categoría de bien de consumo.

Como una suerte de contrapeso al personaje de Charlie, está Ana, la profesora encarnada por Blanca Lewin, que a través de las artes plásticas, trata de motivar a los chicos, y abrir su horizonte más allá de las notas o las pruebas estandarizadas.

La primera temporada de la serie, compuesta por doce capítulos ganó tres premios Altazor, en las categorías de dirección en género dramático, mejor guion y mejor actor, por el desempeño de Iván Álvarez de Araya.

La emisión de *El Reemplazante* comenzó menos de un año después de que estallara en Chile el movimiento estudiantil del 2011, uno de los más grandes en términos de masividad dentro de la historia del país. Por lo mismo, los cuestionamientos hacia el modelo educativo y el descontento generalizado frente a sus lógicas de mercado lograron que la pobreza e injusticia que aparecían en la serie se transformara en una suerte de correlato de algo que hacía mucho sentido en ese momento, en donde los movimientos sociales estaban más presentes que nunca en la vida cotidiana de todos, teniendo eco en los espectadores y la crítica, destacando ambos a través de comentarios en diversas plataformas virtuales y publicaciones, la sensación de realidad que lograban transmitir. Ejemplo de eso es el reportaje del diario The Clinic titulado “Estos son los verdaderos rostros e *El Reemplazante*, la serie sobre educación que impacta a Chile”, destacando las similitudes existentes entre la ficción y la locación que la albergaba, mostrando así cómo la ficción calaba en la audiencia.

La forma en que el contexto determinó la creación de esta serie se verá en el capítulo siguiente de este texto, pero resulta vital comprender que lo que *El Reemplazante* puso en pantalla, era una clara referencia al escenario del país en ese entonces.

La serie no solo muestra el conflicto estudiantil, también entrega un panorama donde nada logra ocultar la realidad de un país en el que, dentro de la misma ciudad, tan aislada por comunas y carreteras, conviven los ejecutivos de *Sanhattan*, con los jóvenes de sectores pobres, a veces pasando una vida entera sin toparse, casi sin imaginar cómo puede ser la vida del otro.

El relato de *El Reemplazante* toma una arista del movimiento estudiantil que la televisión no aborda: la vida cotidiana detrás de la desigualdad. No se habla de cifras ni de petitorios, no se explican leyes, no se muestran encapuchados exclusivamente ni se criminalizan las protestas, porque esta serie aborda las temáticas desde la cotidianidad más pura.

Como explica Pablo Paredes, uno de los guionistas de la serie, en esta no se ve al joven dirigente en una conferencia de prensa dando su discurso. La historia de *El Reemplazante* la protagonizan los chicos y chicas que mojados por el carro lanza aguas se devuelven a la toma de su liceo no emblemático, alejados del centro de Santiago, como ocurre en el sexto capítulo de la primera temporada, mostrando a los protagonistas de vidas que no le importan a nadie, porque nadie espera nada de ellos.

La idea del estudio como motor de cambio es una llama que se va prendiendo con distinta intensidad en cada uno de los personajes de la serie. *El Reemplazante* parece replicarse en cada comuna pobre de Santiago, siendo inherente al modelo económico neoliberal que impera en Chile: un liceo particular subvencionado en la periferia santiaguina que se cae a pedazos. Un grupo de jóvenes sin oportunidades, al que no cesan de repetirle que la educación es lo único que los va a salvar de quedarse “pateando piedras”, como cantaban en el año 1986 Los Prisioneros, al referirse a los miles de jóvenes que terminaban su educación escolar, y se daban cuenta de que las oportunidades de educación y progreso que les habían ofrecido no eran más que promesas, porque tanto los buenos resultados en las pruebas de selección universitaria, como los aranceles de universidades e institutos, seguían transformando la educación en algo de difícil acceso.

En el capítulo debutante de la primera temporada, el año 2012, la serie obtuvo 16,39 puntos de rating según la agencia Time Ibope, y 15,5 puntos de rating como promedio a lo largo de sus doce episodios. Cifra importante si se tiene en cuenta que en mayo del 2016, los medios celebraban los 14,7 puntos obtenidos por la teleserie de época *Moises*<sup>3</sup>, y sin considerar el horario de trasnoche de transmisión de la serie, en plena semana.

*El Reemplazante* causó revuelo en las redes sociales desde su primera emisión, logrando entrar a la lista de los *Trending Topic* a los pocos minutos de estar al aire<sup>4</sup>. La serie era mensajera de una fuerte crítica social a la contingencia que en ese entonces se vivía en el país. El estudio *Social TV en Chile* sobre hábitos y tendencias, realizado el 2014 por VTR muestra que el 81,8% de los consumidores de televisión tienen la costumbre de comentar lo que ve en televisión en alguna red social. Teniendo en cuenta que según los resultados arrojados por ese mismo estudio el 37,9% de los entrevistados afirmó haberse visto influenciado a cambiar de canal o a escoger un programa de televisión según lo que leyó en redes sociales, este dato no es menor.

Ninguno de los actores y actrices encargados de dar vida a los estudiantes del colegio Príncipe Carlos era conocido. Aunque se ahondará más adelante en esa clase de decisiones de producción, es necesario saber eso para comprender parte fundamental de la esencia de esta serie. Los roles protagónicos fueron adjudicados al entonces estudiante de teatro Sebastián Ayala y a la recién egresada de esa misma carrera Karla Melo. Al resto de los personajes los encontraron en un arduo trabajo de casting, y los extras fueron seleccionados dentro de los mismos estudiantes de la escuela municipal Consolidada Dávila, ex Centro Educativo Ochagavía, ubicada en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, donde se filmó la serie.

Para Sebastián Ayala, poder contar con la experiencia de los jóvenes que estudiaban en el colegio servía para que el proceso de aprendizaje y la actuación suya y de todo el elenco se empapara con su propia realidad. Al estar ahí, demostraban que querían decir “¡mira como estamos estudiando” ¡Mira como están nuestras familias, nuestros vecinos, nuestros amigos!”

---

<sup>3</sup> Información entregada por la empresa Time Ibope. Se puede consultar completa en el material anexo.

<sup>4</sup> Publimetro (2 de octubre de 2012) “Estreno de ‘El Reemplazante’ y ‘Cobre’ Arrasan en twitter. Obtenido el 20/6/2016: <http://www.publimetro.cl/nota/espectaculos/estreno-de-el-reemplazante-y-cobre-arrasan-en-twitter/xlQljb!aY1vxovl5deMg/>

señaló en una entrevista realizada en la sección de noticias de la página web del Consejo Nacional de Televisión.

El 22 de octubre del año 2012 se emitió el tercer capítulo de *El Reemplazante*. Por una modificación circunstancial en la programación de TVN, la serie comenzó unos minutos más tarde de lo habitual, llegando por primera vez al primer lugar en sintonía en ese horario, obteniendo un promedio de 15,9 puntos de rating según Time Ibope, superando al reality show *Pareja Perfecta* que quedó en tercer lugar, y sobrepasando por apenas 7 puntos a *Dash y Cangri*, docu reality de canal 13. Ese impulso dentro de la competencia puede deberse a simples coincidencias, o también responder a que ese era un episodio de alta tensión, en donde los narcotraficantes perseguían a Zafrada por haber interferido en su negocio.

Al día siguiente la versión en línea del diario La Segunda publicó una entrevista a Iván Álvarez de Araya, el actor tras Charlie, quien aprovechó el espacio para contar que al ser oriundo de San Miguel y tener experiencia como profesor de teatro se sentía personalmente vinculado a esta historia, que, en sus palabras, se replicaba en las locaciones que los albergaban, y en todo el país.

“Es más real que cualquier reality” afirmó Álvarez, dando pie a una comparación inevitable: *El Reemplazante* al ser ficción está obligada a escoger un punto de vista, que el equipo realizador interpretó como la responsabilidad de no replicar los estereotipos que llenan la televisión chilena al hablar de pobreza. Por otra parte, la serie que mostraba la miseria en la que se encontraban el colegio y sus alumnos competía punto a punto con el docu reality *Dash y Cangri*. Si bien por definición del CNTV los docu reality se caracterizan por seguir en terreno historias de vida particulares u oficios, se podía ver en este a personajes sostenidos por rígidas maquetas, provocando que al compararlos, se volvieran más creíbles las vidas grises de los jóvenes de *El Reemplazante*, que el seguimiento a estos *Dash y Cangri*, dos jóvenes apodados de esa forma, que querían superarse a través de la música.

Esta comparación no es casual, pues el tono de voz, el vestuario exacerbado y el forzado contraste entre los personajes de distinta clase social presente en *Dash y Cangri* sirve para tomar como ejemplo esta serie, dejando en evidencia una de las virtudes de la ficción emitida por TVN: la construcción de una historia que no se sostiene en los estereotipos, logrando

transmitir mayor verosimilitud al ser comparada con el docu reality que llenando la pantalla de personajes caricaturescos, pretendía mostrarle a la audiencia un trozo de la realidad.

Es poco probable que los espectadores de la serie hayan quedado indiferentes frente a la manera en que el elenco de *El Reemplazante* daba vida a esta historia. Al hablar de la forma más común de referirse a la pobreza en Chile, todos los entrevistados coinciden en lo que se puede resumir como dos polos: el pobre alegre y fiestero, bueno para el desorden, las risas y la *chacota*, y el pobre violento e intimidante, el *choro*.

Para Sebastián Ayala, fue fundamental la voluntad de investigar el mundo que les tocaba referir: “Es la vida de tantos puesta de forma no ridiculizante, sin afán de hacer moda ni cliché” comenta. Él se crió en Valparaíso, proviene de una familia humilde y cuenta que a la hora de armar su personaje pensó en que lo que quería lograr era tan cercano a él, que haciendo una caricatura iba a estar ridiculizando a sus propios primos, que poseían un estilo muy cercano al de Maicol. Por eso, enfatiza en la importancia que tuvo la investigación realizada por todas las áreas del equipo.

El actor Gastón Salgado, que encarna al narcotraficante Claudio, solía trabajar como electricista, o cortando pasto para algunas empresas, pues la actuación no siempre lograba darle de comer. Con ese precedente, llegó a la serie a través de un casting realizado durante un taller de actuación frente a cámaras que dictaba el director de la serie, Nicolás Acuña. Para él, fue fundamental poder tener claro su lugar al desarrollar el personaje “Es un contexto donde el único camino para no morir de hambre es trabajar como jornalero en una construcción recibiendo el sueldo mínimo, o siendo ladrón o narcotraficante” cuenta. Tratando de alejarse de las nociones de bueno y malo, el elenco de *El Reemplazante* también colaboró en darle voces propias al discurso de esta serie.

De esa forma se mostró cómo los sostenedores del colegio Príncipe Carlos eran capaces de adulterar la asistencia del libro de clases para recibir más subvenciones, o cómo la adolescente Flavia exclamaba impotente al enterarse de su embarazo no deseado, que para poder elegir en este país “hay que tener quinientas *lucas*”, aludiendo a la penalización del aborto y los altos precios y riesgos que tiene realizar ese procedimiento de manera clandestina.

*El Reemplazante* puso frente a quienes tuvieran televisión o acceso a internet una historia que se repite de manera casi corrosiva dentro de la sociedad chilena, porque cualquier chica de *jumper* que se ve a diario en los buses del Transantiago puede tener la misma vida de Flavia. Una ficción así, sin concesiones, no sirve ni para pintar mundos ideales, ni poner compresas frías que alivien realidades que resulta más fácil omitir. Con *El Reemplazante* se pudo contar una historia que impacta por su realidad, evitando caer en los lugares comunes o antecedentes morbosos que caracterizan las referencias a la pobreza en la televisión chilena.

### **Cuando sus historias nos refieren: Modelos de televisión en América Latina y los personajes que se afirman en el contexto social**

Como se podrá ver más adelante en este capítulo, las series de ficción de no más de unos meses de duración y delimitadas por temporada, no llevan muchos años presentes en Chile. El mayor antecedente dentro de la ficción chilena y latinoamericana en general siempre nos va a llevar a mirar un producto que se erige como antecedente, y según el observatorio Obitel nos caracteriza como continente: La telenovela.

La importancia de la telenovela en Latinoamérica es vital, tanto que En el texto *Teleseries: Géneros y formatos: Ensayo de definiciones* (2010) de Ángel Carrasco Campos, la califica como el principal motor de la industria televisiva en el territorio. Con productos que se exportan desde su lugar de origen. Aunque el autor se refiere a modelos que serán discutidos en este capítulo, en que la telenovela muestra relatos en donde siempre el amor romántico es el norte, y cualquier vínculo con un contexto responde a la idealización del pasado – usa como ejemplo las teleseries basadas en la época colonial- si coincide en aspectos como su emisión diaria de lunes a viernes en capítulos de 35 a 50 minutos. Más allá de los casos en donde las teleseries no idealizaban el pasado, como *Xica Da Silva* (1996), que tuvo éxito en países como Brasil (donde fue creada) y en Chile, dando un relato crudo sobre la esclavitud, la importancia de las historias de amor en el hilo narrativo parece ser inherente a este formato.

Carrasco habla de los dramas o series televisivas. Acá nos quedaremos con la denominación de serie, que son descritas en el texto como productos destinados para el consumo de audiencias adultas en horario *prime* (el comprendido entre las 18:30 y las 00:00). Se emiten semanalmente, en capítulos que van desde los 45 minutos, hasta una hora. Las

tramas son autoconclusivas, resolviéndose historias capítulo a capítulo, aunque siempre hay un argumento que se mantiene a lo largo de la temporada. El documento *Tipología de Géneros* realizado por el Consejo Nacional de Televisión el año 2013 también las define, destacando la existencia de un protagonista que puede ser individual o grupal, como en el caso de *El Reemplazante* a ratos podemos ver al curso como conjunto tomarse la pantalla. Se desarrollan por capítulos, pero suelen extenderse por más de una temporada.

A partir de ellas, y de la creciente y nueva industria de la ficción televisiva en formato serial, es que el creador de la idea original de *El Reemplazante* Javier Bertossi, y Eduardo Santa Cruz, académico y autor del libro *Las telenovelas puertas adentro: el discurso social de la telenovela chilena* (2004) entre otras publicaciones, reflexionan en torno a cómo el contexto social ha calado en las historias que se cuentan en el país, con distintos matices y de forma más o menos explícita.

En Chile las primeras series de ficción estuvieron basadas en productos extranjeros. En el formato de re versión o *remake* se encendieron en los televisores el año 2004 las series *Geografía del deseo* (2004) y *Loco por ti* (2004). La primera estaba basada en una novela escrita por la española Almudena Grandes, llamada *Atlas de la Geografía humana*, sobre un grupo de mujeres dentro de una editorial, que trabajaba en la confección de un atlas. La segunda se inspiraba en *Mad about you*, serie estadounidense que contaba la historia de una pareja que comenzaba a vivir junta.

Para Javier Bertossi, estas historias resultaban descontextualizadas “La historia que pasaba ahí podía pasar en cualquier parte, en cualquier momento. De hecho, esa era la gracia, que eran historias estándar” afirma. Como una suerte de contraparte, señala que para él la gracia de *El Reemplazante* es la contraria: cómo el tiempo y lugar en el que transcurre la historia sí tienen importancia en la construcción de esta. “Es una historia muy chilena, habla de un momento histórico coyuntural que vivía el país en ese momento y todavía vive”, dice, aclarando que finalmente es muy importante mostrar como el ambiente en el que se desenvuelven los personajes influye fuertemente en la historia que tienen que contar.

En su libro *Las telenovelas puertas adentro: el discurso social de la telenovela chilena*, Eduardo Santa Cruz hace un repaso a ciertos modelos de construcción de historias que se han estudiado dentro de las telenovelas latinoamericanas. Como punto de partida recoge el



modelo melodramático, en donde las historias de amor son el eje central, y el rescate de una cotidianeidad donde es posible reconocerse constituyen una forma de narrar utilizada no solo en televisión, también en el cine, literatura y un sinnúmero de productos culturales en donde desde Shakespeare hasta los autores de teleseries mexicanas pueden encontrar puntos de encuentro.

El Novo Cine Brasileño buscaba a través de películas mostrar un relato de Brasil en donde la pobreza y el contexto social eran los protagonistas. Durante los años '70, muchos de los realizadores audiovisuales y guionistas vinculados a esa área comenzaron a trabajar en televisión. En ese momento, nació lo que se denomina como Modelo Brasileño, en donde las historias de amor siempre presentes en las telenovelas comenzaron a situarse en momentos históricos determinados, enfrentándose a los conflictos propios de su época, transformándose tiempo y espacio en una suerte de grandes personajes de sus respectivas historias, siguiendo especificidades propias del proceso cultural que las rodea.

En una entrevista realizada al académico, este aclara que el modelo brasileño es una forma de contar historias que de ninguna manera rompe con el vínculo primario con el modelo melodramático, pues siguen contando historias de amor. Tampoco es un imperativo que las tramas tengan de manera explícita una fuerte connotación política – como si ocurre con *El Reemplazante* – sino que utiliza un lenguaje que permite que el relato sea siempre referencial, dejando claro que las producciones tienen un contexto.

Con ese modelo no solo apareció un contexto con tintes protagónicos en sí mismo, también se incluyeron elementos a nivel de lenguaje audiovisual. En el Modelo Brasileño emergió un montaje simultáneo, permitiendo que con la aparición de distintos personajes en cada escena, se desarrollaran paralelamente varias historias a lo largo del relato. Eso resulta análogo al caso de *El reemplazante*, pues capítulo a capítulo iban apareciendo distintos personajes y con ellos nuevos conflictos, que podían resolverse en un mismo capítulo, extenderse o en algunos casos esfumarse y quedar inconclusos.

Al hablar sobre el contexto de la ficción televisiva chilena, Bertossi y Santa Cruz coinciden al referirse a tres períodos distinguibles durante el último tiempo: las teleseries de los años '90 en la denominada “era Sabatini” de TVN, las telenovelas nocturnas de mediados de los 2000 y las historias con un fuerte asidero en relatos que casi nunca habían tenido espacio en televisión, como la dictadura de Pinochet o el ya mencionado conflicto

educacional que trae consigo *El Reemplazante*. Sobre las últimas, resulta importante destacar que, en ese asunto, prima el formato de serie, por sobre el de la teleserie.

Para Bertossi y Santa Cruz las teleseries de los años '90 traen consigo un mensaje muy funcional al Chile post dictadura, transformando a los televisores sagradamente prendidos a las 20:00 horas en el sonido de fondo ideal para la transición. El primero destaca la idea de unidad y armonía de un Chile en donde se asentaban las bases del sistema neoliberal y la globalización. De eso último se afirma Santa Cruz, al plantear que en ese entonces con la amplia y compleja idea de la globalización pululando en todas partes, era necesario mostrar cómo surgían particularidades en el mapa cultural de Chile “en todas partes estas ficciones decían que la globalización era posible, que no iba a destruir la identidad nacional. Es un mensaje muy político, pero no porque hable de partidos, sino porque es absolutamente funcional al modelo económico que se instalaba” afirma.

Para Javier Bertossi las teleseries de ese periodo hacen referencia a un país que intenta reconciliarse, tratando de verse inclusivo, abriéndole los brazos a esa incipiente democracia.

Respecto a las teleseries nocturnas, Bertossi opina que el rol del contexto es mínimo, solo situándolas en una realidad en donde pareciera sobrar el dinero, pero que se aleja de lo que pueden vivir la mayoría de los chilenos. Más allá de eso, para él estas son historias en donde el contexto de todas maneras es vago, o no tiene mucha importancia. No se sabe qué pasa en el país en ese momento, mostrándose solo relatos particulares.

“Tras el paso de los años, la idea de un país reconciliado después de la dictadura está quedando en entredicho” plantea Javier Bertossi, al explicar por qué cree que durante los últimos años la ficción ha comenzado a referirse a temas más políticos, considerados años atrás como asunto reservado para géneros como el reportaje o documental. “Por eso, la gente que está haciendo series, teleseries o películas que tratan de retratar esas tensiones que existen dentro de la sociedad”, afirma, refiriéndose a esta última etapa de la ficción nacional, que ha sido parte de un impulso generalizado dentro de las creaciones audiovisuales latinoamericanas. Para él, no solo ficciones como *Los Archivos del Cardenal*, *Los 80* o *El Reemplazante* sirven de ejemplo: la teleserie *Pituca sin lucas* (2014) emitida en Mega, también mostró conflictos contingentes, como la pelea por condiciones laborales dignas, o la corrupción empresarial, pese a que el tono era mucho más cercano a la caricatura y el humor.

Al hablar sobre estos tres momentos de la televisión chilena, su referencialidad se repite. Todas, de alguna u otra manera narran los contextos que las rodean. De igual manera, cobra mucha importancia el espacio físico que las contiene. A diferencia del modelo clásico de melodrama en donde priman los espacios interiores y privados, acá es fundamental que el espacio acompañe de manera casi protagónica la historia. Así es como aparecen similitudes en producciones de momentos diferentes. Chiloé es un personaje más en *La Fiera* (1999), el lujo neoliberal de las oficinas de *Donde está Elisa* (2009) y las canchas de tierra de Pedro Aguirre Cerda que cobijan a *El Reemplazante* son fundamentales a la hora de comprender hacia donde van estas ficciones.

### **Orígenes y características de las series de ficción en Chile**

Suele criticarse la televisión por ser frívola, por centrar su atención en la farándula o en relatos que se alejan de la vida cotidiana. Cuando se habla de este medio de comunicación, se apunta a tres claras misiones: Informar, entretener y educar. Al ver las parrillas de los canales de televisión abierta, prolíficos en cuanto a reality shows, o revisar las noticias que hablan sobre este medio, parece ser que la directriz más respetada es la entretención.

Quejarse sobre la banalidad de los contenidos no sirve mucho, especialmente si se tienen en cuenta que según estadísticas del CNTV, ver televisión es la principal actividad a la que los chilenos dedican su tiempo libre<sup>5</sup>. En los últimos diez años las series de ficción nacional han adquirido un rol protagónico dentro de la parrilla televisiva, siendo reconocida como categoría el 2004 por el CNTV. En los capítulos siguientes se abordará la noción de calidad, y los debates que se dan actualmente en torno a la programación cultural y su distribución dentro de la parrilla, respondiendo principalmente al rol público que tiene o debería tener TVN.

El año 2005 se fundó el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (Obitel). En su descripción, plantea que su nacimiento fue motivado por el interés de investigadores e investigadoras de nueve países latinoamericanos por sistematizar el análisis de la oferta

---

<sup>5</sup> Medio de comunicación con mayor audiencia, principal forma de ocio de los chilenos, promedio 150 minutos/día/persona

programática de la ficción en la televisión y la recepción del género, que catalogan como el más representativo en Iberoamérica. Otro punto importante que motiva la existencia del observatorio, es el poder analizar el contexto, para así estudiar y sustentar políticas públicas de producción, circulación, transmisión y educación en torno al ámbito audiovisual de la zona. Los investigadores de la Pontificia Universidad Católica de Chile Valerio Fuenzalida y Pablo Julio Pohlhammer son los chilenos que participan en el observatorio desde su fundación.

En el último tiempo, han identificado un factor de cambio importante que se replica en Chile y en el resto de los países de Iberoamérica: el aumento de las series de ficción, definidas ya al principio del capítulo. Este formato sirve para mostrar otro punto que se tratará más adelante, sobre las dificultades que se encuentran en un sistema de producción audiovisual como el chileno a la hora de prolongar un relato más de una temporada en la pantalla chica.

Más allá de la cantidad de capítulos a la semana y la forma en la que se cuenta la historia, en esa transformación se puede ver otro cambio importante: las temáticas están cada vez más cercanas a la realidad del país en que se realizan. Si bien las historias de amor, que son el motor del melodrama clásico que mueve los relatos, no desaparecen, de su mano van también las ficciones que narran la historia local presente o pasada.

