

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



¿Los turcos también lloran?

El *turkish drama* y sus similitudes y/o diferencias con la telenovela latinoamericana.

El caso: Las mil y una noches (*Binbir Gece*)

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE
MAGISTER EN COMUNICACIONES

AUTOR

Irma Milagros Tuccio Valverde

ASESOR:

Maria Pia Valdivia Rossel de Alvarado

Junio, 2020

Resumen

Por un poco más de cuatro décadas, la televisión peruana llenó las pantallas de su señal abierta de contenido de ficción proveniente de Brasil, Argentina, Venezuela y sobre todo México, quien lidera el mundo de las telenovelas hasta la fecha. Es en 2015 que aparece en nuestro país la primera telenovela proveniente de Turquía, país que nunca antes había estado en la mira de ninguna de las parrillas de programación televisiva nacional e incluso latinoamericana.

Desde su arribo, estos contenidos cautivaron a una audiencia “telenovelera”, quien optó por compartir su gusto por Marimares, Oyukis y Rosas Salvajes¹, para dar paso a Onur y su consorte Sherezade, alcanzando niveles de sintonía que superaron en 27% a lo alcanzado en la misma franja el año anterior (Fuente: IBOPE). Este incremento y alcance de audiencia nueva, es un comportamiento inusual dentro de una programación regular, a menos que se realicen transmisiones especiales, tales como eventos deportivos de la talla de un Mundial de fútbol.

El objetivo de este estudio es intentar explicar el atractivo de estos productos turcos en el mercado peruano, que se intuía tan distante culturalmente de Turquía, como los kilómetros que separan a ambos países. Se estudiará puntualmente el caso de la telenovela “Las mil y una noches”, al ser la primera en llegar a Perú, con un éxito indiscutible.

El enfoque que le asignaremos a esta investigación será netamente cualitativo, con el objetivo de dar sentido y explicación a esta suerte de “fenómeno” televisivo y su

1 "Marimar", "El Pecado de Oyuki" y "Rosa Salvaje" fueron telenovelas mexicanas producidas por Televisa, en los años 1994, 1988 y 1987, respectivamente. Las tres arribaron con éxito a las pantallas peruanas de TV, convirtiéndose en los programas con mayor sintonía de la época.

respectivo *engagement* con el espectador, a través del análisis narrativo de la telenovela, la construcción de sus personajes y su lenguaje audiovisual.

Palabras clave: telenovela turca, telenovela latinoamericana, televisión peruana, contenido de ficción, turkish drama.



Abstract

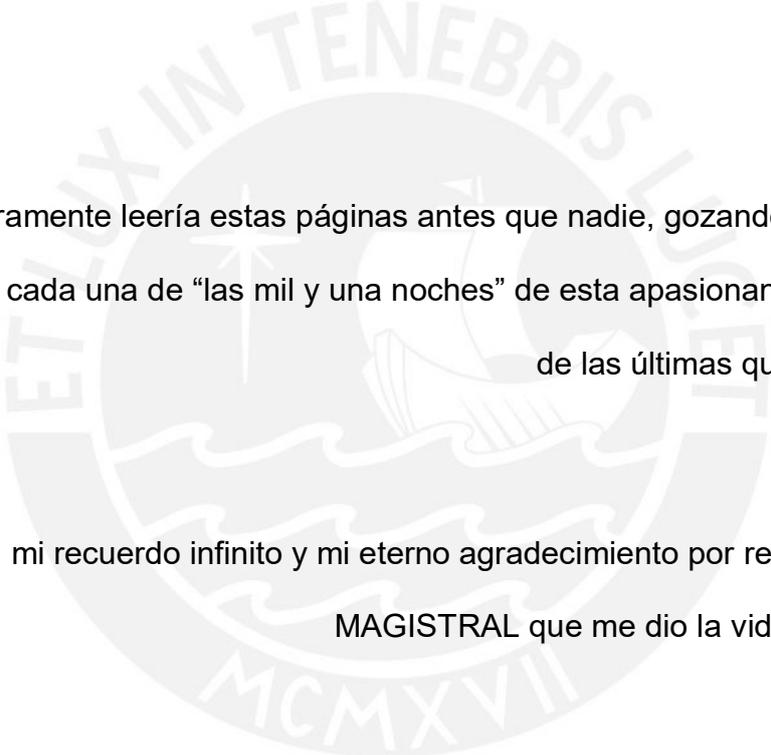
For over four decades, Peruvian free TV filled the screens of its signal of fiction content from Brazil, Argentina, Venezuela and especially Mexico, who leads the world of soap operas till to date. It is in 2015 that the first soap opera from Turkey appears in our country, a country that had never before been targeted by any of the national and even Latin American television programming.