Un antecedente importante en el país es la serie *Los 80*, emitida desde el año 2008 hasta el 2014 en Canal 13, que fue una de las que trazó este camino en Chile. Narra una historia centrada en la vida de una familia, con los años '80 como periodo histórico. Las cinco primeras temporadas fueron dirigidas por Boris Quercia, y estuvieron marcadas por su alta sintonía y contenido político, especialmente la cuarta temporada. Las dos últimas fueron dirigidas por Rodrigo Bazaes. En esa etapa, las temáticas se enfocaron en la cotidianidad de la familia omitiendo en cierta medida la dictadura, y decayendo en audiencia.

La particularidad de esta serie es que a simple vista los espectadores estaban frente a la historia de los Herrera, una familia chilena de clase media, retratada en clave retro. Sin ser una historia sobre la dictadura, *Los 80* instalaba desde la ficción por primera vez y en horario prime las violaciones a los Derechos Humanos perpetradas por la dictadura de Augusto Pinochet.

Esta serie marcó un precedente en la forma de hacer ficción en Chile. El anuario Obitel consigna que desde el año 2007 la historia nacional venía rondando las producciones de ficción para la televisión, incrementándose con la conmemoración del bicentenario, el año 2010. Con series como *Héroes (2007-2009)*, emitida por canal 13, se buscaba recrear la vida de personajes históricos o momentos concretos de la historia del país. Sin embargo, *Los 80* se planteó como un punto de partida para contar a través de la ficción historias rodeadas por el halo de lo que a cualquier chilena o chileno durante esos años podría haberle sucedido.

Otra señal de cambio que observaron los investigadores en la televisión chilena ocurrió durante la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado. En esa ocasión, los canales tuvieron una programación especial dedicada a la Unidad Popular y la dictadura, acercando a la audiencia, tanto a través de la ficción y la no ficción historias de ese periodo.

Con programas como *Las Imágenes Prohibidas (2013)*, conducido por el actor Benjamín Vicuña en formato de reportaje, se iban revelando imágenes nunca antes vistas de la época, haciendo el vínculo de esas historias con el presente. Por el lado de la ficción la miniserie de cuatro capítulos *Ecos del Desierto (2013)*, dirigida por Andrés Wood se basó en la historia de la abogada Carmen Hertz y su lucha para lograr justicia frente a la desaparición de su esposo Carlos Berger. Pese a corresponder a la categoría de ficción, los nombres reales de los personajes se mantenían, sin dejar espacio a dudas acerca de la veracidad y crudeza de lo narrado. Ambas producciones fueron emitidas por Chilevisión.

El tratamiento en televisión de una memoria cada vez menos temerosa aún no puede establecerse como una norma, pues los casos de relatos basados en historias políticas o sociales siguen siendo escasos. Sin embargo, se puede observar cómo en las fechas ya mencionadas, se hicieron presentes dentro de la producción nacional.

En *Los 80* se utilizaba el melodrama para suavizar los momentos traumáticos relatados, no poniéndolos como protagonistas. Eso cambia con *Los Archivos del Cardenal*, en donde se muestra una escena de tortura al actor Benjamín Vicuña. En el anuario Obitel del año 2013, se habla precisamente de ese tema, contando como en ese momento las escenas de tortura, secuestro y enfrentamientos se tornan completamente explícitas.

Teniendo claros los antecedentes de la ficción en el país, se exploran nuevas formas de vincularse con la memoria y los relatos locales a través de ella. Más allá del contexto de pasados lejanos o recientes, que la ficción se haga responsable de hechos que pueden ser muy cercanos para ser considerados históricos, como es el caso del movimiento estudiantil, nos habla de una necesidad particular por contar historias que están profundamente vinculadas con el momento del país. Ese fue el camino que siguió *El Reemplazante*, y recoger desde una buena historia de ficción un relato que al ser observado desde el año 2016, mientras los estudiantes siguen en las calles peleando contra el mismo sistema de educación que no se desprende del mercado, revela que fue un fenómeno que transformó el trabajo de guionistas, técnicos, actores y realizadores en algo muy similar al relato de una historia viva.

## CAPÍTULO II: CÓMO NACIÓ *EL REEMPLAZANTE*

El primer semestre del año 2010 el entonces estudiante de cuarto año de periodismo Javier Bertossi pensó por primera vez en *El Reemplazante*. Asistía a un taller de guion para series de televisión realizado en la Fundación Plagio, donde se entregaban los conceptos básicos para construir guiones de ese estilo, se analizaban producciones norteamericanas y se buscaba culminar el ciclo con la creación de una idea propia.

Ignacio Arnold, sociólogo, guionista, productor audiovisual y jefe del área de ficción de Canal 13 entre marzo del 2015 y marzo del 2016, dictaba el taller. Al observar los avances y las ideas presentadas por algunos de los asistentes, Arnold decidió crear un taller avanzado, en donde con los conceptos básicos ya claros, se desarrollarían en profundidad todas las aristas que tiene la parte creativa de una serie televisiva.

La primera idea de Bertossi era hacer una serie que mostrara la realidad de un colegio pobre a través de un curso disfuncional, en un tono de comedia similar al de las series norteamericanas *Community* (2009- 2015) y *The Office* (2005 a la actualidad) “Quería capturar esa esencia, pero en un colegio de mala muerte”. Su primera intención era que, a través de una adaptación al contexto local, detrás de las risas pudieran verse los resquebrajados silencios de un colegio público en Santiago, a donde llegaba un profesor suplente.

Trabajando junto a Arnold en el taller el argumento comenzó a cambiar: Acercándose más a tonos dramáticos e hiperrealistas, la historia comenzó a adquirir los colores finales de lo que sería *El Reemplazante*, acercándose al sub género de las historias en donde docentes llegan a trabajar en colegios pobres, salvando de alguna u otra manera a sus alumnos. Con referentes en el cine como *Mentes Peligrosas* y la francesa *Entre los Muros*, y la cuarta temporada de la serie estadounidense *The Wire* (2002-2008), ambientada en un colegio pobre.

Con este nuevo giro el profesor reemplazante cogía protagonismo y el curso disfuncional no provocaba risas, transformándose en el retrato de las injusticias que se experimentan a diario dentro de todo Chile.

Arnold describe el proceso de trabajo en el taller como un momento lleno de inspiración, cuestionamientos e ideas. Ahí empezaron a preguntarse por los personajes y los conflictos que tenían que acompañarlos. La premisa era clara: un exitoso ejecutivo de *Sanhattan* lo pierde todo tras verse involucrado en un fraude financiero, y tiene la oportunidad de comenzar de cero, haciendo clases como profesor de matemáticas reemplazante en el colegio Príncipe Carlos, un particular subvencionado de la periferia santiaguina.

Desde el comienzo Ignacio Arnold reconoció el potencial de la serie. “Tenía elementos universales, eso siempre es bueno”. Solo faltaba darle una vuelta, el toque nuevo que pueda transformar la idea en algo novedoso e interesante. Arnold también señala que la serie tenía mucho potencial para postular al Consejo Nacional de Televisión, ya que cumplía con varios de los criterios de calidad que el organismo gubernamental establece, como por ejemplo hacer referencia a nuestra historia e identidad nacional.

Junto a Nimrod Amitai estaban armando en ese entonces la productora independiente Palta Films, de la que formó parte hasta que aceptó el trabajo en Canal 13. Pensaban en proyectos para presentar en canales, y la semilla de *El Reemplazante* parecía una buena idea. Amitai también se mostró interesado, por lo que entre los tres comenzaron a trabajar con mayor profundidad la idea.

Sentado en el escritorio de la oficina de ficción en Canal 13, Arnold cuenta que presentaron la serie en varios canales, incluyendo su actual casa televisiva. Pero quienes terminaron de sentirse encantados con la propuesta fueron los encargados del área de ficción en TVN, comprometiéndose a buscar una productora, e iniciar el proceso de búsqueda de financiamiento con el Consejo Nacional de Televisión.

Rony Goldschmied, productor ejecutivo del canal desde el 2006 a la fecha, explica que en esa área trabajan con dos modalidades: las producciones propias, pensadas, producidas, financiadas y desarrolladas por el canal como *Zamudio* (2015), miniserie en donde se narró el violento crimen homofóbico que el 2012 le costó la vida al joven Daniel Zamudio. Por otro lado, están las producciones externas, que representan la gran mayoría. En ellas se involucran tanto productoras independientes como creadores que llegan a ofrecer sus ideas. Estas son financiadas mayoritariamente por el Consejo Nacional de Televisión, recibiendo en menor proporción aportes por parte del canal.



Ese último fue el caso de Javier Bertossi, Ignacio Arnold y Nimrod Amitai, quienes a fines del 2010 llegaron a una oficina de TVN con varias ideas: Una historia que transcurría dentro de un café con piernas y una serie que simulaba un programa de concursos familiar fueron presentadas junto al relato de este profesor reemplazante.

Cuenta Goldschmied que el grupo llegó con un *Power Point* a presentar los lineamientos de su idea a los ejecutivos de la estación, atrapándolos rápidamente con una trama que a todas luces les sonaba novedosa. María Elena Wood, en ese entonces directora de programación del canal, cuenta que quedó impresionada con la clara presentación que hizo el equipo. La premisa era clara e interesante. A fines de 2010 y de la mano de los personajes de *El Reemplazante* la educación sonaba como un buen tema para tratar en televisión, solo era necesario comenzar a buscar financiamiento.

En febrero del año 2011 se sumó oficialmente al proyecto la productora Parox, con Leonora González a cargo de la producción ejecutiva. Ellos habían sido convocados por el canal para hacerse cargo de la realización de la serie. Interesados por contar historias que sirvan para romper los esquemas de lo que es cómodo ver en televisión, se sumaron entusiastas a trabajar en *El Reemplazante*, comenzando a organizar y gestionar el recorrido que seguiría la producción, desde el financiamiento, las decisiones estéticas y la emisión de esta.

En marzo del 2011 comenzó a trabajarse la postulación al CNTV. La biblia – así se llama el documento que contiene la descripción de los personajes más importantes- el *storyline* y los arcos dramáticos eran los elementos que los realizadores consideraron necesarios para poder lograr que quién revisara el documento, se llevara una idea clara de lo que iba a ser la serie. Además se incluyó una maqueta audiovisual, breve producto que exige el Consejo, en donde se adelantan elementos vitales de la historia. En otras ocasiones, puede incluir ejemplos de propuestas de arte, pero lo importante es que logre transmitir la esencia de la idea.

Paralelamente, en mayo del mismo año, estalló el movimiento estudiantil. Con liceos y universidades tomados y estudiantes marchando en las calles con consignas que apelaban a cambiar de raíz un sistema educativo que reproducía las desigualdades sociales, esta movilización se sumaba con fuerza, masividad y transversalidad a las que anteriormente

habían sucedido en el país, destacando la del 2006 que se centró en los estudiantes secundarios y la educación municipal. Meses después de que Bertossi comenzara a pensar en la historia de este profesor y su relación con un curso inserto en un contexto vulnerable, la educación se estaba transformando en el tema principal de la agenda nacional.

### **De la primicia al producto: la evolución de la trama**

Cuando el trío creador de *El Reemplazante* comenzó a trazar las primeras líneas de la serie tenía una idea en mente, que se fue modificando paulatinamente: El protagonista que inicialmente se llamaba Carlos García, luego pasó a llamarse Carlos Valdivia. Luego de ser descubierta su estafa, miraba con pánico la caída desde los edificios relucientes de *Sanhattan*, emblema de bonanza neoliberal en la que se mueve una pequeña parte de los chilenos, a Pudahuel, comuna que luego sería reemplazada en la serie por Pedro Aguirre Cerda, pues ahí habían encontrado las locaciones indicadas.

Más allá de cambios de nombre o locación, estaba claro que el protagonista de *El Reemplazante* no era un súper héroe. Con un origen de clase media, Charlie, como le decían sus alumnos, no quería volver a vivir a la casa de su padre, no quería dormir en una pieza pequeña y miraba con desprecio las calles tan distintas que albergaban al colegio en donde casi por obligación, iba a comenzar a trabajar.

En el *teaser* presentado al Consejo Nacional de Televisión el limpio y reluciente mundo empresarial es el que ocupa mayor tiempo en pantalla, mostrando la importancia que tiene para el protagonista regresar a las amplias oficinas, en donde tras un computador Francisco Pérez Bannen (actor que en esa ocasión encarna a Charlie) aprieta el botón de “comprar”, adquiriendo la acción que finalmente le costará su lugar en esa esfera.

El documento en donde se planteaban las líneas narrativas iniciales de la primera temporada se sustentaban en la contradicción del profesor. Como principal línea dramática, esta era una historia de ambivalencias y segundas oportunidades, en donde aparecía de forma secundaria el contexto social de Carlos. Siempre pensaron a “Charlie” como un hombre que buscaba el éxito y que en palabras de Arnold, solo estaba dispuesto a hacer mejorar a sus alumnos porque esa era su forma de ser, apuntando competitivamente al mejor resultado en

cualquier aventura que emprendiera. Es por eso que Carlos siempre estaba al borde, a punto de dejar la sala de clases y volver a recuperar su antigua vida. Originalmente los guionistas se imaginaban a Charlie ofreciéndole dinero a los estudiantes a cambio de mejoras en los resultados académicos o mostrando como en cada clase de matemáticas las operaciones eran aplicadas a casos concretos de negocio. Aunque lo primero no salió en la serie, con lo último sí lograba transmitirse la importancia que tenía para el profesor el dinero como motor de cambio, y la confianza frente a la competencia entre pares para estimular el crecimiento personal.

Con antecedente en las movilizaciones de los años '90 y 2006, las y los estudiantes chilenos pusieron en tela de juicio la educación de mercado y las desigualdades sociales que esta intensifica, recuperando con ello el sentido de la educación como derecho. El modelo neoliberal instalado durante la dictadura de Pinochet encarnaba con fuerza en el personaje de Carlos Valdivia y su pasado. Aparecía como principal “malo” dentro de la serie la figura del sostenedor, el encargado de administrar el colegio en el que los chicos de *El Reemplazante* se desarrollaban. Cuando Valdivia se acerca a revisar los libros de contabilidad, se da cuenta de elementos que no cuadran, que explicaban en parte la pobreza que se vivía en el colegio, mientras los bolsillos del sostenedor se llenaban.

Pocos meses antes de la emisión de la serie, distintas aristas del negocio de la educación comenzaban a protagonizar noticias y conversaciones. En ese momento en las oficinas de TVN comenzaba a surgir una disputa: Ignacio Arnold, Javier Bertossi y Nimrod Amitai tras negociar con TVN, habían vendido la biblia con las principales líneas argumentativas de la historia al canal. Además, se habían comprometido a escribir los doce capítulos correspondientes a la primera temporada de la serie. Durante el proceso comenzaron a surgir desacuerdos y trabas a la hora de trabajar, que provocaron quiebres, determinando que los miembros del equipo creador alcanzaran a escribir solo cuatro capítulos antes de verse obligados a dejar el proyecto. Al haber vendido la idea, esta quedó en manos del canal, que pudo designar a un nuevo equipo, con facultades de armar y desarmar en torno a la idea original.

Todos los entrevistados coinciden con que los ritmos de la televisión son muy rápidos. Para Arnold, el primer quiebre dentro del equipo que comenzó a trabajar en la realización de

*El Reemplazante* sucedió cuando pidieron más tiempo para realizar la investigación, “Nosotros queríamos contar una historia profunda, con asidero en la realidad. Más aún cuando estaban pasando todas esas cosas en educación”, señala, refiriéndose al conflicto estudiantil que estalló cuando empezaron a escribir la serie. Rony Goldschmied de alguna manera coincide, al señalar brevemente que el principal problema que tuvieron fueron los tiempos, pues la serie tenía que estar lista rápido y el equipo creador no tenía experiencia escribiendo para televisión.

Al equipo de guion conformado por el trío que presentó la idea, se le sumó Hernán Rodríguez, designado por el canal como jefe de guionistas. A la visión de la productora, del canal y de los directores se le sumó esta nueva cabeza, encargada de guiar el proceso de escritura de los capítulos. En ese punto, las relaciones creativas se volvieron insostenibles, siendo la gota que rebalsó el vaso, y terminó por sacar a Bertossi, Arnold y Amitai del proyecto.

En voz de los entrevistados para esta investigación, la salida del equipo original resulta confusa: Arnold y Bertossi cuentan que fueron desencuentros en las formas de trabajo, especialmente con el jefe de guionistas. Ellos querían centrarse más en la historia que en el contexto político, sin embargo, a medida que la historia tomaba forma, y el conflicto estudiantil evolucionaba en el país, incorporar lo social iba transformándose en prioridad.

Los tiempos de trabajo, la falta de experiencia del equipo original y las distintas visiones de cómo tenía que ser la serie son la conjugación de lo que Arnold resume en una frase: había muchas cabezas involucradas pujando en distintas direcciones. La productora, ambos directores y los guionistas del canal frente a los que habían propuesto la idea, no encontraban de manera rápida puntos en común.

Otro problema que surgió dentro del proceso creativo fue lo que ya adelantaba Ignacio Arnold: La autoría original no solo se topaba con todos los actores que se habían involucrado. El contexto social, que sin adivinarlo transformaba a *El Reemplazante* en una serie que trataba el tema que estaba en todas partes, comenzaba a presionar el curso que querían darle a la historia. Mientras el primer grupo planteaba que el contenido político debía ser más implícito, personificándose en Charlie y su cercanía en los dos polos de un Chile neoliberal,

mientras que los segundos querían que el movimiento estudiantil estuviera presente en los conflictos de los personajes con mayor claridad.

Tras la salida de los creadores, fue necesario buscar entre el círculo de confianza de los involucrados un nuevo equipo. La productora Parox tenía el antecedente de haber pensado en realizar el año 2007 una serie sobre el movimiento estudiantil del año 2006, conocido como revolución pingüina y protagonizado principalmente por estudiantes secundarios. En ese momento, como guionista para esa serie salió el nombre de Pablo Paredes. La serie estaba inspirada en el liceo emblemático Manuel Barros Borgoño, del cual Paredes es ex alumno y en el cual participó en sus años de estudiante como dirigente estudiantil. A la recomendación de la productora se sumó la convicción de Nicolás Acuña, el director, de que Pablo Paredes tenía que integrar el equipo. Luego se sumó Enrique Videla, quien anteriormente había trabajado con el canal y Parox, en *Gen Mishima* (2008) y *Volver a mí* (2010). Hijo de una profesora que realiza clases en un liceo público y vulnerable, resultaba al igual que Paredes, cercano a la historia. Además, tenía en su historial una buena relación con la productora, con la que afirma tener una visión similar frente a la construcción de series con vocación masiva, capaces de llevar consigo historias con temas sociales y políticos.

En ese tránsito, la idea que se planteó originalmente al Consejo Nacional de Televisión comenzó a desdibujarse, incluyendo nuevas tramas. Para el canal, todo lo que se estaba desatando en el país, parecía ser una motivación para darle a *El Reemplazante* nuevos aires. Ya no era solo la historia de redención de un hombre que tras intentar codiciosamente hacer una millonaria estafa, termina dedicando sus energías a buscar torcerle la mano al destino para cambiarlas injustas condiciones de un grupo de adolescentes en un colegio pobre. Detrás de esa historia aparecían de manera explícita los problemas de un país.

Pablo Paredes y Enrique Videla cuentan que nunca se involucraron con el conflicto que gatilló la salida del equipo creador de guionistas. Primero se integró Paredes, a quién Hernán Rodríguez probó haciéndolo escribir un par de escenas. Luego de aceptarlo, se le encomendó la revisión y re escritura de los cuatro primeros capítulos, y la creación del resto de la temporada, que pese a que tenía trazado a grandes rasgos lo que iba a ocurrir, requería por petición del canal ser reformulada.

A esa misión se sumó Videla, quien afirma que por el afán de hacer una serie que tomara con mayor fuerza la situación social, los directores y el canal no estaban del todo conformes con los primeros guiones, por lo que este nuevo equipo colaboró en darle un rumbo distinto a la serie: “Lo que hicimos fue desarrollar más los personajes de los alumnos y trabajar desde conflictos más realistas que tuvieran que ver con situaciones que respondieran al contexto social del momento”. Acercar la serie al conflicto de la educación fue fundamental, señala Videla. Así, a la falta de oportunidades de vivir en una comuna periférica, al embarazo adolescente y el narcotráfico que originalmente aparecían en la historia, se le sumaba como un gran tema el movimiento estudiantil, adquiriendo voz a través del desarrollo de historias cotidianas, presentes en la realidad de los alumnos.

Para Pablo Paredes, resultaba extraño que TVN quisiera una serie “más política”, pero le parecía una oportunidad excelente para posicionar el tema de la educación “Lo hablaba todo el mundo, estaba en todas partes, menos en la ficción” cuenta. Para Videla el tema de las movilizaciones sociales fue la principal razón que provocó que dentro de la televisión chilena no solo se pudieran tocar esos tópicos, sino que fuera el canal el que buscara tocarlos.

Para ambos guionistas uno de los cambios más importantes que tuvo *El Reemplazante* en su reformulación es el haber salido de la clásica historia en que llega un profesor a salvar a sus alumnos. Para Videla eso era reducir el conflicto a lo micro, comprendiendo que las condiciones en donde ese curso se desenvolvía eran las que propiciaban lo negativo. En su opinión no servía mostrar que uno de ellos abandonara su pandilla y se transformara en abogado. Cree que el proyecto original se acercaba un poco más a esa idea. “Lo que ocurrió fue que en paralelo empezó a surgir un movimiento estudiantil tan potente que se generó una necesidad de salir de lo micro y poder estudiar lo macro, integrar un proyecto político, un movimiento social que nos permitió complejizar un poco el discurso y ponerlo en un contexto más amplio” reflexiona Videla.

De esa forma, muchas de las temáticas que estudiantes secundarios y universitarios discutían en sus asambleas y espacios de encuentro, comenzaron a verse reflejadas en una pantalla de televisión, acercando a través de la ficción temas de alta relevancia pública. Tanto para los productores de Parox, como para los guionistas y directores y ejecutivos del canal eso era fundamental: ser capaces de contar con crudeza pero a través de una historia

entretenida y desde la vida cotidiana de los personajes, un conflicto que se vivía en todo Chile.

Para Ignacio Arnold y Javier Bertossi fue frustrante no estar dentro del equipo que llevó a la pantalla la idea que originalmente habían concebido. Cuentan que vieron como su trama se desdibujaba, terminando en arcos dramáticos que muchas veces no compartían.

Más allá de encontrar excelente tanto el trabajo de casting, como de arte y estética, pudieron ver como la historia a nivel dramático perdía – en su opinión- el peso que tenía originalmente. El relato macro que nutrió discursivamente en opinión de Videla la trama de *El Reemplazante*, para los creadores provocó que la primicia centrada en Charlie perdiera peso. Ese personaje ambivalente, que se construía en base a su propia contradicción y a través de ella mostraba la cruda desigualdad que lo rodeaba se difuminó un poco entre miles de conflictos. Eso terminó de decantar en la segunda temporada, que no es del agrado de ambos, y así se lo hicieron notar al personal de TVN cuando con la biblia de ese ciclo les mostraron los arcos dramáticos que seguiría la historia.

La existencia de personajes “malos malos”, como Gerardo Munizaga, el chico neonazi que llenaba de violencia el curso, es solo un ejemplo de la construcción de personajes que para ellos resultaban con menos matices, más simples. El Charlie lleno de contradicciones que quería pagar a sus alumnos para que subieran las notas que habían planteado en un inicio, se transforma a partir del quinto capítulo de la primera temporada en una suerte de Padre Hurtado, afirma Arnold. Y así, se cierra una etapa de la serie que es difícil estimar si fue visible o no para el espectador común, que quizás solo se sorprendió al ver la gran cantidad de guionistas que aparece en los créditos de esta serie.