Since their arrival, these contents captivated a “telenoveler” audience, who chose to share their taste for Marimares, Oyukis and Wild Roses, to give way to Onur and her consort Sherezade, reaching tuning levels that exceeded 27% to what was achieved in the same period last year (Source: IBOPE). This increase and reach of new audience, is an unusual behavior within a regular programming, unless special transmissions are made, such as sporting events of the size of a World Cup.

The objective of this study is to try to explain the attractiveness of these Turkish products in the Peruvian market, which was perceived as culturally distant from Turkey, as the kilometers that separate both countries. The case of the soap opera “The thousand and one nights” will be studied promptly, being the first to arrive in Peru, with an unquestionable success.

The approach that we will assign to this research will be purely qualitative, with the aim of giving meaning and explanation to this kind of television “phenomenon” and its respective engagement with the viewer, through the narrative analysis of the soap opera, the construction of its characters and its audiovisual language.

Keywords: Turkish drama, soap opera, fiction, Peruvian free TV, Turkey, Latin American soap opera, Peruvian soap opera, fiction content.



A quien seguramente leería estas páginas antes que nadie, gozando de cada letra, como gozó de cada una de “las mil y una noches” de esta apasionante telenovela... de las últimas que vimos juntas.

A ella, Irma, mi recuerdo infinito y mi eterno agradecimiento por regalarme lo más MAGISTRAL que me dio la vida, ser mi mami.

Agradecimientos

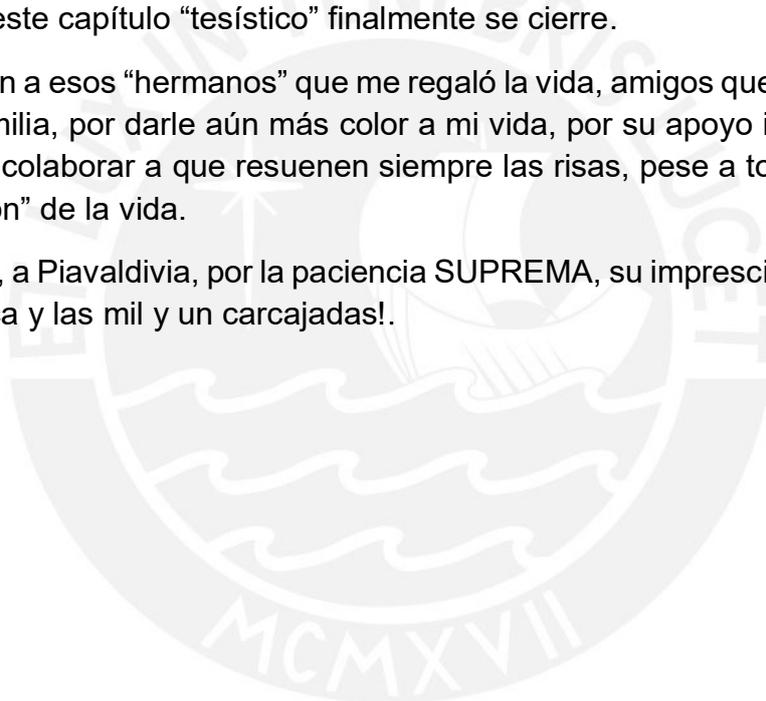
La misma Irma, junto a mi gran pa' César, me enseñaron, entre millones de aprendizajes, a sonreírle a la vida y siempre, SIEMPRE, dar gracias.

Es por ello, que cedo esta sexta página, a aquello que en el colegio era DANKE, en el nido THANK YOU y aquí será... "teşekkür ederim" (¡en turco!).