Sin embargo, no todo fue desacuerdos. Si bien los equipos de guionistas nunca se toparon, ni tuvieron la oportunidad de discutir el rumbo que iba a tomar el relato, sí tenían claro que lo que buscaban poner en los televisores de los chilenos era una historia que, aunque se encontraba prácticamente a la vuelta de cualquier paradero de los miles de sectores pobres del país, no acostumbraba a ser narrada en la ficción televisiva.

En todas las conversaciones con la gente que participó de la realización de la serie se citan referentes televisivos que no querían imitar. Pablo Paredes cuenta que durante la investigación realizada para ver cómo se había tratado el mundo escolar en la ficción chilena,

aparece como primer precedente de ficción protagonizada por secundarios la teleserie *De cara al mañana*, emitida durante el primer semestre de 1982. Ahí Patricia Maldonado encarnaba a una profesora que tenía un romance con un alumno, y Luis Jara al desordenado del curso. Después de eso, las ficciones siguieron tratando un mundo juvenil desde lo que Paredes califica como una “obsesión con la clase alta en el colegio”. *Bkn* (2004-2012) emitida por Mega, *Karkú* (2007-2009) de TVN, *16* (2003) y su secuela *17* (2005) ambas por TVN, mostraban los problemas de grupos de adolescentes en su mayoría rubios y albergados en instituciones de perfecta infraestructura. Como principal excepción se levanta *EsCool* (2005), teleserie de la señal Mega que retrataba la historia de un sector de Santiago, en donde una inmobiliaria pensaba levantar una muralla que dividiera un colegio pobre de uno rico, para que sus estudiantes no se mezclaran. Para Bertossi el problema de esa serie es que se trabajaba con maquetas demasiado rígidas al concebir los personajes. De esa forma, finalmente terminaban siendo de manera clara la imitación burda de un estereotipo.

Lo poco que se había mostrado el mundo escolar dentro de la televisión chilena, y la convicción de que había temas importantes para tratar dentro de los colegios más pobres, que finalmente acogen a la mayoría de los niños y jóvenes chilenos, fue para Javier Bertossi desde el principio la mayor motivación para desarrollar la historia de *El Reemplazante*. Escapar del retrato de los colegios que el creador denomina como *cuicos* se erigió como punto común para este grupo de personas, en medio de un Chile efervescente por los movimientos sociales que en ese entonces se encontraban activos. “Por mi piel morena borraron mi identidad [...] me tuve que hacer fuerte por necesidad” cantaba Anita Tijoux en el tema principal de la serie, que, con todos los desencuentros narrados anteriormente, lograba salir al aire en octubre del 2012, 16,8 puntos de rating.



## **Cómo se arma la historia: inspiraciones, dificultades y criterios a la hora de escoger las temáticas**

Cuando Javier Bertossi comenzó a imaginar el escenario en donde transcurriría *El Reemplazante*, se imaginaba que la escuela tenía que ser un establecimiento público. Sin embargo, la complejidad de retratar un sistema que se caía a pedazos, lleno de recovecos burocráticos provocó que comenzara a alejarse de la idea. Ya habían iniciado el proceso de investigación junto a Amitai y Arnold, cuando surgió la figura del sostenedor “se levantaba como un antagonista y tiene motores dramáticos interesantes, como la codicia”, explica Bertossi.

La ficción a veces se sirve de pirotecnia para contar historias. Lujo y escenarios que resultan casi envidiables suelen ser la tónica de las telenovelas, o los programas destinados a la entretención. En *El Reemplazante* la ausencia de artificios resulta casi agobiante. La carencia se muestra gris, con una luz que provoca que el polvo se note, al punto que resulta fácil olvidar que estamos frente a una serie.

Todo el equipo de creación coincide en que una de las mayores ventajas de la ficción es poder escoger cada uno de los elementos que finalmente constituirán el relato. “Te da la libertad de inventar tú la historia que estás haciendo. En un documental solo puedes retratar lo que encuentras, al igual que en las crónicas” afirma Bertossi. Para él, la posibilidad de rescatar los elementos que veía en la realidad era fundamental, moldearlos y así armar una trama. Algo similar observa Nicolás Acuña, director, resaltando también la dificultad que plantean siempre los productos vinculados a lo verídico: la dependencia absoluta de la fuente. Si no la tienes, no puedes contar la historia. Desde la ficción puedes suponer “Tienes más libertad, y el hecho de tener más libertad te puede acercar más a lo que realmente pasa” cuenta el director. Es prácticamente imposible que un sostenedor reconozca que adultera los libros de clases, aunque sea de conocimiento masivo que esa es una práctica común. Una ficción como *El Reemplazante* permite que lo veamos a través de imágenes.

Lo que más se destaca de *El Reemplazante* es que más allá de la ficción, logra verse real y reconocible. Eso no es casual, pues más allá de la creatividad del equipo tras la historia, la investigación que se realizó para darle vida a cada uno de los personajes fue exhaustiva.

“Desde el principio asumimos que era un mundo que no conocemos, así que nos planteamos investigar mucho, no queríamos tratar los temas desde el prejuicio” cuenta Bertossi. Así, durante más de cuatro meses, y paralelo a la escritura del guion asistieron a colegios, hablaron con profesores, directores y alumnos. Fueron a Centros de Salud Familiar en comunas vulnerables, conversaron con Organizaciones No Gubernamentales que trabajaban en torno a la educación. “La gran mayoría de las historias las sacamos de entrevistas. Maicol y Flavia fueron personajes que conocimos, que nos contaron sus historias. A partir de eso armamos la serie” cuenta Ignacio Arnold, explicando parte de la inspiración que culminó en las historias, personajes y locaciones dentro de la serie.

El segundo equipo de guionistas llegó a apagar un incendio, pues estaban contra el tiempo. Su tarea era comenzar de lleno a escribir los guiones que darían vida definitiva a los doce capítulos de *El Reemplazante*. Frente a eso, Pablo Paredes señala que no es lo ideal, pero a falta de tiempo para continuar investigando, sus vínculos biográficos con la historia que tenían que terminar de desarrollar fueron de mucha ayuda “Eso generó que la serie esté llena de guiños biográficos nuestros. El paseo de la nieve era mi paseo a la nieve, la mamá del Enrique era profe. Fue todo por defecto, pero pudimos escribir de lo que habíamos vivido”.

Al hablar sobre la realidad que puede apreciarse en la serie, Enrique Videla explica que tiene asidero en cada uno de los detalles que se van sumando, construyendo finalmente un mundo. Para explicarlo, cuenta como anécdota que en la propuesta original el colegio se llamaba Lautaro Alcázar. Desde su experiencia y las historias publicadas en los medios de comunicación sobre colegios particulares subvencionados como el que querían retratar, el nombre no les hacía sentido. Así, inspirados en la franquicia de colegios Britania <sup>6</sup>, conocida porque sus autoridades robaron durante años dinero que debía ser destinado al establecimiento, bautizaron al colegio como Príncipe Carlos, que mutaría en la segunda temporada a “Prince Charles”, en un intento de la corporación educacional que lo compra por maquillar su pobreza.

---

<sup>6</sup> Cooperativa (27 de octubre de 2007) “Jueza procesó por apropiación indebida a sostenedor de colegios Britania” Obtenido el 29/6/2016 [www.cooperativa.cl/noticias/pais/educacion/colegios/jueza-proceso-por-apropiacion-indebida-a-sostenedor-de-colegios-britania/2006-10-27/153341.html](http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/educacion/colegios/jueza-proceso-por-apropiacion-indebida-a-sostenedor-de-colegios-britania/2006-10-27/153341.html) consultada 29-06-2016

Al igual que existía una suerte de acuerdo tácito entre los diferentes equipos de guion sobre la historia que no querían contar, había claridad sobre los personajes que no querían construir, destacando especialmente algo anteriormente mencionado: la forma en que se suelen llevar a la ficción televisiva la pobreza dentro de la televisión, y por otro lado, los arquetipos que suelen aparecer cuando se habla de jóvenes.

Para Javier Bertossi, los pobres en la televisión suelen ser retratados de dos formas: casi como seres mágicos, que, pese a tener una realidad muy compleja siempre están contentos, escuchando cumbia y música *sound*, o son siempre delincuentes agresivos. Enrique Videla coincide, explicando que esa manera de retratar a los pobres responde a arquetipos que están presentes en casi todas las narrativas chilenas. Algo así como el pobre que quiere a su patrón y lo hace reír, o el que simplemente quiere matarlo.

En las ficciones a las que no querían parecerse, como *Karkú* o *Bkn* siempre se repiten personajes como los chicos y chicas populares, los maltratados e ignorados, los que hacen reír, etc. Para Videla, era casi imposible contar esta historia evadiéndolos totalmente, sin embargo, tenían la posibilidad de darle una vuelta a esos mismos estereotipos. De esa manera, puede haber existido la figura de la chica popular que encarnaba Flavia. Pero por otro lado estaba Jenny, chica *perna*, pero que es madre soltera. Con ese personaje Videla siente que lograron poner en jaque la construcción clásica en base a estereotipo, contando que fue muy cuestionado en el canal que una joven así tuviera relaciones sexuales. Para él, esa era una de las formas más claras de explicar que el contexto que envolvía a otros personajes era tan distinto al que acostumbramos, que sus acciones tenían que condecirse. Es decir, una chica *perna* sí puede tener relaciones sexuales. Algo similar ocurre con Ariel, un chico gay “Él es todo lo contrario a lo que un hombre heterosexual de derecha se imagina de un gay. Es rudo, tuvo que aprender a defenderse en un contexto violento” relata.

El actor Gastón Salgado, que encarna a Claudio, el narcotraficante, respalda eso. Para él los personajes son parte de arquetipos clásicos, lo importante es poder darles sentido al insertarlos en un contexto “Esa es la gracia de hacer un personaje, mostrar un estereotipo primero, un lado A, crees que el Claudio es un típico narco malo, *flaite*. Luego lo vas conociendo y eso es lo interesante, ves su historia familiar, su relación con su abuela”. Para él, lo importante es como se matizan los personajes.

Embarazo adolescente, violencia, xenofobia, narcotráfico y todas las aristas del conflicto educacional son algunos de las temáticas que se trataron a lo largo de las dos temporadas de *El Reemplazante*. El criterio que hubo detrás a la hora de escogerlas, es algo que junto con el desarrollo de la historia fueron delimitando guionistas, directores y productores de la serie.

Nicolás Acuña cuenta que este es uno de los procesos más complejo, porque a partir del grupo de personajes que dan vida a la historia, se van escogiendo los distintos hilos, y sus respectivas temáticas. Así es como a la gran trama, que es la de este curso que se cruza con Charlie y la segunda oportunidad que se les aparece a ambos, se suman eventos y tópicos correspondientes a capítulos en particular. Así se explica que en cada capítulo se trate con mayor profundidad la historia de un personaje y la respectiva temática que este arrastra. Un ejemplo de eso es el capítulo en que se ahonda en la historia de Flavia, tocando a la vez el tema del aborto en Chile.

Acuña explica que en *El Reemplazante* se topan dos tipos de tramas paralelas: las autoconclusivas, que terminan en el mismo capítulo en que empiezan, otras que duran algunos capítulos más y las que se sostienen a lo largo de toda la temporada.

Javier Bertossi cuenta que el embarazo adolescente y el aborto siempre les parecieron temas importantes de tocar, apenas empezó a tomar forma la historia. Algo distinto ocurrió con el tema del sostenedor, que como se mencionaba antes, aparece durante la investigación. Un tema que decidieron dejar fuera, al menos en profundidad, fue la adicción a las drogas. “Se ha visto desde perspectivas sórdidas a otras compasivas. Es algo *trillado* y no aportaba mucho a lo que queríamos decir nosotros” remata el creador. De todas formas, el tema está siempre presente con la existencia de Claudio y Hámster, los narcotraficantes.

Rony Goldschmied, productor ejecutivo de TVN explica parte fundamental del proceso creativo es el trabajo de mesa que se desarrolla con los guionistas. Con la premisa clara, comienzan a discutirse las temáticas coherentes “así le vas dando dimensionalidad al mundo que rodea la premisa, uno transita determinada realidad y se hace cargo de los problemas que la rodean” cuenta. Más allá de la forma específica en la que se realiza esa labor, que será tratada en otro capítulo, la elección de las temáticas es fundamental a la hora de comprender la génesis del producto audiovisual.

Paredes y Videla cuentan haberse sentido sorprendidos del interés y la disposición que tenía el canal a la hora de tratar temas delicados, dándoles espacio, por ejemplo, para tratar el movimiento estudiantil sin criminalizarlo. “Cuando *cachamos* que se podía hacer esta serie, que no había unos hombres de negro quemando los guiones porque hablaban de política contingente, pensamos ¡hagámoslo!” dice Videla, refiriéndose a los cuestionamientos explícitos al lucro, al actuar de los sostenedores y a tantas injusticias que tienen amparo en distintas esferas de poder chilenas.

En todas las entrevistas recuerdan un tema conflictivo: El aborto. La idea original y las intenciones de directores y guionistas era que en la primera temporada Flavia interrumpiera su embarazo no deseado, sin embargo, tanto desde TVN como del CNTV se opusieron al tema.

Enrique Videla y Pablo Paredes tuvieron que escribir ese capítulo de la serie. Para ellos el aborto representó un tope en la libertad que estaban experimentando al tocar temas delicados con el canal. Se les pidió expresamente que el personaje de Flavia no abortara, pidiéndoles que de tratar el tema, lo hicieran planteando todas las posturas, tanto a favor como en contra. La chica Finalmente sufre un aborto espontáneo tras una marcha, de manera casi azarosa, desenlace que dejó descontentos a los guionistas. Videla sin embargo califica como un punto a favor el haber logrado que el personaje dijera explícitamente que para elegir en Chile es necesario tener dinero “De alguna forma dejamos claro que ella no quería verse obligada a hacerse un aborto con un tenedor y una aspiradora”, refiriéndose a las mujeres que arriesgan su vida con las peligrosas condiciones de los abortos clandestinos.

A la hora de zanjar definitivamente los temas que se tratarían en la serie, la última palabra recaía en TVN. Frente al tema del aborto, Rony Goldschmied asume que la postura del canal era no abanderizarse editorialmente con una postura pro aborto, por lo que les dan la voz a los personajes “es una discusión que uno pone para resolverla fuera de la pantalla” enfatiza el productor

El guionista Enrique Videla y la productora Leonora González coinciden en que los temas complejos de tocar en televisión, no lo son por capricho: la presencia de conservadores en el directorio de TVN; y el vínculo de los poderes económicos que ponen el dinero dentro de los

comerciales que financian al canal con ciertas ideologías, hace que sea realmente difícil tomar riesgos a la hora de narrar historias en pantalla.

Otro tema importante fue el del CNTV: Al igual que TVN tiene un directorio compuesto por gente de confianza para la presidencia y el senado. En ambos se ahondará más adelante. En este caso las autoridades del Consejo no solo intervinieron en el tema del aborto. Se opusieron por ejemplo también al consumo de marihuana por parte de los profesores en instancias recreativas “intervenían los guiones, los devolvían rayados y pedían que sacaran escenas en específico” cuenta Jiménez. Él lo atribuye a que en ese momento el gobierno era de derecha, siendo también de esa tendencia los encargados de revisar las series, tratando de eliminar garabatos, la presencia de drogas o la violencia policial. El co director recuerda que en ese momento comprendieron que lo que debían hacer era exacerbarlo todo, para a la hora de negociar, llegar a un acuerdo equilibrado sin sacar los contenidos: “sí querías que quedara la escena de los pacos pegándole a los cabros, tenías que poner cuatro tomas. Ahí te iban a dejar dos” explica.

Pese a los conflictos dentro del equipo, la dificultad con cumplir con los ritmos de la televisión y las trabas con las que se pudieron haber topado en el camino, la conclusión general del equipo es positiva. Desde ejecutivos hasta actores, sienten desde sus diferentes posiciones, que la creación de una serie como *El Reemplazante* logró instalar en los televisores de los chilenos un contenido comprometido, acorde a la misión que tiene TVN como canal público, y que como se verá en los próximos capítulos, está constantemente en entredicho.

### **CAPÍTULO III: LO QUE DESBORDA DE LA PANTALLA: EL PROCESO DETRÁS DE *EL REEMPLAZANTE***

En el taller de guion para series que dictó Ignacio Arnold en la Fundación Plagio lo que salían eran semillas de ideas, y en esa etapa *El Reemplazante* comenzó a cobrar vida. Javier Bertossi, con ayuda de Arnold, comenzó a dibujar las primeras líneas de los personajes y de la trama que dos años después debutaría en las pantallas de TVN.

El producto final fueron doce capítulos, cada uno de cincuenta minutos de duración. Para llegar a eso, fue necesario a partir de la idea original gestada en el taller, trazar una hoja de ruta con una serie de etapas imprescindibles para transformar en realidad y dotar de contenido la propuesta de Javier Bertossi.

Comenzaron indagando en el mundo que querían retratar. No importa si salían o no en cámara, si eran los encargados de escribir la historia, dirigirla, gestionarla o darle vida: entre todos los participantes de la serie se repite una idea: la referencia tenía que ser realista, sin maquetas ni estereotipos. Retratar la pobreza y la inequidad fue para todo el equipo una gran responsabilidad.

Ni Arnold, ni Bertossi ni Amitai habían crecido en poblaciones. Tampoco lo hicieron Nicolás Acuña, Cristián Jiménez ni los integrantes de la productora Parox. Aferrados a la convicción de hacer una serie a todas luces realista, esa lejanía frente al tema fue vista como una carencia a suplir mediante el casting, como se verá más adelante. Para hablar de la segregación a través de la que se manifiesta la pobreza en Chile era necesario investigar. “Nosotros teníamos que sumergirnos en esto, no conocíamos ese mundo más allá de lo que podíamos ver en las noticias” cuenta Bertossi. Para lograrlo hablaron con profesores y estudiantes de liceos vulnerables y conversaron con pacientes de centros de salud familiar, chicos jóvenes que habían tenido problemas con drogas.

Al llegar a los distintos puntos en donde investigaron, nunca escondieron que estaban investigando para hacer una serie de televisión. En todas partes esa carta de presentación estuvo lejos de cerrarles puertas, todos sus entrevistados colaboraron activamente y los

ayudaron mediante sugerencias y datos a armar una red de contactos con la que su perspectiva podía ampliarse.

Conversando, conociendo y observando no solo se armó la historia, también se encontró la inspiración para los personajes. En un Centro Comunitario de Salud Mental en Pudahuel se acercaron a un grupo de chicos que había estado en rehabilitación por droga. Entre todos ellos destacó Alexandra, una chica de 17 años que vivía sola con su abuela. En ese momento estaba esperando un hijo de un hombre que no quería hacerse cargo. Conocerla los ayudó a hacer carne el personaje de Flavia. “No es que la hayamos creado a partir de Alexandra – cuenta Bertossi- sino que conocerla nos ayudó a tener una idea de cómo iba a actuar Flavia frente a determinadas situaciones”. Con su forma de hablar y su actitud, este personaje encontró un asidero en la realidad.

Otro aporte importante a la inspiración tras la serie, fueron las ficciones con temáticas similar. Al hablar del origen en el capítulo anterior, se destacaron las cintas *Mentes Peligrosas* (1995) y *Entre los muros* (2008). También la serie estadounidense *The Wire* (2002-2008) cuya cuarta temporada está ambientada en una locación similar, pero en Estados Unidos. Las referencias fueron solo una de las fuentes utilizadas para encontrar ideas que ayudaran a llenar el universo que querían referir. La cinta francesa, *Entre los muros*, con su hiperrealismo fue la que sirvió como hoja de ruta para realizar la ficción protagonizada por este profesor renegado. La mezcla de actores y actrices profesionales con *amateurs* que componía su elenco fue una idea que recogió el equipo de *El Reemplazante*, como se verá en este capítulo, y desde el comienzo sirvió para darle un sello a esta serie.

Cuando canal 13 emitía *Los 80*, la gente se fijaba domingo a domingo y casi como un juego, en cómo había logrado la dirección de arte retratar el entorno de una familia chilena de clase media en ese entonces. Lo que ocurría con *El Reemplazante* es distinto. No se buscaba la nostalgia de la identificación, se buscaba darle espacio en la pantalla a la cara menos fotogénica de una ciudad, la de los contrastes y la violencia. Por un lado Charlie y su vida antigua en *Sanhattan*, por otro, el refrigerador de la casa de Maicol, en donde todo el espacio era ocupado por un huevo. La idea de que alguien sintiera añoranza por estar en ese escenario, jamás se cruzó por la mente de quienes trabajaron ahí.



Sebastián Ayala lo planteaba como una contradicción presente en todos durante el rodaje “*Estai* pensando en que la ropa que vas a usar es un vestuario, que la casa en la que vas a grabar es una locación, pero ahí vive alguien. También piensas que el *hueón* de la esquina está vestido igual que tú. Y que si tiene las zapatillas rotas no es vestuario, es su ropa. Y que si hoy tu personaje no desayunó en la escena, a lo mejor la persona que está parada al frente en el paradero no desayunó en su vida real” cuenta uno de los protagonistas de la serie.

Como se narró en el capítulo anterior, el equipo creador de la producción no alcanzó a estar mucho tiempo dentro de la realización. Bertossi no asistió nunca a un rodaje, Arnold y Amitai sí. Más allá de los conflictos que surgieron con el antiguo equipo, dejaron una base argumental e investigativa sólida para que Pablo Paredes, Enrique Videla, Larissa Contreras, Hernán Rodríguez, Malú Urriola y Paula Parra continuaran con la escritura de esta serie.

A lo largo de la historia, en Chile los estudiantes han ocupado un rol importante dentro del movimiento social. Sin embargo, ha sido en los últimos años en donde las consignas esgrimidas han apuntado sus dardos contra un nuevo y claro enemigo: el sistema neoliberal, en donde la educación se volvió parte de un mercado, que a su vez categoriza a los jóvenes entre futuros jefes y futura mano de obra. Con más fuerza que nunca se gritó contra eso en las calles el año 2011, poco tiempo después de que, sin sospecharlo, los ejecutivos de TVN aceptaran darle el vamos a la idea de *El Reemplazante*, comprometiéndose como casa televisiva para postular al fondo del Consejo Nacional de Televisión y lograr que este proyecto viera la luz.

Apenas la serie logró convencer a los encargados del Área de Ficción, se sumó la productora Parox. Sergio Gándara, parte de esta y del equipo que trabajó en la serie señala que uno de los principios más importantes a tener en mente en el momento de trabajar en televisión es la intuición, el saber adelantarse: “las producciones pueden demorar años en salir, uno tiene que tener olfato para ver si un tema va a tener o no vigencia”, apunta.

Tras el visto bueno del canal, las cosas comenzaron a armarse: en la dirección se posicionaron Nicolás Acuña y Cristián Jiménez, quienes junto a la productora y la gente del canal dieron paso a un original proceso de búsqueda de locaciones y lo que sería uno de los sellos de *El Reemplazante*: un proceso de casting y la constitución de un elenco fuera de lo habitual.

Cuando se conformó el nuevo equipo de guionistas, la maquina encargada de dar vida a la serie ganaba más y más fuerza. Nicolás Acuña había sido convocado como director por TVN y tras plantear exigencias respecto al casting y la integración de Pablo Paredes al equipo de guionistas, aceptó formar parte de la serie.