Gracias en primer lugar, a ese "equipo" maravilloso que me regalaron precisamente Irma y César. Cuatro seres que complementan y sostienen mi vida, de una manera excepcional. Juntos somos, en efecto, un equipo, juntos somos "Los Tuccio Five". Gracias Mary, Jose, Coquito, Chichi... mis hermanos, por iluminar mi vida y por escribir nuestra historia juntos. En especial mi hermana y madrina (¡marina!), Mary, por ser mi dupla de la vida, cuidarme los 365 días de casi 44 años y por ser mi gran apoyo en que este capítulo "tesístico" finalmente se cierre.

Gracias también a esos "hermanos" que me regaló la vida, amigos que tranquilamente podrían ser familia, por darle aún más color a mi vida, por su apoyo incondicional en esta ruta y por colaborar a que resuenen siempre las risas, pese a todo, mientras se escribe "el guión" de la vida.

Y por supuesto, a Piavaldivia, por la paciencia SUPREMA, su imprescindible asesoría, la buena música y las mil y un carcajadas!



ÍNDICE

Introducción	10
Antecedentes	10
Planteamiento del problema de investigación	12
Preguntas de investigación	16
Hipótesis	17
Objetivos de investigación	18
Justificación	18
MARCO TEÓRICO	21
CAPÍTULO 1: “El privilegio de... narrar” - Antecedentes y estructura narrativa de la telenovela	21
1.1 “Había una vez...” - Antecedentes de la telenovela	21
1.2 ¿Cómo se escribe? contado en 3 actos - Estructura narrativa de la telenovela	23
1.3 “Colorín colorado” – El final feliz o <i>happy end</i>	26
1.3.1 Final tradicional.	27
1.3.2 Final atípico.	27
1.3.3 Final abierto.	28
1.4 ¡Corten! – Las tandas comerciales	28
1.5 Últimas anotaciones – Factores para la escritura	29
1.6 El amor es una magia - El bien vs. el mal	30
1.7 “Del amor y otros demonios” – Otros grupos temáticos	31
CAPÍTULO 2: “Los que visten y calzan frente a cámaras” – Los personajes	33
2.1 El rol de la mujer dentro de la telenovela	36
2.1.1 “La mujer en el espejo”.	38
2.1.2 “Eme, E, acento, equis, I, ce y O” - La industria de mujeres de novela.	40
a) <i>Natacha – El lado doméstico de la mujer.</i>	41
b) <i>¡Aquí mando yo! – El rol predominante del hombre en la telenovela.</i>	42
c) <i>“Eternamente bella” – El look de la mujer de telenovela.</i>	42
d) <i>“Blanca y radiante” – La pureza de la mujer de novela.</i>	43
2.1.3 MÉXICO... con M de Mujer Moderna.	44
2.1.4 Los Arriesgados.	47
CAPÍTULO 3: ¡Corre sonido, corre cámara! – El lenguaje audiovisual de la telenovela	48
3.1 “Ojos que sí ven” – El lenguaje visual en la telenovela	48
3.1.1 Planos, movimientos y ángulos de cámara.	49
3.2 “Oído a la música” – Lenguaje sonoro en la telenovela	51
3.2.1 El sonido, como la pareja protagónica, también viene de a dos – La dualidad de las fuentes sonoras.	51

3.2.2	“¡Dos más!” – Una nueva dualidad en el sonido: Diegético y Extradiegético.	53
a)	<i>Sonido Diegético.</i>	53
b)	<i>Sonido no diegético o Extradiegético.</i>	53
3.2.3	“¡Música Maestro!” – La música en la telenovela.	53
a)	<i>“Abriendo puertas” – La importancia de la música de apertura y su trascendencia como negocio adjunto y “apertura” a nuevos mercados.</i>	54
b)	<i>Bandas sonoras que resuenan – Importancia de la música que acompaña a la trama.</i>	57
DISEÑO METODOLÓGICO		59
ANÁLISIS Y HALLAZGOS		61
CAPÍTULO 4: “Las mil y una noches” – Sus mil y un hallazgos		61
4.1	Estructura Narrativa: La historia y sus conflictos	61
4.2	Construcción de personajes: Los protagonistas	67
4.2.1	SHEREZADE: ¿Qué hay detrás de la arquitecta? – El personaje y la identificación con la audiencia.	67
4.2.2	ONUR: El impacto tras la mirada profunda – El personaje y la identificación con la audiencia.	70
4.3	¡Una imagen vale más que mil palabras! – Lenguaje audiovisual y elementos narrativos dentro de la telenovela	72
4.3.1	Apertura de la novela: Locación: Turquía.	72
4.3.2	Presentación de Sherezade a través de las imágenes.	73
4.3.3	Presentación de Onur a través de las imágenes.	74
4.3.4	Damas y caballeros – Los géneros “a primera vista”.	75
4.3.5	El encuentro de los protagonistas.	76
4.3.6	El conflicto:	84
a)	<i>Primera parte: La propuesta indecente.</i>	84
b)	<i>Segunda parte: La noche negra.</i>	95
4.3.7	La reconciliación de los protagonistas.	107
DISCUSIÓN DE LOS HALLAZGOS		118
CAPÍTULO 5: “Los turcos... ¿también lloran?” - Esencia de la narrativa turca en “Las mil y una noches”		118
5.1	Historia	118
5.1.1	“De tal libro, tal telenovela” – La obra literaria en la cual se basa.	118
5.1.2	“Directo al grano” – El primer capítulo.	119
5.1.3	“A mí me pasa lo mismo que a usted” – Identificación.	121
5.1.4	“No se puede vivir del amor” – Agente social.	122
5.1.5	“Trátame muy suavemente” – La delicadeza / La temática.	123
5.1.6	“Silence please!” – El guión y su expresión.	124
a)	<i>Anti “BIS”</i>	124
b)	<i>“Mute”</i>	124
c)	<i>Corazón de Poeta</i>	125
5.2	Personajes	128

5.2.1 Ladies first: SHEREZADE.	128
a) <i>¿Pobre? pero honrada</i>	129
b) <i>¡Si se puede!</i>	129
c) <i>“PURA” vida</i>	130
d) <i>“Mirada de mujer”</i>	131
5.2.2 “Hombre sin H”: ONUR.	132
a) <i>¿Quién soy yo?... ¡PAPÁ!</i>	133
b) <i>“Otelo azul”</i>	133
c) <i>“Mamá me mimá”</i>	134
5.3 Lenguaje audiovisual	135
a) <i>Plano, plano (“SI VA LONTANO”)</i>	135
b) <i>¿A qué CO\$TO?</i>	137
c) <i>LOOKaciones – Look and feel / Locaciones reales</i>	138
d) <i>¡Suena tremendo! – El Audio</i>	142
CONCLUSIONES FINALES	146
1. HISTORIA Y TRATAMIENTO	146
2. PERSONAJES	146
3. LENGUAJE AUDIOVISUAL	148
REFERENCIAS	151
ANEXOS	157
1. Ficha técnica de la telenovela estudiada	157
2. Descripción preliminar de las escenas	158

Introducción

Antecedentes

Un 9 de febrero de 2015, el entonces Frecuencia Latina (hoy Latina), señal de televisión abierta peruana, apostaba por emitir una producción de ficción turca, la telenovela “Las mil y una noches”, cuyo título en idioma original es *Binbir Gece*.

Las novelas turcas, hasta el año 2014, nunca antes habían estado en la mira de ninguna de las parrillas de programación nacional, ni de Latinoamérica. No obstante, fue Chile el primer país de Latinoamérica en abrirle las puertas a estos productos.

Patricio Hernández, hoy director ejecutivo de la cadena de televisión de señal abierta chilena Mega TV, junto a Juan Ignacio Vicente, gerente de Contenido Internacional y Nuevas Señales del mismo canal, son considerados los “padres” de las telenovelas turcas en nuestra región. Ambos trabajaron juntos en otra televisora chilena, Canal 13, y fue en 2012, en un viaje a la feria televisiva Mip TV (en Cannes - Francia), donde optaron por visitar *stands* de empresas audiovisuales que, viaje a viaje, no ponían en el radar de sus prioridades. Fue así como llegaron al *stand* de Global Agency (empresa distribuidora de contenido audiovisual turco) y, tal como lo describe la revista especializada en el mercado audiovisual, PRODU, Hernández y Vicente se encontraron con “... la historia que hizo historia: ‘Las Mil y Una Noches’” (PRODU Especial Turquía - Mipcom 2015).