Luego se sumó a la dirección Cristián Jiménez. Tiempo atrás se había encontrado con Ignacio Arnold en una instancia informal. Habían sido compañeros cuando eran estudiantes de sociología y ahora coincidían en el mundo audiovisual. En ese momento Arnold le planteó la inquietud de tener un “*rollo* más sociológico”, donde a través de los personajes se pudieran ver las contradicciones de un país neoliberal. En esa conversación con Arnold, la serie aun no tenía ninguna claridad de salir al aire, pero apenas Parox y TVN se comprometieron a llevarla a cabo, el productor Sergio Gándara lo llamó por teléfono y lo invitó a participar.

Cuando el año 2011 la productora emprendió el desafío de preparar la postulación con la que concursarían para el fondo del CNTV. Para eso, aparte de las líneas argumentativas presentadas por escrito, se realizó una maqueta audiovisual, uno de los requisitos que plantea en sus bases el Consejo. “si bien es un *trailer* muy malo, es muy claro. Está la premisa, logramos el objetivo con muy pocos recursos” recuerda Gándara.

El factor financiero es un tema inevitable apenas una idea se comienza a tornar en una posibilidad más concreta. Al momento de postular al fondo del CNTV es necesario rellenar un presupuesto tipo, a través del cual los evaluadores que reciben la postulación pueden ver si efectivamente, con el presupuesto disponible, es factible realizar la serie. En el próximo capítulo se ahondará en las características económicas que acompañaron esta producción televisiva en particular, y la ficción chilena en general. Sin embargo, ya en esa etapa de puesta en marcha del proyecto, se vislumbra que en televisión cada segundo, cada plano y cada detalle son un esfuerzo que puede ser traducido a cifras.

Un buen ejemplo de eso es la escritura de guiones, que puede imaginarse como un proceso creativo libre que no involucra más que a los guionistas y sus computadores y altas dosis de imaginación. Nada más lejos de la realidad: las jornadas de grabación se miden por páginas, y cada locación es un ítem que se justifica y suma en el presupuesto. “Las series tienen su presupuesto asignado antes que los guiones. Entonces se escribe en base a esos presupuestos” indica Cristián Jiménez.

En ese aspecto, uno de los criterios a tener en cuenta es que las jornadas de rodaje se estructuran en torno al guion, y eso se mide en relación a las páginas de este mismo, por lo que el trabajo entre el equipo de guionistas y producción tienen que ser coordinado.

Es por eso, que antes de comenzar a trabajar en el guion, se establecen ciertos parámetros, como cuántas jornadas durará el rodaje, cuánto costará cada capítulo, cuánto dinero pondrá el CNTV, cuánto pondrá el canal, y qué locaciones se usarán.

En el caso de *El Reemplazante* la primera temporada se grabó en 82 días, mientras que la segunda tuvo más presión al disponer de 72. El guion de cada capítulo tiene aproximadamente 55 páginas y se grababan 6 páginas por día.

Con eso claro, el equipo de guion puede comenzar a trabajar. Pablo Paredes cuenta que durante la primera temporada el trabajo estuvo marcado por ir a contrarreloj, por lo que es difícil hablar de una rutina. En la segunda en cambio, el equipo ya era estable y el trabajo logró tener un esquema más claro.

El proceso de la escritura del guion tenía su inicio en las escaletas. A través de ellas, se esbozaba brevemente lo que iba a ocurrir en cada capítulo. Ese trabajo lo hacía el equipo de guionistas completo, en la casa de Pablo Paredes. Se sentaban frente a una pizarra gigante, y dividiendo el total de la temporada en bloques de cuatro capítulos, trabajaban en torno a las ideas que daban forma al argumento de la serie, hasta llegar a un acuerdo. Todo eso, lo sintetizaba Larissa Contreras, que lo entregaba a la productora y al canal. Es prácticamente una ley que ambas partes entregaran nuevamente a los guionistas los capítulos con sugerencias y correcciones.

Luego de eso, podían dividirse la escritura de capítulos “como todos habíamos *escaleteado* nadie quedaba perdido” cuenta Paredes. Después Contreras realizaba capítulo a capítulo correcciones de estilo, para que -si es que existían- no se notaran las diferencias entre cada pluma.

Aunque suena como si fuera un proceso en donde todo toma su tiempo, Pablo reconoce que para él la mayor dificultad de trabajar dentro de la industria televisiva en Chile es estar siempre apurado. Luego de enviar la versión con el estilo corregido, es casi cien por ciento seguro que el canal pedirá que se realicen correcciones. Pese al esfuerzo que todos ponían en

el trabajo y que adora la serie – de hecho, sus dos gatos se llaman Maicol y Toya, igual que los hermanos de la serie - cuenta que no quedó completamente conforme con ningún capítulo de *El Reemplazante*.

Al ver vídeos con los “detrás de cámara” de películas o series, resulta impresionante ver los focos, sonidistas y asistentes que rodean la filmación de una escena, aunque en esta intervenga solo un personaje. Al ahondar en ese proceso, es posible darse cuenta de que incluso el más profundo vídeo de esa categoría, se queda corto al explicar la complejidad que hay detrás de un rodaje. En el caso del *El Reemplazante* se puede hacer ese ejercicio con un vídeo disponible en la página del CNTV, en donde justo antes de filmar una escena correspondiente al quinto capítulo de la primera temporada, en donde los chicos protestan vestidos de zombies, se puede ver al director, al elenco y a todo el equipo que es necesario tener en el set, demostrando que solo ellos superan con creces la cantidad que uno puede ver en las cámaras.

Si bien en la producción audiovisual no es en absoluto necesario conservar una linealidad entre el orden en que ocurren las cosas en el guion y su filmación, Sebastián Ayala cuenta que en *El Reemplazante* la filmación fue bastante ordenada, lo que permitió que los personajes fueran evolucionando junto a los actores “Eso se puede ver en mi personaje, al principio es más *pendejo*, más inmaduro y hace cosas como amenazar al Charlie con una cortapluma. Al final es mucho más *piola*, se va transformando en lo que yo quería que fuera” ejemplifica el actor.

En ambas temporadas se grababan escenas de distintos capítulos según criterios como las locaciones, si eran escenas de interior o exterior, de noche o de día. Por el tema de la codirección, también se dividieron las escenas entre los directores, por lo que a Acuña le tocaban las escenas equivalentes a ocho capítulos, mientras que a Jiménez le correspondían cuatro episodios.

Una de las particularidades dentro del rodaje de esta serie es que, al contar con dos directores, era posible grabar en unidades simultáneas, o diciéndolo en palabras más simples, tener rodajes simultáneos. Nicolás Acuña cuenta que eso fue especialmente útil dentro de la segunda temporada, en donde contaban con menos tiempo de rodaje. Añade que pese a la posibilidad de rodar al mismo tiempo fue necesario añadir un par de jornadas extras para

terminar la serie, destacando que para eso fue especialmente útil trabajar en el liceo Consolidada Dávila, que contaba con espacio suficiente para soportar rodajes paralelos. Entre risas, Cristián Jiménez recuerda que más de una vez los asistentes de dirección iban de un rodaje a otro buscando a los actores “de un ala”, para que aparecieran en escenas que les tocaba grabar de corrido.

Mayor explotación de tiempo y recursos hubiese sido imposible, Gándara explica que dentro del trabajo audiovisual, el sindicato de trabajadores ha logrado regular estrictamente los horarios, por lo que se puede rodar un máximo de diez horas, con dos horas extras y una hora de colación. De esa forma, y muchas veces frente a condiciones adversas, se planificaron y rodaron en la comuna de Pedro Aguirre Cerda las dos temporadas de *El Reemplazante*.

### **Medio Punk: Los sellos que acompañaron a *El Reemplazante***

La estética de *El Reemplazante* no tiene nada de descuidada. Al escoger el hiper realismo como tono, los directores se pusieron de acuerdo para hacer algo que rompiera con los estándares de lo que se suele ver en la televisión. “Quisimos irnos hacia un lado mucho más *punk*, que es algo que en la tele en ese momento no se hacía. Todo era más limpio, más de cartón” relata Jiménez.

Con cámara en mano, y escenas en donde muchas cosas estaban fuera de foco optaron por una estética que Cristián Jiménez denomina como sucia. Así, lo que muchas veces podía verse solo como falta de recursos, se transformó en un estilo muy cuidado. Nicolás Acuña coincide en la búsqueda de algo más sucio, para él cercano a lo documental “lo interesante fue que buscamos establecer un patrón, en donde las escenas más relevantes de los capítulos siempre eran a contraluz, con el sol entrando al lente. Eso generaba una cosa un poco difusa, la tensión de ver y no ver al personaje, con una cámara que no fuera tan cuidada” cuenta Acuña, explicando una de las cosas que llamaban la atención al sintonizar esta serie en la televisión.

El actor Gastón Salgado al hablar sobre la estética de la serie, también hace un paralelo con el cine y la libertad de hacer una producción que choca visualmente al tener lo que él

denomina “ruidos”. Destaca el uso predominante de cámaras en mano, sin rieles o herramientas que la suavicen “*El Reemplazante* es más ruda, más sucia, porque es el mundo que quiere mostrar. Se graba en la PAC (Pedro Aguirre Cerda), se graban las canchas de tierra, se graba en las casas donde es. Es realidad, no hay estudio. Se arman sets dentro de casas”.

Las canchas de tierra, los terrenos baldíos. Las salas de clase, las casas pequeñas, normales, sin mucha luz ni muebles ostentosos, que podían verse reales y reconocibles para mucha gente. El punto que destaca Salgado vuelve a la idea de verosimilitud, a la sensación de que el espectador se está enfrentando a algo real, muy recurrente al comentar *El Reemplazante*. En esta serie, esa sensación tenía un asidero muy firme: efectivamente casi todo lo que se veía en la pantalla era real.

Como otra de las decisiones que le darían un sello particular a esta serie, el equipo realizador en conjunto con Parox y TVN se trasladó con todo lo necesario al sur de la capital, donde se ubicaban las locaciones que los acogieron por más de cinco meses los años 2011 y 2012, mientras se rodaron las dos temporadas de *El Reemplazante*.

Con el objetivo de que cada una de las imágenes de la serie se viera real, la productora de Parox Leonora González fue la encargada de iniciar la búsqueda de colegios. La gracia es que fueran establecimientos con la capacidad de aguantar al equipo completo, no solo cobijando a quienes estuvieran en escena, también con espacio para tiempos muertos, casting y técnicos. Así apareció el liceo Consolidada Dávila, ex Centro Ochagavía, ubicado en Pedro Aguirre Cerda. Su alcaldesa, la comunista Claudina Núñez se mostró con muy buena disposición para recibirlos en su comuna, al igual que las autoridades del colegio. La crisis de matrículas que atravesaba el centro educacional facilitaba el proceso, pues el espacio era enorme y los alumnos no alcanzaban a llenarlo, consiguiendo que la existencia de pequeños sets de filmación no se interpusiera en el proceso educativo de los estudiantes.

En ese colegio, dispusieron de una sala grande con una pared removible tras la pizarra. Ahí tenían el aula de clases, en donde filmaban las escenas con el curso. Al mover el muro, había otra sala vacía, que decidieron usar como bodega, para dejar el material que no podían trasladar a diario hasta las locaciones.

Todas las locaciones eran lugares reales, geográficamente cercanos. Las casas se arrendaban por jornada de grabación que sus dueños dejaban a disposición del equipo durante el día, para que pudieran usarlas como set de grabación.

Dentro de *El Reemplazante* varios relatos se iban mezclando. El del contexto nacional que rodeó – casi casualmente – el rodaje de la serie, el contexto que, con el prisma de la ficción, querían referir los realizadores de la serie, y por último quizás el más determinante dentro de este capítulo: el contexto en el que se vieron envueltos todos quienes participaron en la serie al decidir prescindir de sets de cartón y personajes maqueteados. En las calles de Pedro Aguirre Cerda más de una vez les tocó presenciar como desde lo más cotidiano, lo que ellos escribían en sus guiones se replicaba en las aceras que albergaban el rodaje.

La buena recepción de la gente del barrio es algo que todos destacan. Coinciden en que fue clave haberse acercado con respeto, entendiendo que estaban invadiendo con un gran equipo, autos y cámaras un sitio que no era suyo. No fue así siempre, rememora Sebastián Ayala. Al principio los vecinos los miraban con rechazo y desconfianza. Para él, eso respondía a que las cámaras instaladas fuera de sus casas evocan un pasado dictatorial, donde eso solo podía significar vigilancia y represión. Para Jiménez la explicación de la buena recepción es que ellos mostraron abiertamente que no estaban ahí para contar una historia estereotipada. “iban familias completas a vernos –relata – si la historia se hubiera visto como algo que pretendía estigmatizarlos, yo creo que nos hubieran *funao*” afirma el director.

Sebastián Ayala destaca el respeto como la mayor virtud del equipo a la hora de trabajar en el barrio. Para él, ese es otro aspecto en que la serie era más similar al cine que a la televisión. En su opinión, tanto la televisión como la publicidad suelen ser rubros invasivos a la hora de entrar a grabar a una locación, pues siempre están tan apurados que no son capaces de tomarse el tiempo de conocer a los vecinos, pedir permiso para grabar afuera de sus casas, y un largo etcétera. Para demostrar ese contraste, cuenta como anécdota el momento en que junto a una productora externa les tocó grabar el spot de la serie. No conocían a la gente que vivía en las inmediaciones, y en vez de acercarse humildemente, llegaron de forma prepotente, gritándole a la gente que no se cruzara en los planos, sin preguntarle nada a nadie “vinieron a grabar un *spot* como si fuera para Nike, tratando un escenario pobre con el exotismo de lo súper urbano, con drones y *steady*, todo muy *zorrón*”

narra Ayala, aludiendo a la actitud de quienes se acercaban a una realidad como si esta fuera un destino turístico.

Cristián Jiménez cuenta que tenían una suerte de protectores o guardias del barrio, que a la distancia, cuidaban que en las escenas filmadas en exteriores todo estuviera bien. Además, ellos mismos les indicaban los códigos del barrio. Una tarde se atrasaron en el rodaje, y en vez de cambiar de locación él propuso que filmaran en la calle que estaban. Ahí uno de los encargados de cuidarlos le contó que no era conveniente, que los narcotraficantes de esa cuadra salían después de las cuatro de la tarde, y que era mejor retirarse. No les quedó otra opción que hacerles caso, pues aunque pasaran casi todo el día ahí, seguía sin ser su territorio.

Al hablar de los relatos que se mezclan, Jiménez evoca una jornada de invierno, en donde al anoecer les tocaban filmar la escena de la primera temporada en donde Maicol es capturado por efectivos de la Policía de Investigaciones. Era en un sector que les habían indicado como peligroso, cerca de unas antiguas líneas del tren. Como ya era costumbre, además del equipo de la serie estaban rodeados de personas que se reunían en grupos a observar el rodaje, tomándose una cerveza o simplemente pasando el rato. Con el acuerdo de no gritar acción para no arruinar el ambiente, pusieron la cámara y discretamente le indicaron al extra caracterizado como un vecino normal que le tocaba anunciar a gritos que venían los *rati*. Con algo de risa cuenta que ante ese anuncio casi todos los que estaban mirando se pararon alarmados y muchos salieron corriendo, atravesándose en cámara, pasando a llevar al equipo y arruinando la escena.

### **Casting de *El Reemplazante*: cuando el elenco completa la historia**

“No hago milagros” dijo Fernando Gómez Rovira cuando Leonora González le pidió que por favor realizara un taller con los cincuenta jóvenes que la actriz dedicada al casting Jimena Rivano había reclutado en lo que llama “la primera cosecha”. En un poco más de un mes, tenía que dejar listos para actuar en televisión a un grupo de chicos que – en su mayoría- no tenían formación teatral.

En búsqueda de ese sello *punk* o de un aura distinta a lo que estamos acostumbrados a ver en las pantallas de televisión, es que se contrató a Jimena Rivano para que iniciara un poco usual proceso de casting. Se recorrieron talleres de teatros en colegios, juntas de vecinos y



municipalidades. Se caminó con los ojos tan abiertos, que por ejemplo a Cristián Ahumada, que encarnó a Zafrada, lo descubrieron disfrazado haciendo promoción fuera de una Farmacia del Doctor Simi. Al sacarse la cabeza postiza de caricatura por el calor, la encargada de casting pudo ver que detrás del traje había un chico de no más de 17 años, que sin vergüenza a nada, vociferaba ofertas por el micrófono. Le ofreció participar en el casting, y tras pasar todas las fases, quedó seleccionado, sumándose al grupo de 50 jóvenes de todo Santiago.

Hace un par de años que el actor Fernando Gómez Rovira empezó paulatinamente a dejar de actuar para transformarse en entrenador o *coach* de actuación. Cuenta que con diversas herramientas y una metodología que afina y adapta a los diferentes contextos y casos, ayuda a cualquiera que quiera expresarse o expresar algo a hacerlo de la mejor forma posible. Trabajó con Nicolás Acuña en *Paraíso B* (2002) como actor, y en *Rojo, la película* (2006) como actor y entrenador. En esa ocasión, cuenta que logró que todos los chicos del denominado “clan rojo” dejaran de lado los egos enormes que les había dado la fama abrupta, y en un proceso bastante terapéutico, desarrollaran herramientas para enfrentarse casi como actores a las cámaras.

Nicolás Acuña tenía metida en la cabeza la idea de repetir esa experiencia con este grupo de jóvenes de todo Santiago, compuesto por chicos no actores y algunos actores *amateur*, con estudios en curso o recién terminados. Así, pese a tener un presupuesto bastante bajo Leonora González se acercó a Fernando, contándole que Acuña se negaba a continuar con el proceso de selección si él no realizaba el taller. El desafío era que entre esos 50 se seleccionara al curso y a los seis protagonistas jóvenes de la serie.

“Dijimos que no íbamos a poner a actores *cuicos* en los papeles” cuenta Cristián Jiménez, verbalizando así una de las declaraciones de principio más fuertes que se puede ver materializada dentro de esta producción. “No entró ninguno, porque iba a parecer una broma. Ya que los que estábamos dirigiendo éramos *hueones* que no conocemos el mundo de población, los actores nos tenían que ayudar a nosotros”.

El trabajo de Rivano ya había resuelto eso. Ahora era el turno de Rovira, quién tenía que escarbar entre todas esas personalidades, atento a todos los destellos de talento. Cuando la productora le pidió que creara una metodología para esa etapa del casting, Rovira le propuso

lo siguiente: La primera semana, conocería a los chicos, sin saber los personajes que buscaba y sin pasarles escenas de los capítulos, buscando tantear así la temperatura de sus emociones, que según él es algo rápido de identificar cuando ves a actuar a alguien. Luego de esa semana, echaría a la mitad. En las siguientes semanas, todos probarían los distintos personajes. Las eliminaciones serían paulatinas, igual que en un reality show.

La respuesta a ese sello rudo, a veces sucio, medio *punk* y algo chocante que buscaban los directores era el hiperrealismo. Para Gómez Rovira, el hiper realismo es “la honestidad del gesto”. Algo muy parecido al momento en que, frente al ejecutivo de un banco, alguien pone su mejor cara de aflicción para conseguir un crédito y casi sin darse cuenta, comienza actuar. Sin la manipulación como fin, la idea del taller es que estos jóvenes se conectaran con sus emociones y se pusieran a actuar frente a las cámaras de forma que casi no se notara que estaban encarnando a un personaje. Distinto a las caricaturas de pobre, distinto a los feriantes de las teleseries de Mega, dice Fernando. Aunque eso último vende mucho, él por gusto personal, se enorgullece de todas las personas que le comentaron que al prender la tele y ver a los chicos actuar en esta serie, dudaron si estaban o no frente a un documental. “Eso yo lo llamo hiperrealismo mágico”, remata.

En su metodología hay un hombre clave y una palabra que le dan sello: Andrés Pérez e hiperrealismo. Del primero se declara hijo en términos de formación, lo segundo es lo que entre los realizadores y él decidieron que buscaban en este grupo.

De Andrés Pérez, actor y director de la famosa obra *La Negra Ester*, aprendió a dejar que los cuerpos hablen, digan lo que tengan que decir como tengan que decirlo. Para eso también trabajó en el taller con María José Barrera, quien estaba a cargo del entrenamiento físico, que ocupara parte importante del taller. “Ahí jugábamos y bailábamos pop, reggeaton, hip hop y otras cosas” cuenta Ayala. Y a medida que probaban personajes, esos iban apareciendo, casi sin que se dieran cuenta en los ejercicios físicos.

Para Rovira ahí se podía ver algo vital, también herencia de Pérez: El personaje elige al actor “caen por su propio peso, se genera una alquimia muy bonita y ya no se pueden sacar de ahí. Las cosas se dan solas” explica el entrenador.

El último día del taller entre Leonora, ambos directores y Fernando escogieron de manera inmediata a los seis protagonistas de la serie. Jiménez cuenta que él nunca supo que iba a ser así, como la eliminación de un programa. Ayala recuerda que fue emocionante, que estaban todos nerviosos esperando ser los elegidos. Gómez Rovira estaba seguro: él les había enseñado a expresarse, o en un resumen muy breve: a hablar con el cuerpo, leer un texto, aprenderse un texto sin mecanizarlo y a decirlo espontáneamente. Frente a las cámaras por última vez en fase de casting, los chicos que quedaban iban a sacar lo mejor de sí.

“Varios lloraron como si se hubieran ganado una beca de la presidencia al ser escogidos” cuenta el entrenador. Tras ese largo proceso, los rostros que iban a darle vida a esta historia ya estaban claros.

Para entender tanto el proceso de casting, como lo que buscaban lograr todos quienes pensaron el proceso de la serie, el actor Sebastián Ayala resulta una especie de niño símbolo. En su participación dentro de *El Reemplazante* se hacen carne todas las intenciones tanto metodológicas dentro del taller y de actuación por parte de los directores.

Sebastián Ayala nunca había trabajado en la tele. En teatro y en cine sí, actuando, escribiendo y dirigiendo. El entonces estudiante de tercer año de teatro en la Universidad de Valparaíso se encontraba en Copiapó, viendo detalles de producción del cortometraje *Anqas* (2012), del que era director, y por el cual obtuvo el premio a mejor cortometraje en el SANFIC 2013, cuando recibió una llamada de Jimena Rivano.

Cree que llegaron a su nombre por boca a boca. Aun no se estrenaba *La Pasión de Michelangelo* (2013), cinta que protagonizó. Sin embargo, ya habían terminado de filmarla, por lo que su nombre podría haber llegado así a la encargada del casting. Con un día de anticipación, lo invitó a asistir al casting, describiéndole brevemente la serie como una historia sobre un liceo vulnerable. Como estaba en el norte, le dijo que lo lamentaba, pero le era imposible asistir. Una semana después, Rivano insistió. Esta vez Ayala se preparó. Se cortó el pelo adecuándose a un secundario, eligió ropa acorde al personaje que le habían descrito y tomó un bus de Valparaíso a Santiago.

Ayala se saltó el primer mes del casting masivo, las pruebas en las que seleccionaron a la “primera cosecha”. Él, junto con la actriz Karla Melo y algunos más del elenco, si tenían

formación actoral, Apenas hicieron las pruebas, los invitaron a la segunda etapa del casting: el taller de Fernando Gómez Rovira, en donde les darían las herramientas para trabajar por primera vez en televisión.

Nacido y criado en los cerros de Valparaíso, tres veces a la semana llegaba a las cinco y media de la mañana al terminal porteño, para tomar el bus que lo llevaría a la capital. Se trasladaba hasta TVN y participaba junto a sus compañeros en el taller.

Sebastián se considera obsesivo y mateo a la hora de enfrentar sus personajes. En primera instancia lo invitaron a probar en el casting el rol de Zafrada, el mejor amigo de Maicol, que mostraba talento para las matemáticas y una personalidad cómica. A él no le salió eso, cuenta que las encargadas de casting lo miraban como si no supieran qué opinar frente a lo que veían. Aunque le dijeron que así no se imaginaban al personaje, lo invitaron a continuar en el casting. Al ver las pruebas de cámara de todos los seleccionados, en la cabeza de Nicolás Acuña se metió otra idea: Ayala podía ser Maicol. Durante el taller, esa idea se tornó cada vez más real.