Ambos volvieron a su país con una idea inicial, cuya ejecución hubiera cambiado totalmente el rumbo del destino que hoy vive la televisión latinoamericana. Ellos propusieron adaptar la novela “Las Mil y Una Noches” en Chile e irrumpir con una historia novedosa dentro de la ficción chilena. Sin embargo, en ese momento la parrilla de programación de Canal 13 estaba ya copada de producción propia y la propuesta no se llevó a cabo.

Un tiempo más tarde, Hernández y Vicente se trasladaron a trabajar a la casa televisiva que hoy los acoge, Mega TV, convirtiéndose en CEO y Gerente de Contenidos y Negocios Internacionales, respectivamente. Los ejecutivos llegaron en un momento en que la sintonía de ese canal venía menguando y, tal como lo describe el propio Juan Ignacio Vicente en la revista PRODU “... ante la necesidad y una pantalla bastante fría, recordamos ese drama turco que habíamos querido adaptar. En este caso, como no teníamos la capacidad de producción, decidimos entonces programar la lata” (PRODU Especial Turquía - Mipcom 2015). Que quede claro que la decisión de programar el producto enlatado tenía aún un inconveniente. Éste venía en idioma turco, no estaba ni siquiera traducido y tenía que pasar aún por el proceso que exige la señal abierta para todo el contenido internacional de lenguaje foráneo: el doblaje.

El doblaje fue una nueva aventura también, pues las casas realizadoras de doblaje hacían su trabajo en muchos idiomas... ¡menos en turco!. Cuentan incluso colegas del medio televisivo, como Marcio Ferreira (ejecutivo de MGM, en ese entonces) que “... nadie del círculo de amigos y conocidos de ambos sabía turco, es así que

recurrieron al vendedor de ‘*dürüm kebab*’ o ‘*shawarma*’² cerca al canal y le pidieron que los ayude a traducir los guiones” (M. Ferreira, comunicación personal, 19 de abril, 2017).

Con la colaboración de “DINT”, empresa chilena especialista en doblajes internacionales (¡y por supuesto del amigo del *shawarma*!), emprendieron la labor de doblar al español neutro la telenovela “Las Mil y Una Noches”.

Fue un lunes 3 de marzo de 2014 (prácticamente un año antes de la llegada de estos productos a nuestro país), el día en el que Mega TV de Chile decidió estrenar la novela. Ese mismo día no significó mayor amenaza para la competencia, pues el producto obtuvo 11,2 puntos de rating, una sintonía promedio para la franja *prime time* de la señal abierta chilena. Fue al cierre del último trimestre de ese mismo año, cuando el resto de canales corrió a buscar productos similares, al ver que la audiencia de la novela de Mega alcanzaba los 30 puntos (o más), noche a noche, y al ver cómo Mega TV se consolidaba como el canal de mayor audiencia en Chile ese mismo año. Por donde lo veamos... Un fenómeno.

Tal como lo explica el diario chileno “La Tercera” en una entrevista a Juan Ignacio Vicente de Mega TV, los ejecutivos se dieron cuenta de que el escenario que tenían en el *prime time* de la televisión chilena “*tocaba la misma tecla*”, es decir, había telenovelas con temáticas similares: drama y sufrimiento, con toques de thriller inclusive. Ellos, entonces, apostaron por una suerte de “contraprogramación” (como se conoce en el argot televisivo, al insertar un producto distinto a los que se vienen presentando en las parrillas de programación de los otros canales), e irrumpieron la misma, con una historia de amor tradicional... ¡turca!

Perú, país que conocía ya estos productos, pues se presentaban en las mismas ferias televisivas a las que los ejecutivos peruanos del medio también asistían año a año, viendo el éxito que estos tenían en el país vecino, optaron por seguir sus pasos y comprar también aquel primer enlatado que adquirió Chile. Éste no es otro, que la producción de TMC (empresa productora de contenido audiovisual turco), “Las Mil y Una Noches”. Fue así como Frecuencia Latina abre un lugar en su programación un 9 de febrero de 2015 y le asigna a esta telenovela, el horario estelar de las 10 de la noche, dentro de la franja más importante y rentable del día: el *prime time*.

Si bien hubo una mezcla de sentimientos dentro de Frecuencia Latina al momento de emitirla (miedo a lo nuevo, ¡a lo turco! y al irremediable albur que significa lograr la atención del público televidente, a la par de la certeza de que se trataba de una historia potente), el Canal buscó reforzar su seguridad recurriendo a estudios previos de audiencia, *focus group* específicamente, para poder indagar el *feedback* de una muestra representativa del público. La muestra respondió positivamente, creyendo incluso por momentos, que se trataba de una telenovela brasilera, mas al escuchar la banda sonora, su hipótesis iba generándoles ¡algunas dudas!... De igual modo nunca pasó por sus mentes el origen de la misma, hasta finalizar el *focus* en donde se les reveló de dónde era... produciendo una inevitable sorpresa de parte de todos.

² Durüm kebab y shawarma: Rollos de pan plano, similar a la tortilla, rellenos de carne y vegetales, platillo típico de la comida rápida turca.

No obstante, la respuesta favorable de la muestra ante la historia que tuvieron al frente, junto al “positivismo” de todo emisor (cuya fe siempre mueve ¡más que montañas!), se unieron, dando en el clavo con un producto que definitivamente hizo voltear a la teleaudiencia.

Pese a todo, no podemos negar lo innegable... Nunca se supo, supimos, ¡supe! (por mi presencia en ese entonces en Frecuencia Latina en el área de adquisición de contenidos de ficción)... que el éxito sería el obtenido. En la televisión no hay bolas mágicas que pronostiquen los éxitos, pero de haber existido una, creería que ni ella misma nos hubiera vaticinado lo sucedido.

Planteamiento del problema de investigación

El objetivo de este estudio es intentar explicar el atractivo de la telenovela turca “Las mil y una noches” en un mercado como el peruano, abismalmente distante, tanto culturalmente, como en los 12,000 kilómetros que lo separan de Turquía en el mapa.

Con la intención de analizar la acogida de este melodrama turco en los hogares peruanos, esta investigación se basará en dos estrategias: en primer lugar, el análisis de contenido de la telenovela, con el visionado y respectivo estudio de los elementos narrativos, parámetros de construcción de personajes y uso del lenguaje audiovisual, centrado en los personajes principales: Onur y Sherezade. En segundo lugar, complementaremos el análisis con la información recogida a través de entrevistas a quienes están detrás de este fenómeno (productores y distribuidores de ficción turca).

Con la telenovela turca “Las mil y una noches”, la televisión peruana no sólo abrió una nueva franja de ficción, antes cubierta por *big shows* tales como “La Voz” o “Yo Soy” (formatos extranjeros de *talent shows*), sino que abrió el ingreso de contenido nuevo, proveniente de un mercado que precisamente surgía de haberse nutrido por años de la ficción latinoamericana que llegaba a sus pantallas.

Inolvidables son los días en los que, inmersa en el rodaje de la telenovela “Pobre Diabla”, producción audiovisual peruana de América Producciones (año 2001), donde era parte del equipo de dirección, las cartas de Turquía y otros puntos de Europa y Asia, llegaban imparablemente a felicitar a cada uno de los actores por su loable trabajo. Grande es hoy nuestra sorpresa, cuando son ahora ellos quienes marcan la pauta de la tendencia actual de ficción en el género telenovela.

Y es que Turquía, a inicios del siglo XXI, fue uno de los países con mayor consumo de melodrama latinoamericano. Si nos damos una vuelta por Turquía (travesía -y experiencia- que hace pocos meses realicé y que hoy me permite contarles de primera mano todo lo que vienen, y seguirán, leyendo - espero -) y conversamos con algunos “paisanos” turcos, de entre treinta o cuarenta años, TODOS sin excepción, mencionarán los siguientes títulos: “Rosalinda”, “*Wild and beautiful* con Natalia Oreiro” (oración que repiten haciendo referencia a la telenovela argentina “Muñeca Brava”), “Alcanzar una estrella”, “Luz Clarita”, “María Mercedes”, “María la del Barrio”, “Marimar”... y toda las Marías posibles que hizo Thalía en su época de oro dentro del melodrama televisivo charro.