Al recordar la participación de Sebastián Ayala en su taller, Fernando Gómez Rovira cuenta que en él se encarna lo que denomina “el actor pensante”. “Habla mucho con el cuerpo y la mirada y le otorgó mucho al personaje. Un actor más básico espera que lo dirijan” apunta el entrenador.

Cuando el encargado de dar vida a Maicol empezó a probar ese personaje, comenzó sin darse cuenta a hacerse cargo del adjetivo que al hablar de él enarbola Gómez Rovira. No calzaba con lo que se espera de un *choro de pobla*. El chico malo, amenazante y peligroso normalmente sería alto, maceteado y evidentemente violento. Sin embargo, Sebastián decidió construirlo desde su lugar. Con su metro sesenta de estatura, y 55 kilogramos de peso se dio cuenta de que era una ridiculez “hacerse el grande” y tratar de transmitir esa violencia netamente desde lo físico.

“Decidí hacerlo desde un lugar menos obvio, trabajar desde un lugar más serio y retraído” cuenta. Comenzó a perfilar a Maicol como un joven aporreado y silencioso, quitando líneas de los guiones y usando sus ojos profundos y expresiones faciales como principal medio para transmitir la rabia que se acumulaba adentro suyo. Poco a poco, fue convenciendo

al equipo de que sí tenía el perfil necesario para protagonizar la serie, que al contrario de lo que se habían imaginado en un principio, Maicol podía ser bajo, flaco y silencioso, lejano al cliché del *cabro* violento, con el garabato en la punta de la lengua y personalidad avasalladora que una acostumbra a ver retratado. Al dotarlo de carácter, Sebastián se acordaba de un vecino que debía ser más chico que él en porte y edad, y que casi sin hablar, solo con miradas, lograba verse intimidante.

Cuando finalmente comenzó el rodaje de la primera temporada, el III medio B era un personaje colectivo muy bien afiado. En esos casi dos meses de casting entre primera y segunda etapa ya se conocían. Habían creado de manera colectiva todos sus roles, paseándose entre todos antes de dar con el suyo. Eso Sebastián Ayala también lo identifica como una herencia metodológica de Andrés Pérez, pues al ver a tantas personas interpretar a Maicol, en su caso, lo ayudó a recoger distintos elementos para inspirarse y ampliar aún más su propia visión del personaje.

Otra consecuencia del trabajo grupal era como cuando llegó el momento del rodaje, les resultó fácil desenvolverse casi sin ser dirigidos: “éramos como una mini compañía con mucho diálogo y cero ego” cuenta Sebastián Ayala. Al estar tan compenetrados, les resultaba muy rápido decidir qué hacer en escenas en donde tenían que estar de fondo, y verse naturalmente como un grupo. Risas, bromas, miradas cómplices y papeles que volaban de un lugar a otro de la sala eran dinámicas que se volvieron propias. No les era difícil actuar como un curso, pues al comenzar el rodaje ya habían compartido como un curso real.

Cuando se destaca la fluidez de las actuaciones y la naturalidad, los elogios siempre terminan apuntando a Nicolás Acuña y Cristián Jiménez. Desde el comienzo, se dieron cuenta de que el elenco que tenían al frente debía ser un aporte para la historia que tenían que contar. Más allá de las experiencias de vida cercanas a la ficción de *El Reemplazante* que poseía el casting y su aporte al relato, los mismos actores destacan la libertad con la que los dejaban actuar.

Otra de las caras que reveló la serie fue el actor Gastón Salgado. Él encarnó a Claudio, el narcotraficante que pone en tensión a Maicol. Cuando le ofrecieron el papel pensó que iba a tener que teñirse rubio. “Me dijeron que solo podía participar si me veía irreconocible” cuenta. Su participación simultánea en otro proyecto de docu reality con Nicolás Acuña, que

finalmente nunca salió al aire, tenía que dejar a los televidentes con la sensación de que era un personaje desconocido.

Para los que vieron la serie, Claudio es un personaje fundamental. Sin embargo, Salgado en un inicio se preparó para darle vida a un personaje pequeño. Fue la confianza de Nicolás Acuña, que le dio cada vez más presencia. “Nos daba la libertad de improvisar, así le fuimos metiendo cada vez más humor y contradicciones a nuestros personajes”, dice haciendo referencia a sus intervenciones con Hamster, el personaje que hacía Gonzalo Canelo. En ellos se concentraba el humor de la serie. Para Salgado la química que brotaba entre los actores era más importante que cualquier trabajo de mesa previo, que cualquier lectura de guion.

“El trabajo que hace el Nico para seleccionar a sus actores es su mayor fuerte” afirma con seguridad Gastón. Para él, el director tiene tan buena vista al escoger a su elenco, que la necesidad de entramparse en muchas instrucciones dentro del set no ocurre. Los dejaba ser frente a la cámara, a ver qué sucedía. “Siempre busco personajes en los actores, es el primer trabajo. Me gusta darles espacio de creación y libertad, creo que su lugar y mirada importa, por eso no cualquier actor puede hacer a cualquier personaje” relata Nicolás Acuña.

Cristián Jiménez recuerda que ocupaban muy pocas marcas de espacio en el suelo, dejando que la actuación se diera de la manera fluida, sin coreografías previamente marcadas. “Cuando los actores tienen espacio, si son buenos empiezan a encontrar cosas que uno no sabe de dónde salen”, señala Jiménez, relatando un momento que a él lo dejó con los pelos de punta: “estábamos filmando una pelea entre Maicol y Munizaga -el joven neonazi que aparece en la segunda temporada- a dos cámaras, dejándolos moverse. Al final se armó una pelea casi de verdad, y cuando se separaron comenzamos a seguir al Seba. En un momento paró, se sacó la chaqueta, la tiró al suelo y miró al otro, como diciéndole que estaba listo para seguir. Nadie se lo había sugerido, no lo habíamos hablado antes. Fue una *hueá* increíble”.

La clave de esa libertad es que los mismos directores supieran administrarla. Para Sebastián Ayala uno de los puntos más destacables fueron las escenas con muchos extras, como cuando en la serie los alumnos de Charlie deciden – en un marco de movilización nacional- tomarse su colegio. El momento en que ocurre el desalojo requirió que se armara una coreografía, pero de manera inmediata, teniendo a todo el grupo al frente, pues resultan prácticamente imposibles de plasmar en un guion. A Nicolás Acuña le tocó dirigir ese

momento, y Ayala destaca lo impresionante que fue como organizó al grupo, y la fluidez con la que logró saliera la escena.

Ese punto es fundamental. Porque si bien la escritura de guion y la construcción de líneas argumentales es un proceso previo, en esta serie al menos la forma de actuar del elenco determinó incluso como se veía la historia en el papel. “Para la segunda temporada, ya sabíamos escribir en modo Flavia” cuenta Enrique Videla. Ayala dice que él miraba los guiones y comenzaba a borrar líneas, acercando más a Maicol al sello que él creía que debía tener.

Salgado recoge otro factor: puede ser que el equipo detrás de las cámaras no estuviera tan cerca de la realidad retratada, pero él es de *pobla*. Vivió toda su vida en la comuna de San Joaquín, y cuenta que no le costó nada incorporar a sus diálogos un lenguaje *coa* que ni los mismos guionistas manejaban, ablandando muchas veces la rigidez y lejanía de lo que venía escrito.

Con la dirección de arte ocurría algo similar. Cuando a Sebastián Ayala le mostraron la propuesta estética para Maicol, le pareció coherente, pero solo si la idea era retratar a un raperero de los años noventa. Para él, por desfase generacional o lejanía, la gente encargada del arte no comprendía que los pantalones anchísimos y rotos ya no se usaban. Algo que las vestuaristas terminaron por comprobar al llegar a la locación y darse cuenta de que los pantalones pitillo bien planchados uniformaban a los chicos de esa generación.

Ayala confiesa que pese a ser solo unos años mayor, él tampoco sabía exactamente cómo tenía que verse su personaje. Sin embargo, terminaron logrando un equilibrio, en donde Maicol se distinguía por su capucha, gorro de lana y los audífonos que ocupaba cada vez que quería esconderse.

Acercarse a los chicos que estudiaban en el establecimiento les sirvió a todos para lograr comprender hacia donde enfocar los detalles finales del aspecto que debía tener un grupo de escolares para verse verosímil en ese entonces. “De alguna forma parte del equipo se había quedado con la imagen de los raperos noventeros, y nosotros algo más cercano a la moda de los pokémones” al llegar a la locación, pudieron confirmar que la moda era mucho más

cuidada: pitillos, pelo parecido al de los futbolistas de las ligas europeas, y en algunos casos – aunque no se aplicó en la serie- cejas depiladas.

La presencia de los chicos del colegio en el set no fue irrelevante en lo absoluto. La libertad que daban los directores a la hora de apropiarse de los guiones dio espacio – e incluso varias veces requirió- que el elenco y los extras opinaran sobre lo que sucedía ante las cámaras. Nicolás Acuña destaca que las escenas de peleas fueron armadas en conjunto con los chicos, ensayando en el patio del colegio.

Pese a que la intención original era trabajar con una agencia externa de extras, los chicos de la Escuela Consolidada Dávila empezaron a ganar cada vez más espacio “Hacíamos casting improvisados” cuenta Jiménez. Al darse cuenta que eso funcionaba, terminaron por rechazar, llegando incluso a mandar de vuelta a sus casas a los jóvenes que llegaban a la locación enviados por la agencia. O se veían muy *cuicos*, o simplemente no lograban la cercanía con la historia que los chicos que se mezclaban con ellos cada vez que tenían la oportunidad. También pasó con gente del barrio. Él mismo destaca que hubo tres personas que terminaron teniendo varias líneas, aprovechando sin que les dijeran de intervenir en las escenas, dejándose llevar por una manera de filmar que califica como “orgánica”, permitiendo así que las buenas actuaciones simplemente afloren apenas se baja la claqueta con el llamado a ¡acción!

Tanto extras como la parte más joven del elenco sumaron mucho a las escenas vinculadas al movimiento estudiantil. “Los que habíamos estado en toma teníamos experiencia con eso, o con marchas y barricadas” cuenta entre risas Sebastián Ayala. Para él resultaba vital hacerse cargo de detalles que podían parecer pequeños, pero que podían arruinar toda la escena, como el realismo del maquillaje a la hora de simular un rostro afectado por las bombas lacrimógenas. “Había cosas que en el estaban planteadas, pero que terminaban de construirse en el set. Por ejemplo, no me iba a poner nada de colores fuertes a la hora de tomarme el colegio, tampoco iba a armar la barricada de sillas en el colegio mientras llegaran los pacos, porque iban a botarla de una patada. Tenía que estar armada de antes” detalla el actor.

Si en una escena un extra dio – en el plano de la ficción- la voz de alerta sobre la llegada de la policía y la gente que se encontraba observando el rodaje huyó, también le pasó al mismo elenco en que la ficción terminó por desdibujarse un poco. Nuevamente, vuelve a ser



un ejemplo la escena del desalojo. Ayala cuenta que solo la intervención de Acuña logró parar la violencia que surgió en las escenas en donde extras encarnaban a policías de fuerzas especiales “En un inicio parece que había dos posibilidades: o se quedaban tiesos, sin saber qué hacer, o se creían *pacos* rambo y nos sacaban la *cresta* en serio” cuenta Ayala. Las instrucciones oportunas del director lograron darle energía a los primeros, y controlar a los segundos. “Para que eso funcione, tienes que tener un buen director, que sepa delegar, poner asistentes en todos los puntos necesarios”, explica.

Sin embargo, no fue posible escapar de la violencia en esas situaciones. El mismo Ayala cuenta que en la misma escena del desalojo de la toma, eran lanzados con fuerza al carro policial. Más allá de la fuerza del impulso, en el carro se encontraba un camarógrafo, filmando cómo entraban, y cada vez que repetían la escena, chocaban contra la cámara. Algo similar ocurría antes, cuando Maicol era capturado por carabineros. Esta escena transcurría en el segundo piso del colegio, y la cámara los enfocaba desde abajo “la idea es que se viera mi cara en la reja, para eso tenía que quedar entremedio de los fierros. Como la idea es que fuera muy violenta la escena, el extra no se medía y me pegaba un cabezazo muy fuerte. Como me tenía inmovilizado, nunca pude poner las manos para afirmarme”. En ese caso, no se podía escapar de la energía de la escena, y la única opción para no quedar con la cara llena de golpes era tratar de hacerla rápido, en la menor cantidad de tomas posibles.

Otro momento en que los límites y la ficción se desdibujaron fue cuando surgió la posibilidad de grabar en una marcha, también durante la primera temporada. Los chicos del liceo se unían a una movilización nacional dentro de la serie, mientras que en el mismo momento de rodaje los jóvenes chilenos salían efectivamente a las calles a protestar. Todo partió como una broma de Ayala, que todas las mañanas se iba junto a Cristián Jiménez a la locación. Cuando se enteró de que habían convocado a una movilización, comenzó a insistirle con que fueran a grabar ahí ese día. En un principio, el director se mostró aprensivo frente al tema, pero finalmente el mismo día de la movilización terminó cediendo al impulso, pues cuando llegaron al colegio este se encontraba completamente vacío: los alumnos estaban en paro. Como les tocaba grabar exteriores, el espacio desierto no les servía, e improvisadamente se subieron a la van.

“La gente de arte pintó rápidamente unos carteles” recuerda Jiménez. Desde producción contactaron a Samuel González, quien encarnaba al presidente del Centro de Alumnos y que ese día no estaba convocado al rodaje. Al azar o a la suerte tuvieron que agradecer que el actor viviera a pasos de donde estaba convocada la marcha, por lo que pudo vestirse rápidamente dentro de una van con la ropa que habían llevado las encargadas de vestuario. Así, en menos de una hora porque tenían que volver al rodaje en Pedro Aguirre Cerda, los integrantes de este curso ficticio pudieron sumar sus gritos a voces reales que clamaban por una educación gratuita, inclusiva y de calidad.

Sebastián Ayala habla de su participación en las movilizaciones con el entusiasmo de quien ha sido parte. Y con esas mismas ganas, el elenco se mezcló con la masa cuando les tocó salir a la calle, tanto en la realidad como en la ficción. A algo así se referían los directores de la serie al pensar en personajes que escogieran a los actores, y que le pudieran aportar a la historia.

“En la tele los pobres siempre salen como miserable o delincuentes, con un montaje terrible, como si fuera el fin del mundo. Nunca se muestran personas normales, viviendo su vida cotidiana” Reflexiona Ayala. Buscando no caer en eso, él y el elenco de actores y actrices guiaron su actuación.

Por esa aspiración a lo cotidiano es que nada en *El Reemplazante* brilla mucho, porque nadie busca hacer referencia a una realidad deslumbrante, sino todo lo contrario a la idea de que todos deseamos lo que se puede ver en la pantalla. Para Sergio Gándara, de la productora Parox, una de las grandes reflexiones detrás de la serie es evidenciar que la marginalidad en Chile es un tema territorial “es una constatación geográfica, eso queríamos lograr con la serie. Mostrar que eso es lo más determinante respecto a las posibilidades de ascenso social” afirma el productor. De esa forma, durante dos temporadas, el país pudo conectarse a través de las pantallas de un canal público – con todos los reparos que puede tener TVN para asumir ese título- con la que para Sebastián Ayala es una de las pocas oportunidades que ha tomado la ficción chilena de no contar esa historia de la misma forma un millón de veces, con caricaturas sobreactuadas desde la comedia o el llanto infinito de un drama criminalizante.

## **CAPÍTULO IV: CÓMO SE FINANCIÓ EL REEMPLAZANTE Y EL CONTEXTO DE LA INDUSTRIA TELEVISIVA**

Cuando Arnold escuchó la idea presentada por Bertossi en el taller, la imaginó en pantalla. En la instancia del taller el objetivo era que pudieran darle forma a ese proyecto, pero no se mencionaba el dinero ni las formas de conseguirlo. Apenas Ignacio Arnold, Nimrod Arimtai y Javier Bertossi decidieron llevar efectivamente a cabo la serie, se extendió ante ellos un largo camino, en donde la investigación, la escritura de las líneas argumentales a nivel general y los doce capítulos con los que se proyectaba eran solo el primer paso para comenzar a aterrizar el proyecto.

Corría el año 2010 y las energías se centraban en cuidar la semilla de la trama. Se veían lejanas la búsqueda de locaciones, indumentaria, traslados y sueldos para el equipo completo, solo alguno de los gastos imprescindibles a la hora de llevar a cabo una serie de televisión.

Ahí nació el segundo desafío: pulir la idea y dejar una premisa clara, para poder comenzar a buscar las formas de llevarla a cabo. Como se verá en este capítulo, el financiamiento de esta serie dependía absolutamente de las fuentes externas de recursos que pudieran conseguir sus creadores, pues al ser Arimtay y Arnold dos trabajadores independientes del área audiovisual y Bertossi aún estudiante universitario, buscar por sí solos la forma de producirla era imposible.

El primer paso era mostrarla en los canales de televisión abierta, para ver si alguno estaba dispuesto a emitirla. Luego de eso las opciones de financiamiento eran que el canal la costeara en su totalidad, o que se comprometiera a emitirla y respaldara parte de los costos de producción. En esos casos, la otra parte del financiamiento puede provenir de una productora independiente, o del fondo concursable de Fomento a la Calidad del Consejo Nacional de Televisión, que se entrega anualmente.

Tras pasar por varias casas televisivas mostrando su idea, el equipo creador de *El Reemplazante* presentó su idea a TVN. Apenas la premisa llegó a las manos de María Elena Wood se sintió interesada en la idea. Cuenta que dos aspectos de *El Reemplazante* le llamaron la atención: La potencia dramática de la historia de este hombre exitoso que se había esforzado por llegar a la cima en el mundo financiero, y que tras el fracaso de eso, con el

mismo ímpetu, se dedicaba a hacer clases en un colegio pobre. Por otro lado, le parecía una idea que daba un giro hacia una televisión cercana a su contexto social: “Como programador de televisión tienes que entender la sociedad más allá del rating. Es vital estar inserto en el mundo en el que estás comunicando”, afirma María Elena.

En Chile el único canal estatal que existe es TVN. Es necesario aclarar, que pese a pertenecer al Estado, desde el año 1992 la estación es reconocida según la ley número 19.132 como una empresa de telecomunicaciones que debe autofinanciarse, compitiendo con los otros canales por captar audiencia. Más adelante dentro de este capítulo se ahondará en cómo la competencia y la necesidad de generar utilidades se ha convertido en parte esencial de la creación televisiva en Chile, y han puesto en tensión el rol público que guía a TVN.

El productor ejecutivo de TVN, Rony Goldschmied hace un alcance importante a la hora de comprender la producción de ficción que se realiza en ese canal: la existencia de dos áreas, la dramática y la de ficción. Entre ellas no solo hay diferencias de contenido, también son distintas las formas de financiamiento.

El área dramática es la encargada de las teleseries. En ese caso, tanto los recursos creativos como los financieros solían provenir del canal. El año 2011, siendo María Elena Wood la encargada de programación, se incluyeron con la teleserie *Esperanza* contenidos nacionales en la franja de las 15:00. Por primera vez también participó una productora externa en la realización de contenidos de esa área.

Por su parte, el área de ficción del canal es la encargada de la producción de series. Al contrario de lo que sucede con el área dramática, acá es prácticamente la regla que en la realización se haga en coproducción junto a productoras independientes. Coproducción en el ámbito audiovisual es el nombre que recibe la alianza entre dos empresas, que en este caso serían la productora y el canal, que unen fuerzas para poder generar contenidos de ficción audiovisual.

La necesidad de generar coproducciones en el caso de TVN responde principalmente a dos factores: La diversidad de miradas, por un lado, y la dificultad de destinar recursos internos a esta clase de productos, por otro.

Respecto a lo primero, Rony Goldschmied destaca el aporte que realizan las productoras independientes al sentido público del canal: “Son proyectos que tienen asociadas distintas huellas digitales, distintas identidades y distintos sectores, dependiendo de cada productora” Cuenta el ejecutivo.

Más allá de defender a través de la coproducción el pluralismo del Televisión Nacional, hay otro motivo que salta a la vista como uno de los principales motivadores a la hora de trabajar con productoras independientes: junto a ellas, es más fácil acceder al “Fondo de Fomento de la Calidad” que entrega desde el año 1993 el Consejo Nacional de Televisión, pues si postulan solos, deben cubrir al menos un 30% de lo que presenten como costo total de la producción. Sobre ese recurso, y el organismo en sí, se profundizará más adelante.

Las series de ficción son productos caros. Ya desde su definición de formato, no están pensadas para ser emitidas diariamente, lo que provoca que la inversión publicitaria – el principal motor de ingreso de los canales- no acostumbre a ser muy alta.

Excepciones existen. Hay ocasiones en que el canal decide invertir en series de televisión y realizarlas contratando a productoras independientes. De esa forma el año 2014 TVN emitió la serie *Pulseras Rojas*, la adaptación de una serie española de gran éxito que narra la historia de un grupo de niños y jóvenes internados en un hospital. La producción fue financiada de manera total por el canal, y realizada en conjunto con Villano Producciones. Otro caso fue *Zamudio* el 2015, en colaboración con Wood Producciones.

Rony Goldschmied explica que en el caso de ambas series, la convicción de realizarlas era alta pues confiaban en que tendrían una buena recepción de la audiencia. Destaca la rapidez con la que se realizó la mini serie *Zamudio*, que constó de cuatro capítulos y se demoró seis meses entre el guion y su exhibición. En este caso, era importante mantener la vigencia del tema, pues la serie se trataba sobre el violento asesinato homofóbico que acabó con la vida del joven Daniel Zamudio, y solo la publicación de los resultados del CNTV tarda cerca de cuatro meses

Comentada la excepción, viene la regla: el Consejo Nacional de Televisión financia gran parte de las ficciones que se realizan en Chile. Cuando el equipo creador de *El Reemplazante* decidió llevar a cabo la serie, este fondo resonó inmediatamente como la primera opción. Y

con el plan de postular en mente llegaron a TVN, que terminaría comprometiéndose con recursos en menor cantidad que el Consejo, y con algo vital: la garantía de pantalla para su producto.

Las productoras independientes suelen llegar con propuestas de ficción a los canales. Sin embargo, en este caso la idea llegó de la mano de un equipo de creativos, sin el respaldo de una productora. Frente a eso, TVN necesitaba generar una alianza con una empresa que se hiciera cargo de la producción para realizar la serie. Así, desde la elección de los actores, hasta la búsqueda de locaciones, se transforman en un proceso conjunto.

En esta ocasión, la productora escogida fue Parox. La productora dirigida por Sergio Gándara y Leonora González tiene a su haber varios trabajos junto al canal, en ficciones como *Gen Mishima (2007)*, *El Reemplazante*, *Los Archivos del Cardenal (2011)* y docurrealities como *Cuarto medio (2014)* y *Happy Together (2015)*.

“Nosotros fuimos convocados en febrero del 2011, para postular el mismo 2011 al CNTV. Consideramos que la premisa era súper buena y que teníamos ahí una idea para ganar” sostiene Gándara, al recordar el momento en que fueron convocados por TVN a participar en la serie pensada originalmente por Javier Bertossi.

### **Consejo Nacional de Televisión y productoras independientes: los motores de la ficción en Chile**

En ese punto, se puede identificar a uno de los principales actores dentro de la ficción nacional: El Consejo Nacional de Televisión, que año a año se encarga de entregar dinero a productoras independientes que en conjunto con los canales, presenten proyectos de series televisivas a sus fondos concursables. Se ahondará en la entrega de este fondo estatal posteriormente, pero sirve aclarar que su existencia es clave, y que, sin ellos, series como la acá estudiada no existirían.

Es necesario aclarar que en lo que a aportes estatales para la creación audiovisual se refiere el fondo del CNTV no es el único. La Corporación de Fomento a la Producción (Corfo) y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) también disponen de dinero para la creación audiovisual.

La Corfo impulsa desde el año 2005 la creación audiovisual<sup>7</sup>, entregando hasta 18 millones de pesos para el desarrollo de las primeras etapas. Eso puede considerar la realización de una maqueta audiovisual, la escritura de guiones, investigación, la realización de una carpeta de artes o cualquier elemento que ayude a cimentar las primeras ideas de un proyecto. Incluye la creación de cortometrajes, largometrajes, documentales, series de televisión y videojuegos. *El Reemplazante* no recurrió a este fondo en ninguna de sus etapas.

Los fondos audiovisuales CNCA<sup>8</sup> apoyan tanto creación audiovisual tanto en el proceso de producción, como en procesos posteriores de difusión, comercialización y exhibición. Ejemplo de eso es el apoyo que le entregan a directores para viajar a festivales internacionales a exhibir sus series. Sin embargo, este fondo se centra en la producción cinematográfica, excluyendo a la televisión.

El año 1993 se creó el Consejo Nacional de Televisión. Es un organismo estatal autónomo y su misión es “velar por el correcto funcionamiento de la televisión chilena a través de políticas institucionales que tiendan a orientar, estimular y regular las actividades de los actores involucrados en fenómenos televisivos.

En función de eso es que anualmente entrega el Fondo de Fomento a la Calidad, que a través de un concurso se reparte anualmente tanto a productoras independientes como a los canales de televisión. Su financiamiento proviene de una asignación anual que es entregada por Ley de Presupuestos<sup>9</sup>.

En su primera versión, en 1993, el Fondo-CNTV entregó 35 millones de pesos para financiar cinco proyectos. Esta suma ha crecido durante sus 19 años de existencia, llegando a adjudicar en 2011 la cantidad de 4.293 millones de pesos para 25 proyectos, de una suma de 256 presentados. En total, el Fondo ha entregado más de 19.000 millones de pesos —38 millones de dólares— para financiar completa o parcialmente 259 proyectos televisivos.

---

<sup>7</sup> Más información sobre el fondos en el link, obtenido el 20/6/ 2016 <http://www.corfo.cl/programas-y-concursos/programas/concurso-de-desarrollo-de-proyectos-audiovisuales-unitarios-corfo2016>

<sup>8</sup> Más información sobre los fondos en el link, obtenido el 20/6/2016 <http://www.fondosdecultura.cl/category/area-interes/?parent=interes&target=audiovisual>

<sup>9</sup> Web del CNTV, consultada el 16 de junio del 2016

[http://www.cntv.cl/prontus\\_cntv/site/artic/20110317/pags/20110317101541.html](http://www.cntv.cl/prontus_cntv/site/artic/20110317/pags/20110317101541.html)

Si bien acá los actores principales en lo que a este fondo respecta son los encargados de la creación de ficción, es necesario destacar que el CNTV también dedica atención a las audiencias. Recibe denuncias de los espectadores frente a contenidos emitidos y que la ciudadanía considera inapropiados y genera estudios, entre los que destacan las Encuestas Nacionales y los análisis que realizan los expertos que trabajan en la institución frente a distintos temas, como la cobertura de los medios de comunicación frente al terremoto del año 2010, o la forma en que los noticieros de televisión abierta cubrieron las movilizaciones estudiantiles del año 2011.

En un contexto en donde la televisión se rige y financia por la competencia dentro de los niveles de audiencia, el CNTV es en este momento la principal alternativa para conseguir recursos en pos de realizar televisión de calidad, entregando el subsidio más importante dentro de este rubro.

Al hablar de calidad, el criterio es definido por el organismo como “La armonía entre los contenidos y la forma de la emisión, la originalidad y/o innovación que amplíen las expectativas del espectador, el equilibrio de funciones y/o géneros televisivos, la capacidad de hacer próximos contenidos de interés universal y la ética bajo la que se rige la producción”<sup>10</sup>

Otros aspectos valorados a la hora de escoger las producciones ganadoras del fondo son el rescate de la historia de Chile, la vocación masiva del proyecto, la calidad audiovisual y el aumento del nivel de información, educación y formación que pueda obtener al público al ver los programas financiados por el Consejo.

Las dos temporadas de *El Reemplazante* recibieron recursos por parte del CNTV. De los \$4.462.821 millones repartidos entre el 2011, la primera temporada obtuvo 365.480 millones. La segunda y última temporada de la ficción obtuvo \$200 millones, proveniente de la categoría de apoyo a segundas temporadas. Ese año el monto total fue de 3.525, millones, repartidos entre 26 proyectos. Sergio Gándara afirma que en el caso de esta serie TVN puso cerca de la mitad del dinero, pues la primera temporada costó cerca de 600 millones y la segunda igual, por lo que en el último caso la inversión del canal fue de 400 millones.

---

<sup>10</sup> Extraído de las bases para postular del año 2016



Tras obtener el fondo el equipo detrás de la serie firmó un contrato con el CNTV. Al aportar con financiamiento, el rol del Consejo es analogable al de Coproductor. Se encarga entre otras cosas que los ganadores terminen la serie dentro de los plazos establecidos y que la emitan máximo un año después de terminar su realización. Además, revisan etapa a etapa cómo se van administrando los recursos y revisan montaje y contenido, participando en las discusiones que se dan dentro de los equipos creativos.

La productora ejecutiva Macarena Concha realiza clases de gestión cultural en la Universidad de Chile, y en los últimos cuatro años ha trabajado con más de 5.000 millones de pesos en cine y en televisión, con fondos tanto públicos como privados. Adelantando un poco temas que se tocarán más adelante, identifica que en un escenario crítico económicamente como el actual, prácticamente el 100% de las series de ficción emitidas en la televisión abierta han sido financiadas por el Fondo de Fomento a la Calidad del Consejo Nacional de Televisión. Si bien reconoce y valora como altísima la importancia de este, evalúa negativamente que todo el peso de una industria que crece en todo el mundo, recaiga sobre un fondo concursable.

Entre los entrevistados para esta investigación, la valoración al CNTV se repite, destacándolo como un actor fundamental a la hora de impulsar la producción. Sin embargo, también abundan las críticas, apuntando a problemas tales como plazos de un concurso que no son siempre funcionales a la producción; o un presupuesto que no alcanza a cubrir la producción completa, como en el caso de *El Reemplazante*. También se critica la composición en los cargos directivos que por diversos aspectos resulta conflictiva; y los criterios a la hora de repartir el monto.

El problema de los plazos hace referencia a la rapidez con la que un proyecto puede obtener fondos públicos. Entre la fecha de cierre de postulación y la entrega de resultados hay cerca de cuatro meses, lo que sumado a los procesos de producción dentro del canal, provoca que cada proyecto tome dos o tres años desde que se piensa. Eso explicaría que en este momento, la creación de ficción se encuentre avanzando muy lento. Para Macarena, eso no ocurriría si los canales se atrevieran o estuvieran en las condiciones de invertir, como ocurrió con TVN en el caso de la serie *Zamudio*, que se realizó dentro del canal en un semestre.

Francisca Socías trabaja como supervisora técnico financiera dentro del Consejo. Ella explica que año tras año tanto la cantidad de producciones que postulan, como la calidad de estas ha ido en aumento. Actualmente, reciben cerca de 250 postulaciones aceptadas en cada periodo, para las 9 categorías existentes, entre las que destacan series documentales, programas orientados al público infantil y ficción, como es el caso de *El Reemplazante*. Macarena Concha complementa esa información añadiendo que ese es el número que efectivamente pasa a ser evaluado, porque si se tuviera en cuenta los que son eliminados antes de pasar esa etapa, al no cumplir con los estándares técnicos necesarios para postular, serían aproximadamente 400 por año.

Entre los años 2010 y 2014, cuando Sebastián Piñera estaba en el gobierno y Herman Chadwick a la cabeza del Consejo, el presupuesto del fondo disminuyó en un 19%. Esa cifra se dispara al observar la reducción sufrida específicamente el año 2010, en donde el presupuesto se cortó en un 73% en relación al año anterior. Ese caso fue excepcional, pues tras el terremoto del 27 de febrero de dicho año, fue necesario recortar recursos de todos los organismos estatales que no participaron en la reconstrucción.

Para Socías, un aspecto destacable dentro de los últimos años es el aumento de la calidad. Sin embargo, coincide con Nicolás Acuña y Sergio Gándara en que ese incremento se ve reflejado en un aumento del costo de producción. En un escenario en donde el presupuesto disponible tiende a la disminución o el estancamiento, eso no puede ser aprovechado. concuerdan en que el incremento de la calidad responde también a un aumento de los costos. “Este año (2015) premiamos solo 18 proyectos, cada vez resulta más caro producir en Chile”, explica Socías.

La composición del Consejo Nacional de Televisión es otro tema que recibe críticas. Pese a estar definido como un organismo autónomo, su máxima autoridad la escoge el Presidente o Presidenta de la República. Los diez integrantes restantes son escogidos por el Senado en una sesión secreta. Pese a que debe primar el pluralismo, tanto para María Elena Wood como para Leonora González, la productora de Parox a cargo de *El Reemplazante*, el Consejo— al igual que el Senado — responde a lógicas binominales, que están lejos de ser pluralistas.

Para Macarena Concha, pese a que por las lógicas binominales la composición política del directorio del CNTV se reduce a los partidos tradicionales, el mayor problema no radica

ahí, explica, señalando aspecto técnico: “No puede ser que allá haya más abogados que periodistas o comunicadores. Sin desmerecer al rubro ¿Qué sabe un abogado de comunicaciones? Tienen que tenerse en cuenta esos criterios al elegir un directorio que resulta tan influyente en la televisión chilena” aclara la productora. Hoy el único criterio explícito que existe como requisito para formar parte del Consejo es tener “relevantes méritos personales y profesionales<sup>11</sup>”. Más allá de eso, y de la confianza de presidencia y el Senado, nada apunta a las competencias técnicas y de formación que debe tener el directorio para hacerse cargo de los recursos a distribuir dentro de la televisión chilena.

El dinero entregado por el Consejo Nacional de Televisión no suele ser suficiente para financiar las ficciones en su totalidad. Sergio Gándara explica que cuando un canal y una productora se comprometen con un producto que va a postular a ese fondo, realizan un presupuesto en donde de todas formas, una de esas partes va a tener que poner aproximadamente la mitad de dinero. En el caso de *El Reemplazante*, el dinero lo puso TVN. Cuando se trata de la categoría apoyo a las segundas temporadas, el CNTV entrega un 80% del dinero, en base al financiamiento de la primera temporada, por lo que la cifra puesta por el canal aumenta.

Tanto Javier Bertossi, creador de *El Reemplazante* como María Elena Wood concuerdan en una crítica hacia el Consejo: La entrega de recursos públicos a empresas privadas, como son los canales de televisión. Más allá de si TVN actúa como tal al tener que autofinanciarse, ambos piensan que el Estado debería reservar su dinero solo para el canal público. “Al final lo que hace el CNTV es subsidiar a los canales, que son empresas privadas. Les regala plata para que hagan programas, pero ellos igual ganan plata por la publicidad que se emite en estos” plantea Bertossi. Si bien en gran parte de las producciones de ficción financiadas por el organismo los canales aportan un porcentaje de dinero, en un escenario como el actual, en donde según explica Macarena Concha nadie está dispuesto a invertir en este rubro, el alcance de Bertossi no deja de ser una posibilidad cierta.

---

<sup>11</sup> Para ver todos los criterios que explican la elección de consejeros, consultar: <http://www.cntv.cl/quienes-son-los-consejeros/cntv/2011-03-15/230927.html>. Consultado 30/6/2016

Aunque *El Reemplazante* nació en un taller de guion y no en una productora independiente, estas han tenido un rol protagónico que atraviesa la breve historia de la realización de series de ficción en Chile.

Como se puede ver en esta investigación, su rol ha sido uno de los motores que ha impulsado a esta industria en términos creativos. Pero también han jugado un papel en el impulso de políticas que fomenten el crecimiento de la industria audiovisual local, trabajando en el marco legal e industrial para mejorar las condiciones profesionales de esta actividad <sup>12</sup>. Desde esa posición habla Sergio Gándara, de Parox, quien es presidente de la Asociación de Productores de Cine y Televisión. Es necesario aclarar que esta asociación gremial agrupa a productoras que tienen a su haber al menos un largometraje estrenado en salas nacionales, en el caso del cine, o un producto emitido en la señal abierta, en el caso de la televisión.

En el anuario OBITEL publicado el año 2012 hay un apartado que habla de las productoras independientes destacando cómo cada año varía la cantidad de programas que logran poner en la parrilla de los canales que se alimentan de programación nacional (CHV, MEGA, TVN, Canal 13, UCVTV y La Red). Ejemplo de eso es que el año 2011 se emitieron 78 programas producidos por 61 empresas que estrenaron en cinco canales, mientras que durante 2012 se estrenaron 59 programas de televisión producidos por 43 diferentes empresas, en seis canales. Dentro del anuario, una de las observaciones que más destacan es que la cantidad de programas que logra exhibir en la televisión cada productora es bajo, demostrando que el funcionamiento de la televisión en el país, muchas veces resulta adverso para quienes tienen como trabajo la realización audiovisual de manera independiente.

A la hora de apuntar a las dificultades que se interponen en su camino, las opiniones de los productores independientes se dirigen hacia la misma dirección: los recursos. Ya sea la escasez de dinero o la forma en que se invierte el que efectivamente existe, todos los dardos parecen apuntar a que hacer televisión es caro, y series de ficción más aún.

En este momento, los productores independientes están haciendo malabares para abaratar costos y poder seguir haciendo su trabajo: generar contenidos para la televisión. Macarena Concha y Sergio Gándara explican que, por la crisis que están viviendo actualmente, los

---

<sup>12</sup> Para ver completos objetivos y misión de la asociación <http://www.apct.cl/mision/> Consultada el 6/6/2016

canales de televisión ya no invierten en ficción, por lo que el CNTV se transforma en la única posibilidad de realizar series. Gándara explica que en el contexto actual, un canal como TVN no podría emitir una serie con un costo mayor a 40 millones de pesos el capítulo. Macarena Concha disminuye ese costo, hablando de un máximo de 35 millones al referirse a la televisión en general. En su momento, *El Reemplazante* recibió casi la mitad de su presupuesto por parte de Televisión Nacional, financiando así doce capítulos, en donde cada uno bordeaba los cincuenta millones de pesos.

Más allá de la exactitud de los montos, el productor de Parox da un ejemplo de los malabares que han tenido que realizar en su gremio para no bajar la calidad. Con *Bichos Raros*, producción aun en curso optaron por la coproducción internacional junto a Argentina. Así, postularon al CNTV y combinaron sus fondos con los que había obtenido la productora trasandina Atuel, La serie se rodó en ambos países, siendo Valdivia el escenario escogido en el país. Gándara explica que otra forma de abaratar costos en ese caso fue armar un equipo compuesto casi en su totalidad por gente de la zona, evitando los costos de traslado que suelen aplicarse cuando se filma fuera de la capital. La ficción aun no sale al aire, pero para él que se haya logrado filmar completa ya puede ser considerado un triunfo. El desafío ahora son las dificultades con las que se puede topar su salida al aire, que se verá más adelante dentro de este capítulo.

Aunque su nombre así las defina, en este momento es imposible hablar de producción independiente en Chile, pues estas siempre van a depender de los canales de televisión para poder exhibir sus productos.

Nicolás Acuña además de dirigir *El Reemplazante* fue director de programación de TVN hasta julio del año 2015, durando menos de un año en el cargo. Cuenta que la existencia del trabajo para las productoras está sujeta a la voluntad de exhibir series que tengan los canales, contando que TVN se ha caracterizado por ser el canal que más alberga producciones externas. Compara su caso con Canal 13, que desde el éxito marcado por *Los 80*, solo ha realizado *Príncipes de Barrio (2015)*. Acuña explica que la estación del grupo Luksic tiene una estrategia de menor producción y mayor inversión en ellas, y que si TVN optara por un camino así, las productoras independientes se irían a pique por no tener trabajo.

Del dinero con el que cuentan las series de televisión, lo que se llevan las productoras independientes se sitúa entre un 7% y un 12% del presupuesto, cuenta Sergio Gándara . En el caso de *El Reemplazante*, la productora Parox se llevó un 8%.

El Consejo Nacional de Televisión y Parox fueron solo dos de los motores que dieron impulso a *El Reemplazante*. Sin embargo resultan suficientes para ver que el caso de esta serie es analogable a lo que suele ocurrir con la ficción en el contexto nacional, dando pie para entender otros factores que resultan relevantes tanto para esta serie en particular, como para entender cómo se constituye el escenario que permite que las series se creen y salgan al aire.

### **A las órdenes del rating: La televisión en crisis**

El nacimiento de la televisión en el país se remonta a las transmisiones experimentales universitarias. Pero en este momento su fuerza se concentra casi en su totalidad en el ámbito privado. Canal 13, Chilevisión, Mega, La Red y telecanal son canales que pertenecen a privados con distintas características. Las excepciones son TVN, que se erige como el canal estatal pese a su financiamiento y UCV TV, perteneciente a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, que además es el único cuyas transmisiones no se realizan desde Santiago.

Cristián Jiménez evoca con nostalgia los orígenes de la televisión en Chile “partió como algo increíble, siendo de las universidades y divulgando ciencias, discusiones políticas y contenido educativo. Por unos años tuvimos algo increíble” destaca el codirector de la serie.

Con el tiempo los canales dieron un giro completamente distinto. Son empresas privadas que tienen que obtener financiamiento para por un lado existir y generar utilidades. Y al igual que todo lo que funciona bajo lógicas neoliberales, la competencia se ha transformado en la clave que los mueve.

Recién el año 1989 y aun en dictadura militar se autorizó el ingreso de los privados a la industria televisiva. El canal 9 dejó de ser una señal de propiedad estatal al ser comprado por Ricardo Claro, empresario conocido por su tendencia de derecha, que lo bautizó como

Megavisión. El año 2011 pasó a manos del Grupo Bethia, y actualmente lleva como nombre Mega.

En *Estado e industrias culturales: La TV chilena y el Fondo de Fomento a la Calidad del Consejo Nacional de Televisión* la periodista e historiadora Soledad Camponovo explica que la televisión actualmente encuentra su financiamiento en el aporte que hacen las empresas privadas que introducen comerciales en las pausas, actuando además como auspiciadores y siendo mencionados en programas como los matinales. En las series de televisión como *El Reemplazante*, eso no ocurre.

El interés por captar audiencia no es casual. El número de televidentes es el que indica a las empresas que deciden invertir con su publicidad en televisión qué estaciones, horarios y programas son más rentables. Sin importar si alguna vez fueron canales universitarios, estatales o vinculados a la iglesia, hoy todos los canales chilenos dependen de la publicidad para sobrevivir.

La competencia entre Canal 13, Mega, Chilevisión y TVN es alta: la audiencia determina la cantidad de avisaje que se invertirá en ellos, y por ende sus ganancias. Bajo esa lógica, buscar la mayor cantidad de público es el principal norte que mueve la programación de las estaciones de televisión abierta en Chile.

Todas las cifras que determinan ese camino responden a los estudios de la empresa Time Ibope, encargada de la medición de audiencias en Chile desde el año 1991. Los canales pagan por pesquisar y evidenciar minuto a minuto cómo fluctúan las audiencias. La unidad para medir la cantidad de espectadores es denominada rating, y el rating alcanzado por los programas es el principal parámetro que utilizan las casas televisivas para medir el éxito o el fracaso de sus programas.

La metodología de este sistema contempla en su muestra a todo el gran Santiago, Valparaíso, Viña del Mar, Talcahuano, Concepción, Temuco y Antofagasta a través del People Meter, un aparato que se instala en cerca de tres mil hogares. A partir de eso se establece, por ejemplo, que un punto de rating corresponde a 18.249 hogares. Time Ibope también desglosa estos resultados según individuos, hogares y estrato socioeconómico. Como se explica en el texto *La medición de las audiencias de televisión en la era digital*

(2013) de Cristian Buzeta y Patricio Moyano, ahí se realiza la mayor medición de audiencias en el país. Según las cifras entregadas por Time Ibope el 2012, el estudio representa a un universo urbano cercano a los 6.511.540 millones de personas.

Actualmente, el rating medido por Time ibope es la única manera oficial de medir los índices de audiencia que tienen los canales de televisión. De ese modo las estaciones pueden evaluar el desempeño de sus contenidos, y los inversionistas guiar sus decisiones.

El sistema de medición no está exento de críticas. En un escenario en donde prima la lógica de la competencia, la hoja de ruta de los inversionistas debería funcionar de manera adecuada, y eso en este momento no ocurre entrevistados como Cristián Videla y Macarena Concha, que se refieren al retraso para medir las nuevas formas de ver televisión, y la escasa cobertura a nivel nacional.

La forma en que se mide el rating está quedando cada vez más al debe con las formas de consumir televisión que proliferan en Chile y el mundo. No se toman en cuenta ni redes sociales, la señal online de los canales ni mucho menos las reproducciones posteriores que las series tengan en la página del canal, o diversas señales de streaming como Youtube o Vimeo. En el *texto La medición de las audiencias de televisión en la era digital*, los autores reconocen que este es un desafío que Time Ibope tiene muy presente. Pese a que estarían prontas a implementarse nuevas formas, los datos arrojados por el People Meter continúan siendo el único indicador.

El tema de la interacción en las redes sociales ya fue mencionado en capítulos anteriores, sin embargo, es vital volver a él. *El impacto del rating televisivo sobre la actividad en twitter* es un texto que estudia esos vínculos, aplicándose específicamente a la transmisión de la Teletón del año 2012. Ahí se plantea que existe una relación entre la cantidad de audiencia y la participación en internet. Muchos canales hoy sugieren hashtag para que el público comente, mostrando los comentarios en pantalla, pero no hay una manera formal de que esto se tome como referencia o se mida.

Para Enrique Videla, guionista de la serie, la medición del rating es un problema estructural en la televisión actualmente. En su opinión, el que TVN al menos considerara como un indicador positivo los Trending Topic sobre *El Reemplazante* durante la emisión de



la serie, mostraba una voluntad de comprender que existían otras formas de medir la atención de las audiencias. Sin embargo, para los auspiciadores los puntos de rating son lo único que cuenta. Por otra parte, destaca que esta es una serie que fue vista por mucha gente de manera desfasada en internet. Estaba disponible tanto en Youtube como Vimeo, además de la página de TVN. Videla se lamenta al recordar que la plataforma de internet de TVN para ver la serie era increíblemente lenta, siendo poco fiable a la hora de tomarla en cuenta como reflejo de la cantidad de gente que efectivamente seguía la serie.

Macarena Concha apunta otro problema: en su opinión el People Meter no resulta transversal a la realidad del país, pues afirma que un 75% de los aparatos están puestos en la Región Metropolitana. “Hay que crear mecanismos que sean más transversales. Lo que ven los santiaguinos no es lo que vive el resto del país, y eso se nota en la adquisición de contenidos asociados a temáticas culturales e identitarias, que generan una influencia programática no menor” afirma la productora.

Entendiendo que los canales de televisión son y actúan como empresas privadas, regidas por la lógica de la competencia, es que en este momento dentro de la pugna que existe dentro de la televisión abierta, prácticamente todos los canales se están quedando atrás.

En total, las pérdidas de los canales de televisión el año 2014 bordearon los 36 mil millones de pesos<sup>13</sup>. El año 2015 estuvo marcado por los extremos<sup>14</sup>: mientras TVN registraba sus peores números, el canal UCV- TV, generalmente excluido de la competencia registraba cifras alegres, y Mega sorprendía sobrepasando por más del doble sus ganancias del año anterior.