Y si los consultados son menores, pues el recuerdo de haberse sentado en casa a ver estas historias en TV junto a sus padres o incluso, abuelos, es hoy parte importante de las mejores vivencias de un turco de finales de los 80's y principalmente inicios de los 90's.

Si algún escéptico pasó a leer estas líneas y cree que esto es... "increíble", valga la 'casi' redundancia, adjunto un pequeño recorte periodístico de un diario turco, en donde una de las noticias del día, era que la telenovela mexicana "Alcanzar una estrella" decía "Bye bye" (como lo dice la nota) y llegaba a su fin, para tristeza de todos sus fieles seguidores.

Sevilen dizi bugün sona eriyor **18.00 DİZİ: YILDIZA ULAŞMAK**

Güle güle Alkanzar

● Özellikle gençler tarafından ilgiyle izlenen Alkanzar - Yıldız Ulaşmak bu akşam sona eriyor. Dizide yakışıklı şarkıcı Eduardo ve sevgilisi Lorena'nın çevresinde gelişen bir dizi olay anlatılıyor

UZUN süredir milyonlarca kişiyi, özellikle de gençleri ekran karşısında topalayan "Alkanzar, Yıldız Ulaşmak" bu akşam son kez ekranda.

Orijinal adı "Alcanzar Una Estrella" olan dizinin yönetmeni Manóla García... Başrollerinde gerçek yaşamda da şarkıcı olan Eduardo Capetillo, Mariana Garza, Enrique Lizalde, Sergio Klainer, Rita Macedo gibi oyuncuların yer aldığı "Yıldız Ulaşmak"ta, yakışıklı şarkıcı Eduardo ile sevgilisi Lorena'nın maceraları anlatılıyor.

"Yıldız Ulaşmak"ın bu gece izleyeceğimiz son bölümünde bakalım Eduardo ile Lorena bir arada gelebilecekler mi?



1990 – 1991 Recorte periodístico, diario TRT Turquía, destacando el final de la telenovela mexicana "Alcanzar una estrella".

¿Es, entonces, la telenovela latinoamericana, una de las principales fuentes de inspiración del drama turco?... Ambas, irónicamente, se disputan hoy cada punto de rating en la misma pantalla, siendo antes el melodrama latinoamericano, el líder absoluto del rubro telenovelas. Y si nos damos una vuelta por alguna feria o mercado televisivos a nivel mundial, veremos cómo se disputan también ¡las ventas internacionales!, siendo antes la ficción latinoamericana, uno de los productos de ficción de mayor exportación. Como enunciaría Aristóteles, quien nos inspirará también en más de unas líneas más adelante: "El verdadero discípulo es el que supera al maestro".

Sobre este tema, es claro notar que la narrativa turca apela precisamente a lo "aprendido" de la narrativa latinoamericana: el melodrama clásico, por ende universal, el cual explicaremos a continuación. Aseveración confirmada incluso por el mismo productor general de "Las mil y una noches", Erol Avci, quien en una conversación personal, aseguraba que su inspiración del género se perfiló en base a su consumo de ficción latina (E. Avci, entrevista, 29 de noviembre, 2018).

Álvaro Cueva, crítico televisivo mexicano, escribe para el diario Milenio, de ese mismo país, algo que detalla bastante bien lo que mencionamos en las líneas anteriores. Él indica que “las telenovelas turcas son hoy como lo eran las telenovelas mexicanas de antes”. Es decir, productos familiares con historias de amor muy básicas, pero llenas de enseñanzas morales y de valores familiares. Cueva reconoce que hoy el melodrama mexicano (y latinoamericano en general) ha sobre abusado de las narconovelas, del sexo, la violencia, el desnudo, la corrupción política, la muerte, sangre, etc. en los argumentos de sus ficciones. A diferencia de ello, el melodrama turco, recoge la historia de amor clásica, conservadora, con valores, principios, moral, etc. haciendo que el público vuelva a reconocer en ella una “novedad”, cuando fuimos los latinoamericanos los ‘campeones de la telenovela’ (Milenio.com, 2017).