Teniendo en cuenta los números con los que cerraron el año 2014, se puede hablar de una crisis económica en la televisión. Ese año solo UCV-TV y Mega registraron ganancias,

---

<sup>13</sup> La Tercera (15/5/2016) “Canales de televisión recortaron sus utilidades en los últimos cinco años” Obtenido el 15/06/2016 <http://www.latercera.com/noticia/entretenicion/2015/04/661-624099-9-canales-de-television-recortaron-sus-utilidades-en-los-ultimos-cinco-anos.shtml>

<sup>14</sup> EMOL (30/3/2016) “Mega duplica sus utilidades y supera los 10 mil millones de pesos” Obtenido el 15/06/2016 <http://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2016/03/30/795526/Mega-duplica-sus-utilidades-en-2015-y-supera-los-10-mil-millones-de-pesos.html>

mientras todos los demás vieron mutar sus cifras hacia los números rojos. El primero obtuvo la escueta suma de 150.000 pesos mientras Mega obtuvo 5.052 millones.<sup>15</sup>

Para las personas involucradas en la realización de *El Reemplazante* y en el mundo de la televisión que fueron entrevistadas para esta investigación, la crisis no es solo económica. Para Rony Goldschmied, productor ejecutivo de TVN, la ficción depende, entre otras cosas, de la sanidad económica de los canales. Si las cifras no están bien, resulta difícil invertir en crear contenidos nuevos y de calidad.

Ahondando en la crisis, para María Elena Wood, lo primero que hay que comprender es el remezón que causó en todos los medios de comunicación tradicionales la aparición de internet. En el caso de la televisión, han aparecido un montón de nuevas formas de consumir televisión que se desprenden de lo que por años fue casi un ritual: esperar a que un día y en un horario fijo, dieran algún programa en específico. Hoy, teniendo acceso a internet, es posible acceder a prácticamente cualquier contenido a cualquier hora y desde cualquier lugar.

En un escenario de cambios que la ex directora de programación califica como “brutal” es que los canales han tenido que reaccionar. Frente a un horizonte económico incierto, reducir al máximo la posibilidad de pérdidas ha transformado la supervivencia en el principal objetivo. “Rentabilizan primero. Piensan en todos los factores económicos, y luego en el contenido” explica Macarena Concha, al explicar la forma en que están actuando los canales de televisión.

La necesidad de rentabilizar es uno de los principales factores que surgen al explicar el alejamiento de las temáticas del contexto nacional, o las historias con contenido social. Sin embargo, María Elena Wood lo ve como un problema más arraigado en la televisión chilena, que no responde solo al contexto de crisis. “Chilevisión pertenece a un conglomerado extranjero, Canal 13 y Mega a empresarios. Ellos no tienen por qué presentar un compromiso que vaya más allá de hacer el mejor negocio, y quizás influir en la sociedad a través de sus informativos” plantea Wood.

---

<sup>15</sup> El listado completo de los ingresos de canales de televisión del año 2014 se puede ver en: <http://www.anatel.cl/fecus.php>

Además, la productora explica que hoy se ha vivido una desvalorización de la pantalla. Si antes un éxito en horario prime marcaba 40 puntos de rating, hoy si una producción obtiene 15 puntos merece la pena ser celebrado. Rolando Ossa en su tesis para el máster de economía en la Universidad Católica *Cuál es el Momento Óptimo para lanzar los Comerciales al Aire: Modelo Asimétrico* plantea que más de la mitad de los ingresos generados por los canales provienen de la publicidad inserta en ese horario. Frente a los magros resultados obtenidos actualmente, esa inversión ha disminuido.

Respondiendo a la lógica planteada, en donde lo único que importa es la solvencia económica es que durante el año 2014 Mega encontró lo que parecía ser el salvavidas: Las telenovelas de Turquía. Con *Las mil y una noches* (2014) se inició lo que dentro del anuario Obitel del año 2015 califican como uno de los fenómenos más importantes dentro de la televisión del país.

Otro factor que ha contribuido a desestabilizar aún más el escenario de la televisión en Chile ha sido la rotación de profesionales dentro de los canales. Macarena Concha cuenta que llega al extremo de que una semana puedes sentarte en una reunión de un canal con uno, y a la semana encontrártelo en los pasillos de otro canal. Eso se debe a que Mega quiso fortalecer algunas de sus áreas –especialmente la dramática- y se llevó a ejecutivos de TVN, CHV y Canal 13, como consignó OBITEL año 2013. Para Concha, eso afecta profundamente a los contenidos, pues con tal nivel de movimiento ha sido difícil consolidar discursos editoriales y fortalecer una identidad a la hora de generar contenidos.

### **Cuando queda a la vista el modelo obsoleto, o las posibilidades de salvar un canal público**

Uno de los canales más afectados por la crisis ha sido TVN. Como se planteó anteriormente, el canal es el único público en el país, sin embargo, desde el año 1992 que se constituye como una empresa de telecomunicaciones, lo que implica que, a nivel de financiamiento, no se diferencia de cualquiera de los canales con los que compete, y debe autofinanciarse para sobrevivir.

El giro hacia el autofinanciamiento se realizó bajo el amparo de la ley 19.132. Esa medida fue durante la transición, el paso definitivo para separar a TVN del Estado, ya que durante los años de dictadura el canal se transformó en uno de los principales bastiones propagandísticos de Pinochet. Mientras se instalaban con fuerza las lógicas neoliberales, la autonomía financiera parecía ser para el canal también una independencia ideológica, protegiendo así los valores de un canal que buscaba renacer en democracia.

Al hablar del canal, la palabra crisis surge de la boca de prácticamente todos los entrevistados. Sin embargo, ellos no solo se remiten a la disminución de audiencia o a las pérdidas monetarias: la crisis económica ha repercutido con fuerza en lo que lograba marcar la diferencia frente a los demás: su identidad. La conexión con el contexto social era para María Elena Wood la identidad de marca del canal, y dejarla atrás fue lo que provocó que el canal no tuviera nada distinto que ofrecerles a las audiencias que por años lo habían escogido.

La ex ejecutiva de la estación cuenta que en todos los canales siempre existe una sana tensión entre el área encargada de ver los contenidos con el área comercial. A través de negociación y propuestas, estas solían llegar a un equilibrio, pues todos quienes trabajan dentro del área audiovisual concuerdan en que más allá de los modelos, resulta fundamental mantener el canal a flote económicamente. “Deja de ser sano cuando la parte económica es la que toma todas las decisiones. Se pierde la visión. La sustentabilidad económica es importante, pero no tiene línea editorial” afirma Wood, planteando que eso fue lo que le ocurrió al canal estatal.

La estación terminó el año 2015 ubicándose en el cuarto lugar de cifras de rating. Teniendo en cuenta que por años había ostentado el primer lugar de preferencia dentro de la audiencia, estas cifras demostraban uno de los peores escenarios posibles.

Dentro del informe financiero disponible de manera pública en el sitio web del canal, el 79,43% del dinero que entra a TVN proviene de la publicidad. Esta cifra se vio reducida prácticamente a la mitad, pasando de 52.198 millones entre enero y septiembre del año 2015, a 28.672 millones en la misma fecha.

Las consecuencias fueron graves. Las pérdidas del canal bordearon los 18 mil millones, mientras que el valor total de la estación bajó de 88.400 millones de pesos en el año 2014, a

costar menos de 70 mil millones el primer semestre del 2015. De esas pérdidas, se desprendió uno de los hechos más duros que han golpeado al canal: el despido de cerca de 400 personas, entre las que se contaban “rostros”, técnicos y funcionarios que habían trabajado por años haciendo funcionar todos los engranajes de la señal pública.

Sergio Gándara de Parox, sigue vinculado a TVN con proyectos como la ya mencionada serie *Bichos Raros*. Además, en marzo del 2016 estrenaron la segunda temporada de *Cuarto Medio*. Es duro al lanzar su opinión sobre lo que ocurre actualmente en el canal, haciendo mayor énfasis en la crisis creativa que en los reveses económicos que lo afectan. Cuenta que percibe un rechazo enorme en el canal a generar cualquier contenido crítico, que haga pensar o que se vincule con el contexto social. Para ejemplificarlo cuenta que el docu reality *Cuarto Medio* fue sacado lentamente de la pantalla, primero cambiándolo de horario sin previo aviso, luego trasladado a las tardes de fin de semana –que implicaba varios cortes en el material, pues no todo el contenido era apto para horario de menores- y finalmente siendo sacado del aire.

Para Gándara, la creatividad está ligada a lo que, respondiendo a un contexto político y social, el canal esté dispuesto a tener en su pantalla, planteando que es imposible que el canal deje de estar vinculado ideológicamente al gobierno de turno. Es por eso que durante la presidencia de Sebastián Piñera y el auge de los movimientos sociales que lo acompañó, producir historias que estuvieran marcadas por una perspectiva crítica era una de las principales motivaciones de la estación pública, pues el porcentaje del directorio que se oponía al gobierno colaboraba con que el malestar social se viera en pantalla, mientras que en un escenario como el actual, gobernado por Michelle Bachelet, sigue resultando imposible que los miembros de la oposición presentes en el directorio apoyen causas como la lucha por la educación.

Al igual que el Consejo Nacional de Televisión, la composición del directorio de TVN está estrechamente vinculada con el gobierno de turno. El director es nombrado desde la Presidencia de la República, y el senado se encarga de votar a los otros miembros. Esos siempre provienen de partidos tradicionales, por lo que en opinión de María Elena Wood, estos conservan la misma lógica binominal del Senado y el Consejo. Desde ese punto de

vista, poco influye la independencia económica del canal frente al Estado, pues muchas de las decisiones siguen atadas a la opinión de los miembros del directorio

Sergio Gándara es más radical aún, al explicar que existe presencia fuerte de partidos de derecha como la UDI, y que en las ocasiones en que les toca enfrentarse con ellos, da la sensación de estar luchando contra uno de los últimos enclaves de la dictadura en el país. Como ejemplo, cuenta lo que significaba mantener intacto el contenido del docu reality *Happy Together*, que hablaba sobre una pareja homosexual chilena que buscaba adoptar, y tuvo que enfrentarse, por ejemplo, a que intentaran prohibir que se mostraran besos de los protagonistas en pantalla

Si bien la oposición frente a ciertos temas valóricos como el aborto o el tratamiento desprejuiciado de la diversidad sexual siempre existió, tanto Gándara como Wood ven este momento con ojos críticos. Para Wood, el directorio de TVN siempre ha respondido frente a intereses políticos, pero ha sido la combinación con la fuerte crisis económica la que ha provocado que en el canal ya casi no quede gente dispuesta a defender contenidos que se hagan cargo de temas importantes en el país, por mucho que incomoden. “Es la obsolescencia del modelo, falta visión de industria en un momento tan brutal de cambio en los medios, TVN se trancó” sentencia María Elena Wood.

Un ejemplo del cambio experimentado en los últimos años es lo que ocurrió con *Los Archivos del Cardenal*. El año 2011, en plena convulsión social, el lanzamiento de la serie estuvo acompañado por polémicas incluso dentro del mundo político. Poco antes de su estreno, Carlos Larraín – en ese entonces senador- calificó a la serie como tendenciosa, al mostrar solo esa parte de la historia de Chile. La elección en ese momento era contar el rol que había tenido la Vicaría de la Solidaridad durante la dictadura de Pinochet. Para Gándara, parte de la valentía de TVN era la decisión de posicionar así su marca, compartiendo la temática, y al defenderla a toda costa, aprovechando la batahola provocada por Larraín como la publicidad gratuita que, para el productor, fue la encargada de pavimentar el camino de la serie a una exitosa primera temporada.

Despidos y nuevas incorporaciones al equipo de trabajo han sido parte de las medidas para enfrentar la crisis de TVN. Dentro de esos movimientos, llegó Eugenio García a la dirección de programación, y para Gándara, su estrategia ha sido enfrentar la crisis con la

liviandad y comedia como principal caballo de batalla. “Hoy TVN tiene la determinación súper precisa de no hacer nada que tenga que ver con instalar temas sociales, solo hacerse cargo de las producciones que tenía decididas de antes. En la administración de Eugenio García es todo un mundo Bilz y Pap”, observa el productor.

Más allá de las modificaciones internas tanto de personal y programación que se han visto, también ha surgido la inquietud por parte del gobierno de tomar acciones frente a la crisis que vive el canal, especialmente en el aspecto económico.

En el programa presidencial de Michelle Bachelet y en la cuenta pública realizada el 21 de mayo el año 2015, se mencionaron medidas para hacerse cargo de la crisis en la televisión. Dentro de las modificaciones que busca tramitar la denominada “ley larga” al marco legal que enmarca actualmente al canal es un nuevo modelo de financiamiento. Por otra parte, está también la voluntad de crear un canal cultural abierto.

En enero del 2016, el diario La Tercera publicó una noticia haciendo referencia a los planes del ejecutivo para afrontar la crisis de TVN<sup>16</sup>. En ella, se evidenciaba el carácter urgente que estaba tomando la crisis, por lo que incluso se estaba planteando juntar la tramitación del canal cultural y del cambio de modelo económico, con el fin de lograr una solución más rápida.

Un mes antes de ese anuncio, el diario virtual de la Radio Universidad de Chile<sup>17</sup> publicaba declaraciones de Rodrigo Cid, presidente del sindicato N° 3 del canal, en donde señalaba que en ese momento, los fondos del canal no daban abasto para cubrir los sueldos a partir de marzo del 2016.

En ese momento, se planteó la posibilidad de adoptar un modelo de financiamiento mixto, en donde la posibilidad de recibir inyecciones fiscales periódicas, se mezclara con los mecanismos de autofinanciamiento como la publicidad, que han marcado hasta hoy la existencia del canal. A eso se le sumaban también la idea de replicar el modelo de televisión

---

<sup>16</sup>La Tercera (24/1/2016) “El plan de la moneda para salvar TVN” obtenido el 16/06/2016 en <http://www.latercera.com/noticia/nacional/2016/01/680-665507-9-el-plan-de-la-moneda-para-tvn.shtml>

<sup>17</sup>Diario UdeChile (30/11/2016) “Crisis en TVN: Canal solo podrá pagar sueldos hasta febrero” obtenido el 20/1/2016 en <http://radio.uchile.cl/2015/11/30/crisis-en-tvn-canal-solo-podr%C3%ADa-pagar-sueldos-hasta-febrero>

inglés, en donde la BBC se financia a partir de impuestos, o un canal estatal cuyo financiamiento estuviese contemplado en el presupuesto anual. Sin embargo, las fuentes consultadas por La Tercera indicaron que la primera opción era la que resultaba más viable.

Ya en junio del 2016, el escenario ha variado. Las acciones del canal para detener la crisis económica parecen estar dando resultados, ya que durante el trimestre enero- marzo de dicho año, las pérdidas fueron de 2.042 millones de pesos, mientras que en la misma fecha el año pasado se registraba un déficit de 5.562 millones de pesos <sup>18</sup>.

La importancia de tener un canal estatal que genere contenidos de interés público también fue una de las opiniones que se repitieron dentro de las fuentes consultadas para esta investigación, como una crítica directa al rol que TVN no está cumpliendo en este momento. Si bien entre los entrevistados se plantearon soluciones que iban desde la creación de un canal público nuevo, dejando morir a TVN hasta una política de financiamiento vía impuestos, como la que tienen la BBC en el reino Unido, al parecer las soluciones –al menos frente al tema económico- están empezando a llegar.

Primero fueron soluciones a corto plazo, atacando directamente los problemas económicos, como la suspensión de los noticiarios locales que realizaban las unidades regionales del canal, dejando solo un espacio de media hora dentro del noticiario producido desde Santiago, préstamos bancarios y la disposición para arrendar a terceros mediante *leasing* un terreno disponible en Punta Arenas. Luego vino otro salto, que buscaba apaciguar las desoladoras cifras de rating: el estreno de telenovelas bíblicas. Replicando de alguna manera la fórmula de Mega con los productos turcos, el programa más visto del canal este año ha sido la teleserie brasileña *Moises, los diez mandamientos* con un promedio de 12,1 punto de rating<sup>19</sup>, éxito que actualmente buscan replicar con productos de la misma línea.

A eso se le suma el nuevo anuncio de la presidenta Bachelet respecto al canal al despachar un proyecto de capitalización, que busca inyectarle 70 millones de dólares al canal, para que

---

<sup>18</sup> La Tercera (31/5/2016) “TVN y Canal 13 logran fuerte reducción de sus pérdidas durante el primer semestre” obtenido 16/06/2016 <http://www.latercera.com/noticia/negocios/2016/05/655-683026-9-tvn-y-canal-13-logran-fuerte-reduccion-de-sus-perdidas-durante-el-primer.shtml>

<sup>19</sup> La Tercera (7/05/2016) “Ficciones bíblicas: TVN busca expandir el éxito de Moisés con Rey David” obtenido el 14/06/2016 en <http://www.latercera.com/noticia/entretencion/2016/05/661-679667-9-ficciones-biblicas-tvn-buscar-expandir-el-exito-de-moises-con-rey-david.shtml>



pueda sumarse a las nuevas tecnologías que trae la televisión digital. Además, dentro de las señales que tendrá la estación pública al adaptarse a la televisión, se creará un canal cultural que recibirá un aporte de 25 millones de dólares, y que no compartirá con TVN más que las dependencias físicas.

Para las y los entrevistados, esas medidas no resultan suficientes, pues con ellas no se ha planteado oficialmente darle un giro a las políticas programáticas actuales, ni nada que garantice que TVN enfilará su rumbo en pos de crear contenidos culturales y con sentido público y dejará de responder exclusivamente a las lógicas de mercado.

Ese último es el principal problema, para María Elena Wood. Más allá de las nuevas tecnologías que han puesto en jaque a la televisión tradicional en todo el mundo, cree que TVN al responder solo a intereses comerciales, dejó de ofrecer contenidos con un sello propio. “No había en Chile un medio de comunicación con una marca tan querida y poderosa como la de TVN. Y esa marca se comenzó a desvalorizar cuando el canal comenzó a ofrecerle a las audiencias exactamente lo mismo que los otros canales”, señala la ex directora de programación. También cree que pese a ser necesarios, todos los anuncios que se han realizado para ayudar al canal son tardíos, buscando palear rápidamente un daño muy profundo.

El escenario actual es incierto. La intención de los ejecutivos del canal es repuntar los niveles de audiencia, para recuperar así los ingresos de inversión publicitaria. Para el equipo que realizó *El Reemplazante*, y que alcanzó con esta ficción a instalar en las pantallas de TVN una de las últimas ficciones con contenido social fuerte, lo que urge es un debate que despeje el camino para una televisión pública y de calidad real. Tan real como la educación que siguen pidiendo a gritos los estudiantes, y que ellos pudieron plasmar en una serie que, en el presente, se ve bastante difícil de replicar.

## EPÍLOGO

### La pregunta por la calidad en un contexto de transformación

A través de la ficción un país puede realizar el más descarnado ejercicio de introspección, desclasificando en imágenes lo que muchas veces acumula polvo arrumado en material de archivo o queda relegado para las nuevas generaciones entre el montón de cosas que pasaron años atrás, sin rozar su existencia. Ejemplo de eso es como con el taquillero actor Benjamin Vicuña se pudieron ver por primera vez en televisión abiertas recreaciones de las torturas realizadas en dictadura en *Los Archivos del Cardenal*, o se mostró de manera minuciosa la lógica detrás de los montajes comunicacionales utilizados para justificar las matanzas del régimen.

Al entrevistar al equipo realizador de *El Reemplazante* eso se constata. El escoger la ficción como clave narrativa las posibilidades de contar una historia se amplían, más si existe la determinación de contar una historia con un fuerte asidero en la realidad, y en este caso también en el presente. De esa forma, de la mano de la ficción se puede mostrar a un sostenedor adulterando los libros de asistencia para robarse el dinero de las subvenciones, completando un relato que en los géneros informativos siempre se hace de la mano de fuentes ocultas, o testimonios de terceros.

La revisión de acontecimientos históricos tanto presentes como pasados en la producción de ficción chilena da pie a discusiones en torno a la fidelidad en la recreación, y la posterior identificación.

En el caso de *El Reemplazante* resulta interesante la forma en que eso se logra: guiando el rumbo de las intenciones de quienes realizaron la serie, siempre aparece la idea del hiperrealismo, dándole vida al argumento sin mucha parafernalia, con cámaras en mano y locaciones reales, sin actores *cuicos* encarnando a estudiantes pobres y con un cuidado extremo en tomar decisiones coherentes en todos los ámbitos, desde lo estético a lo argumental. Así, *El Reemplazante* es una ficción que destaca por la fidelidad con la que se logró referir la realidad.

Lo anterior adquiere mucho sentido al observar el proceso de producción de la serie, pues más allá de la intención de construir desde el papel una historia que se viera verosímil, el equipo se trasladó a Pedro Aguirre Cerda, lugar que sirvió de locación y en el que también encontraron a los extras, compuestos mayoritariamente por estudiantes del colegio y vecinos del sector. Con eso, se abrió una posibilidad de diálogo y retroalimentación que enriqueció la construcción de la ficción.

Lo dijeron los guionistas de la serie Enrique Videla y Pablo Paredes: Todo el país hablaba de un tema, y la ficción televisiva seguía sin referirse a él. Aunque se vea como una reacción oportuna a una coyuntura, la existencia de *El Reemplazante* un año después del estallido del movimiento estudiantil más grande del país responde principalmente al olfato del equipo que la realizó. Cuando Bertossi pensó la idea en el taller sintió que el tema podía ser contingente, opinión que compartieron la productora y el canal cuando decidieron realizarla. Todos los encargados de proyectar la viabilidad de un proyecto en el tiempo destacan que sin imaginar las dimensiones que iba a tener el conflicto educacional, intuían que *El Reemplazante* iba a poner frente a la audiencia un debate de interés público.

Más allá de escoger realizar un relato complejo, con la crisis de la educación y la inequidad social como escenarios, los realizadores de la serie también tuvieron que preocuparse del prisma desde el que iban a observar el tema, para tratarlo a partir de eso. En este caso la clave fue la cotidianidad, en donde a partir del diario vivir de los personajes iban dando luces de un tema país.

Uno de los motivos para escoger esa forma de narrar la historia parece haber sido el objetivo de hacer algo distinto a lo que se suele ver en televisión, en donde las caricaturas cómicas o los estereotipos violentos de la pobreza abundan. Como explica el actor Sebastián Ayala, en televisión esa realidad se suele mostrar como si sus protagonistas carecieran de vida, no se levantarán por la mañana ni se vincularán con otras personas. En *El Reemplazante* el fuerte de la historia reside en cómo logró captarse esa esencia, desde la sala de clases hasta la vida diaria de los chicos. Así, el equipo tras la serie se tomó rol de la televisión como un medio productor de sentidos en la audiencia, buscando no solo hacer un relato distinto por temas de originalidad, sino para terminar con arraigadas construcciones sociales.

En el equipo de realización de cualquier serie, el equipo que se conforma para realizarla funciona como un engranaje. Como esta investigación es acerca de la serie *El Reemplazante*, resulta interesante observar como cada parte de ese engranaje no solo tenía un rol indispensable en una cadena de realización, también como se pudo ver en las entrevistas, centraba gran parte de su atención en temas específicos a la hora de explicar su trabajo en la producción.

Un ejemplo de cómo variaba la atención sobre temas específicos se encuentra en los actores: Tanto Gastón Salgado como Sebastián Ayala se preocupaban de mirar mucho su entorno, desde el más inmediato que encontraron al llegar a las locaciones para construir sus personajes, pues a ellos el tema de la identificación y la verosimilitud les parecía fundamental, hasta profundizar en asuntos de gran envergadura como la tortura. En ningún momento de la entrevista dejaron de lado la idea de que su deber como actores era en este caso serle fieles a una realidad que no les resultaba en lo absoluto ajena.

Con lo anterior la idea no es decir que el resto del equipo tenía una intención distinta respecto a ese mismo tema, sino que se busca explicar que durante las entrevistas aparecieron distintos temas en los que cada entrevistado centraba especial atención. Otros casos son los alusivos a la industria y financiamiento que aparecían con mayor frecuencia en el caso de productores, las intenciones vinculadas al sello del canal en el caso de las personas vinculadas más directamente a TVN, o las formas en las que se contó la historia, como se puede ver en las entrevistas realizadas a los guionistas.

Como queda plasmado en esta investigación, hacer series de ficción en una industria como la chilena es complejo, especialmente en un momento como el actual en que la televisión se encuentra en crisis. El principal tema es el financiamiento, que resulta determinante en todo momento, ya que de eso depende desde la realización de la serie, hasta la forma en que se construirá la historia y los temas que se tocan o no.

El financiamiento determina si una historia se contará o no. En ese punto, es así de sencillo. Como se explicaba en el último capítulo, postulan cientos de proyectos anualmente al Consejo Nacional de televisión y se financia un porcentaje mínimo. Aunque es difícil rastrear si las historias excluidas por distintos motivos de la nómina de ganadores llegaron a

contarse por otros medios, sin dinero de alguna parte, no se puede hacer una serie de ficción televisiva.

Existe otro punto más complejo: cómo una vez conseguido el financiamiento, la proveniencia de este determina ciertos aspectos de la forma en que se contará la historia. En términos formales, eso se puede explicar mediante las relaciones de coproducción que se establecen entre las distintas partes, que en el caso de la serie corresponderían a Parox, TVN y el equipo del CNTV.

La composición política del CNTV parece ser uno de los factores determinantes al tratar de guiar el rumbo de las historias. Temas como la marihuana y el aborto recibieron reparos. El Consejo se opuso al tratamiento de ambos, mientras que TVN se mostró por línea editorial reacio a permitir que el personaje de Flavia abortara. Por otro lado, los directores y la productora eran los encargados de negociar la aparición de temas conflictivos, logrando en este caso narrar la historia casi sin obstáculos.

A niveles generales resulta difícil hablar de la industria de la televisión, pues dejando de lado las fuentes vinculadas a la realización de la serie que se estudió acá, que basándose en su experiencia ayudaron a proporcionar nociones sobre el panorama local, no existe mucha literatura que sistematice y analice información sobre la televisión chilena, especialmente en los últimos años, y puntualmente en lo que refiere a la producción independiente.

Otro tema que se esboza como conclusión tras esta investigación es la posibilidad de realizar producción independiente en la televisión chilena. Al estar sujeta a la necesidad de ser emitida por un canal, es casi imposible plantear una independencia absoluta, pues están sujetas a que dentro de medios de comunicación tan grandes – y concentrados en manos de empresarios, en la mayoría de los casos – existan equipos dispuestos a impulsarlas y darles espacio en su parrilla. Para hacerse una idea, eso se puede contrastar con el cine, en donde si no cuentan con apoyo de grandes salas, las películas pueden ser exhibidas en ciclos o festivales, destinados a la producción independiente.

Al igual que el escenario va mutando, mutan también las temáticas. Al respecto, una de las conclusiones a las que se puede llegar luego de esta investigación es la forma en que las

temáticas dentro de la ficción han dado un giro más cercano a la comedia, o hacia temas con un vínculo menos explícito frente a los temas sociales.

Frente a eso, resulta interesante finalizar observando algunos de los factores asociados a los criterios de calidad que rodean la producción nacional de series. Son criterios aun difusos, partiendo por la definición que establece el CNTV, entendiendo calidad como la existencia de una armonía entre los contenidos, la originalidad, la forma de la emisión, que las historias se cuenten de forma innovadora, la posibilidad de acercar al público historias de contenido universal, historias que reflejen la realidad del país, que ayudan a transmitir ideas de inclusión, entre un largo etcétera. Los participantes en la realización de *El Reemplazante* también destacan dentro de los criterios de calidad, la realización de productoras con una factura audiovisual más cercana al cine, en donde por ejemplo existe tiempo suficiente de rodaje para no descuidar detalles, realizar investigaciones y generar un producto de buena factura.

A medida que la televisión se ha ido adecuando cada vez más a un modelo de negocios, transformando las historias que ahí se emiten en productos que se valorizan por la cantidad de rating, más que por la factura de su realización o las temáticas que con ellas se transmiten, es que resulta interesante ver cómo los contenidos de la pantalla van cambiando, mientras los criterios de calidad establecidos de manera oficial por el CNTV permanecen iguales.

Para explicar eso, el ejemplo de *El Reemplazante*, vinculado a la experiencia de la productora Parox puede resultar esclarecedor. El año 2012 se emitía por primera vez *El Reemplazante*, obteniendo buenos resultados en rating, y renovando una segunda temporada. Al momento de escribir esta memoria, entre el año 2015 y el primer semestre del año 2016, Sergio Gándara, de la productora, diagnosticaba el momento actual como el reinado de la comedia, escondiendo de la pantalla – como se pudo ver en el cuerpo del reportaje – producciones realizadas por ellos mismos, como *Happy Together* o la segunda temporada de *Cuarto Medio*. Pese a que la primera sí contó con el financiamiento del CNTV, y ambas podían ser consideradas según esos mismos criterios como producción de calidad, el momento en que se encontraba la televisión, y la voluntad de quienes llevan el ritmo de la industria no permitieron que prosperaran en pantalla.

Para muchos entrevistados, la televisión es un medio que con la aparición de internet y nuevas tecnologías se ha visto remecido por una profunda crisis, y la necesidad por sobrevivir, ha provocado que años como el 2015 o el 2016, sus movimientos hayan sido siempre a tientas, teniendo como objetivo general generar risas o diversión, en desmedro de producciones con contenido crítico

De esa forma, el escenario sigue siendo incierto, y la televisión – al igual que todos los medios de comunicación tradicionales- está buscando adaptarse a los cambios, mientras las nociones sobre calidad parecen perderse entre puntos de rating e inversiones publicitarias, el norte más claro dentro de un contexto de crisis.

## ANEXOS

### **Anexo 1: Rating el Reemplazante primera temporada, año 2012. Entregado por Time Ibope.**

2012	Television Nac Ch7	01/10/2012...17/12/2012	12	23:17	0:20	15,43	5,96
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	01-10-2012	1	23:07	0:01	16,39	5,99
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	08-10-2012	1	23:06	0:05	16,45	6,28
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	15-10-2012	1	23:02	0:02	16,64	6,28
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	22-10-2012	1	23:59	1:07	15,88	6,01
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	29-10-2012	1	23:14	0:15	13,57	4,95
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	05-11-2012	1	23:12	0:16	15,03	5,92
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	12-11-2012	1	23:21	0:24	16,17	5,93
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	19-11-2012	1	23:22	0:25	13,75	5,29
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	26-11-2012	1	23:18	0:25	14,29	6,01
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	03-12-2012	1	23:23	0:24	15,2	6,19
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	10-12-2012	1	23:18	0:23	15,27	5,83
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	17-12-2012	1	23:08	0:09	16,77	6,91

### **Anexo 2: : Rating el Reemplazante segunda temporada, año 2013. Entregado por Time Ibope.**

2013	Television Nac Ch7	09/10/2013...25/12/2013	11	23:12	0:12	10,65	4,18
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	09-10-2013	1	23:15	0:11	12,75	5,22
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	16-10-2013	1	23:20	0:24	9,09	3,44
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	23-10-2013	1	23:13	0:17	12,59	5,22
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	06-11-2013	1	23:13	0:17	10,49	3,82
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	13-11-2013	1	23:11	0:14	10,65	4,07
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	20-11-2013	1	23:18	0:22	11,9	4,93
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	27-11-2013	1	23:10	0:15	11,28	4,68
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	04-12-2013	1	23:16	0:15	9,37	3,32
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	11-12-2013	1	23:11	0:07	9,92	3,84
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	18-12-2013	1	23:11	0:03	8,47	3,29
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	25-12-2013	1	23:02	23:51	10,13	3,89
2014	Television Nac Ch7	01-01-2014	1	23:11	23:59	11,58	4,5
EL REEMPLAZANTE	Television Nac Ch7	01-01-2014	1	23:11	23:59	11,58	4,5



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Buzeta, C y Moyano, P (2013). *La medición de las audiencias de televisión en la era digital*. Cuadernos de información, 33, pp. 53-62.

Camponovo, S (2011) *Estado e industrias culturales: La TV chilena y el Fondo de Fomento a la Calidad del Consejo Nacional de Televisión*.

Castillo, A. Simelio, N. Ruiz, M. (2012) *La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España*. En Revista Comunicación, Vol. 1, núm 10, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura de la Universidad de Sevilla, España (PP.66-68)

Castillo, N (2013) *Producción audiovisual independiente para televisión 2013*. En IV Panorama del Audiovisual en Chile. pp. 53-58

Carrasco, A (2007) *Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones*. En Revista MHCJ N° 1, artículo 9, páginas: 174-200

Consejo Nacional de Televisión (2016) *Resolución exenta N°62: Bases del Concurso Público para asignación del Fondo de Apoyo a Programas Culturales del año 2016*. 09 de febrero de 2016.

Del Río, N; Díaz, L y Mujica, A (2014) Representación de género en series de ficción nacionales de máxima audiencia: *Los 80, Los Archivos del Cardenal y El Reemplazante*. Memoria de Título.

Fábrega, J. y Vega, G (2013). El impacto del rating televisivo sobre la actividad en Twitter: Evidencia para Chile sobre la base del evento Teletón 2012. Cuadernos.info, 33, 43-52. DOI: 10.7764/cdi.33.533

Fernández, F (2004) *Perspectiva de desarrollo de un espacio audiovisual en los países del cono sur de América Latina: elementos para un análisis y diagnóstico de la televisión*. Tesis Doctoral.

Fuenzalida, V (2013) *Evolución de la ficción en la televisión abierta chilena*. En Obitel (2013) Memoria Social y Ficción Televisiva en Países Iberoamericanos. Porto Alegre: Editora Sulina.9

Julio, P. Fernández, F. Mujica, C. Bachman, I. Osorio, D (2015) *Chile: la conquista turca de la pantalla*. OBITEL 2015

Mujica, C (2013) *Ficción televisiva y los 40 años del Golpe Militar*. En "IV Panorama del Audiovisual en Chile".

Observatorio Iberoamericano de la ficción televisiva (2012) *Informe de Chile 2011: Cambios en el Paisaje Industrial* en “Transnacionalización de la Ficción Televisiva en los Países Iberoamericanos”.

Observatorio Iberoamericano de la ficción televisiva (2013) *Chile, cambios en la industria* en “Memoria social y ficción televisiva en países Iberoamericanos”.

Observatorio Iberoamericano de la ficción televisiva (2014) *Chile: la televisión como muro de la historia.* en “Estrategias de la producción transmedia en la ficción televisiva”.

Observatorio Iberoamericano de la ficción televisiva (2015) *Chile: la conquista turca de la pantalla* en “Relaciones de género en la ficción televisiva”.

Ossa, P. (2012) *Cuál es el Momento Óptimo para lanzar los Comerciales al Aire: Modelo Asimétrico.* Tesis de Grado de Magíster en Economía.

Santa Cruz, E (2003) *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena.*

Vergara, C (2011) *Producción independiente para TV abierta.* En II Panorama del Audiovisual en Chile.

VTR (2014) Social TV en Chile: Hábitos y tendencias. Disponible en:

#### **Recursos web:**

Anatel (2013) “Anatel presenta el Primer Informe de la Televisión Chilena”. Obtenido el 12/09/2015 en : <http://www.anatel.cl/actualidad/anatel-presenta-el-primer-informe-de-la-television-chilena>

CNTV (2016) “Bases de postulación concurso público 2016” obtenido el 10/05/2016 en: [http://www.cntv.cl/cntv/site/artic/20160212/asocfile/20160212111735/62\\_ordena\\_publicar\\_bases\\_llamado\\_concurso\\_publico\\_asignacion\\_fondo\\_apoyo\\_programas\\_culturales\\_2016.pdf](http://www.cntv.cl/cntv/site/artic/20160212/asocfile/20160212111735/62_ordena_publicar_bases_llamado_concurso_publico_asignacion_fondo_apoyo_programas_culturales_2016.pdf)

*Revista Capital* (19/2/2016) “TVN: modelo para armar” obtenido el 10/05/2016 <http://www.capital.cl/negocios/2016/02/18/100248-tvn-modelo-para-armar>

*The Clinic* (2013) “Estos son los verdaderos rostros de *El Reemplazante*, la serie sobre educación que impacta a Chile” obtenido el 16/08/2015 en <http://www.theclinic.cl/2013/11/07/estos-son-los-verdaderos-rostros-de-el-reemplazante-la-serie-sobre-educacion-que-impacta-a-chile/>

TVN (2014) “Estados financieros correspondientes a los años terminados al 31 de diciembre de 2014 y 2013” obtenido 15/06/2016 en: [http://estaticos.tvn.cl/skins/especiales/tvncorporativo/201410281740/estadosfinancieros/2014/FECU\\_2014\\_12.pdf](http://estaticos.tvn.cl/skins/especiales/tvncorporativo/201410281740/estadosfinancieros/2014/FECU_2014_12.pdf)

### **Filmografía y visionados:**

Visionado de serie *El Reemplazante* primera y segunda temporada obtenido en: <http://www.tvn.cl/player/play/?sn=elreemplazante2013>

Visionado “Un día de rodaje en *El Reemplazante*” en [http://200.91.41.116/hoy-nuevo-capitulo-de-el-reemplazante-a-las-23-30-horas-por-tvn/prontus\\_cntv/2012-06-21/164511.html](http://200.91.41.116/hoy-nuevo-capitulo-de-el-reemplazante-a-las-23-30-horas-por-tvn/prontus_cntv/2012-06-21/164511.html)

Maqueta audiovisual con la que la serie postuló al CNTV: <http://www.cntv.cl/el-reemplazante/cntv/2011-10-02/224039.html>

### **Entrevistas Realizadas:**

Nicolás Acuña, Director de la serie.

Ignacio Arnold, parte del equipo que trabajó la idea original. . Guionista en los cuatro primeros capítulos de la primera temporada.

Sebastián Ayala, actor de la serie.

Javier Bertossi: Creador de *El Reemplazante*. Guionista en los cuatro primeros capítulos de la primera temporada.

Macarena Concha: Profesora de Gestión y creación de medios audiovisuales de la Universidad de Chile, productora independiente en Invercine.

Sergio Gándara: Parte de la productora Parox, Presidente de

Rony Goldschmied: Productor ejecutivo TVN.

Fernando Gómez Rovira, Entrenador a cargo de preparar a los actores de *El Reemplazante*

Leonora Gonzalez: Parte de la productora Parox. Productora ejecutiva de *El Reemplazante*.

Cristián Jiménez: Director de la serie.

Pablo Paredes: Guionista de la serie.

Gastón Salgado: Actor.

Eduardo Santa Cruz: Académico de la Universidad de Chile. Autor del libro *Las telenovelas puertas adentro: el discurso social de la telenovela chilena*.

Enrique Videla: Guionista de la serie.

María Elena Wood: Periodista, documentalista y encargada de programación en TVN cuando se presentó el proyecto de *El reemplazante*.



Prof. Raúl Rodríguez O.  
Jefe de Carrera Escuela de Periodismo  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile  
PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la memoria de título "El contexto de producción de la serie El Reemplazante. Ficción que nos refiere" de la estudiante **Rocio Venegas**, en la categoría Reportaje Periodístico:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	<b>Pertinencia y relevancia del tema</b>	Interés público y enfoque.	10%
1.2	<b>Investigación y reporteo</b>	Técnicas de reporteo, calidad y cantidad de fuentes, rigurosidad en el tratamiento de la información	40%
1.3	<b>Estructura y presentación</b>	Coherencia narrativa, fluidez y formato.	25%
1.4	<b>Redacción</b>	Estilo narrativo, recursos estilísticos y calidad de la redacción	25%

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0

Item	Nota	Valor
1.1	7,0	0,7
1.2	7,0	2,8
1.3	6,0	1,5
1.4	6,0	1,5
<b>Nota Final</b>		<b>6,5</b>

## COMENTARIO

El reportaje que se presenta en esta memoria aborda un tema relevante y emergente en la industria televisiva: las series de ficción, sus condiciones de producción y la pregunta por la calidad. Esto a partir del caso específico de El Reemplazante.

El trabajo da cuenta del uso de diversas fuentes, documentales y primarias, combinando información que permite reconstruir el recorrido de la producción, los factores que ayudan a entender el éxito o reconocimiento que tuvo la serie, y situarla en



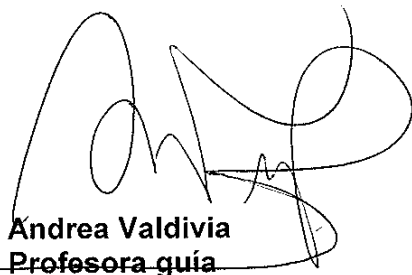
un contextos de industria, político y socio histórico. Esto último resulta especialmente valioso.

Un aporte de este trabajo es entender los productos televisivos como productos culturales que están en diálogo no solo con el contexto que referencian, si no también que lo hacen posible. En el capítulo I como en el IV se profundiza en ese sentido. Primero se aborda la serie en tanto género y formato de ficción televisiva en relación con otros productos como las telenovelas, que han tenido un mayor desarrollo en investigación. Por su parte, en el capítulo IV, articulado en torno a la pregunta por el financiamiento de la serie, se da cuenta del escenario actual de la industria televisiva desde una perspectiva crítica. En este capítulo se aportan antecedentes y análisis sobre la situación del Consejo Nacional de TV, de TVN y la situación de las productoras independientes.

Los capítulos II y III aportan de manera delicada y fluida detalles que son valiosos para conocer y entender el particular proceso de producción de la serie. Logra plasmar con un sentido similar al que rescatan los entrevistados de lo propio de El Reemplazante dicho proceso.

En cuanto a su estructura y presentación la memoria es clara y precisa en su presentación, en general posee coherencia narrativa, con una fluidez que ayuda a la lectura. Sin embargo, el texto puede mejorar para que su calidad sea óptima. En particular se sugiere revisar: a) relación más fluida entre el capítulo IV con la serie, en particular cuando se trata la situación de TVN y CNTV; b) revisar algunos errores de tipeo, redacción y acentuación; c) reiteración de información entre capítulos I, II y III, sobre todo en relación con el origen de la idea y guion de la serie. Para el punto a) una alternativa de vinculación sería establecer cierto diálogo entre la tensión que imprime la lógica de competencia y modelo neoliberal en la situación de TVN y la producción televisiva de calidad, con la misma relevancia que se le asigna a ese contexto en la serie El Reemplazante.

Atentamente,



**Andrea Valdivia**  
Profesora guía

Santiago, 10 de septiembre de 2016



Prof. Raúl Rodríguez O.  
Jefe de Carrera Escuela de Periodismo  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile  
PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la memoria de título **“El contexto de producción de la serie El Reemplazante”** de la estudiante Rocío Venegas Alcaíno, en la categoría Reportaje Periodístico:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	<b>Pertinencia y relevancia del tema</b>	Interés público y enfoque.	10%
1.2	<b>Investigación y reporteo</b>	Técnicas de reporteo, calidad y cantidad de fuentes, rigurosidad en el tratamiento de la información	40%
1.3	<b>Estructura y presentación</b>	Coherencia narrativa, fluidez y formato.	25%
1.4	<b>Redacción</b>	Estilo narrativo, recursos estilísticos y calidad de la redacción	25%

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0

Item	Nota	Valor
1.1	7.0	0.70
1.2	6.5	2.60
1.3	7.0	1.75
1.4	6.0	1.50
<b>Nota Final</b>		<b>6.6</b>



## COMENTARIO

1.- Se trata de una investigación periodística que se destaca por su exhaustividad en la recopilación de datos y antecedentes obtenidos a través del uso de instrumentos adecuados y pertinentes. Gracias a ello, logra de buena manera el objetivo señalado de describir las condiciones de producción de la serie televisiva que constituye el tema del reportaje. En ese sentido, cumple de muy buena forma con las exigencias básicas de un trabajo de investigación de esta naturaleza.

2.- Cabe destacar que el diseño metodológico es bueno y acorde a las exigencias que se desprenden de los objetivos planteados, así como se hace referencia a trabajos publicados en el último tiempo sobre la serie en cuestión, así como a la relación entre ficción televisiva e historia, aunque hubiera sido posible y, tal vez, necesario tomar en cuenta otras fuentes bibliográficas (artículos académicos y libros) recientes sobre la ficción televisiva y su relación con la historia, especialmente en lo que se refiere a su relación con la construcción de imaginarios y sentidos comunes colectivos.

3.- Un aporte importante del texto es dejar en claro una cierta improvisación e inmediatez o falta de planificación y perspectivas de mediano plazo en las decisiones de producir y difundir determinados programas, por parte de la Tv chilena. En ese sentido, aciertos como la serie en cuestión aparecen casi como una casualidad o producto de circunstancias casi exclusivamente aleatorias. Este tema se puede inferir de la memoria y podría haber sido rastreado un poco más.

4.- En cuanto a la coherencia del texto, la redacción y otros aspectos formales, como la estructura de capítulos, queda todavía un cierto espacio para mejorarlos, evitando algunas reiteraciones, discontinuidades en el relato, limpiando de gazapos de edición, etc., aunque en términos generales en este aspecto también se cumple con las exigencias básicas de manera suficiente.

Atentamente,  
  
**Eduardo Santa Cruz A.**  
**Profesor Informante**

Santiago, 12 de Agosto de 2016





Prof. Raúl Rodríguez O.  
Jefe de Carrera Escuela de Periodismo  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile  
**PRESENTE**

A continuación le comunico a usted la evaluación de la memoria de título "*El Contexto de Producción de la Serie El Reemplazante*", de la estudiante Rocío Venegas Alcaíno, trabajo guiado por la profesora Andrea Valdivia en la categoría Reportaje Periodístico:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	<b>Pertinencia y relevancia del tema</b>	Interés público y enfoque.	10%
1.2	<b>Investigación y reporteo</b>	Técnicas de reporteo, calidad y cantidad de fuentes, rigurosidad en el tratamiento de la información	40%
1.3	<b>Estructura y presentación</b>	Coherencia narrativa, fluidez y formato.	25%
1.4	<b>Redacción</b>	Estilo narrativo, recursos estilísticos y calidad de la redacción	25%

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9–3.0

Item	Nota	Valor
1.1	7,0	0,7
1.2	6,5	2,6
1.3	7,0	1,8
1.4	6,5	1,6
<b>Nota Final</b>		<b>6,7</b>



## COMENTARIO

Me parece un trabajo muy bien concebido y realizado, con claridad metodológica, rigurosidad y buen estilo. Incursiona con solidez en una temática poco explorada en trabajos de titulación. Destaca la calidad y diversidad de las fuentes y la administración adecuada de la información, siendo ésta en general relevante y certera. Al mismo tiempo, el buen reporteo permite ir más allá de los datos de acceso público (relación de canales con productoras independientes, o rol y funcionamiento del CNTV), sino conocer la trastienda del proyecto, donde resultan particularmente interesantes las peripecias de sus creadores con TVN.

Contiene algunas imprecisiones de redacción e información (p.ej: último párrafo de pág. 11, o la omisión sobre la participación de actores de trayectoria en la serie –Blanca Lewin, Sergio Hernández, Jaime Azócar, etc).

Atentamente,

Hans Mülchi Bremer

Santiago, 26 de octubre de 2016