De igual manera como en Chile, el escenario en el que se instalan las novelas turcas en Perú, es un contexto basado en telenovelas mexicanas con temáticas similares entre sí. Podríamos decir, entonces, que en Perú estos productos de ficción también “tocaban la misma tecla”, como señalaba Vicente.

La programación de ficción en el *prime time* de febrero 2015 estaba cubierta por la telenovela mexicana “La Gata” (una suerte de “My Fair Lady” mexicana) y la telenovela peruana “Locura de amor” (una historia juvenil, en donde una muchacha, luego de una noche de copas, queda embarazada y debe ver cómo sobrellevar este ‘incidente’). Ambas evocando el drama y la ascensión social.

“Las mil y una noches” obtuvo un rating promedio de 13,3 puntos en su primer capítulo, en donde el viernes anterior a su estreno, un *big show* marcaba 10 puntos. Al igual como sucedió en Chile, el estreno de la novela no supuso una amenaza para la competencia en un inicio. Exactamente a sólo un mes de su estreno en Perú, los análisis de audiencia arrojaban que la telenovela alcanzaba los 23 puntos de rating promedio, frente a la competencia de América TV, quien tenía en el mismo horario a su noticiero, con 14 puntos de rating promedio. Fue con esos mismos 23 puntos de rating, como terminó su emisión en Frecuencia Latina dicha novela (casi llegando a duplicar su sintonía), precisamente un ‘23’ de agosto de 2015, con constantes picos de audiencia en el correr de su historia.

Y con el correr también del tiempo, no sólo Sherezade y Onur, protagonistas de “Las Mil y Una Noches”, marcaban la pauta en la televisión peruana, sino que también marcaban las partidas de nacimiento de muchos “nuevos peruanos” que venían al mundo y llegaron a delimitar casi un “antes y un después” en lo que a ficción se trata.

Reniec: nacieron 12 Sherezade y 7 Onur en lo que va del año

La entidad informó cuáles son los nombres más populares entre enero y marzo de 2015, así como las nuevas tendencias



1 / 2

Reniec: nacieron 12 Sherezade y 7 Onur en lo que va del año - 1

Redacción EC
10/04/2015 / 05:11 pm

Este 12 de abril es el Día del Niño Peruano y para ir adelantando las celebraciones, el Registro Nacional de Identificación y Estado Civil (**Reniec**) compartió una curiosa lista de los nombres más populares que usan los padres para registrar a sus hijos.

El más popular en lo que va del año es el nombre **Thiago**, con 3.008 bebés llamados así, seguido de **Liam** (2.423), **Valentina** (2.448), **Luis** y **Alexander** (ambos con 2.271).

Lo llamativo de estas cifras del Reniec es que también aparecen como favoritos los nombres de los protagonistas de la telenovela turca "Las Mil y una noches", que por estas fechas se ha convertido en uno de los programas más vistos en la televisión local.

Es así que en lo que va del año han nacido 12 "**Sherezade**" y 7 "**Onur**".

10/04/2015 Recorte periodístico, diario "El Comercio" (Perú), destacando la inserción de los dos nombres turcos de novela, dentro de las partidas de nacimiento peruanas.

Sin embargo, la inminente sorpresa, tanto de programadores, responsables de ficción, como de la consabida competencia, es símil a la de una novia despechada y su inevitable: ¿Qué tiene ella que no tenga yo?... Y es que cuesta entender qué ingrediente es aquel que lleva la "receta" de estas telenovelas turcas, para explicar la enorme acogida que capturó en la audiencia.

Adicional a esta pregunta, es acertado también el cuestionamiento del actor y guionista mexicano, Daniel Lares Muñoz, en el blog "Lahoradela novela.com", al

preguntarse no sólo cuáles son los ingredientes narrativos destacados en el contenido turco, sino cómo una producción de un país lejano como Turquía, ingresando en Latinoamérica en 2014, con un título que además venía en calidad de imagen SD (definición estándar) - pues “Las Mil y Una Noches”, al ser un producto de 2006, no contaba con la existencia de la imagen de alta definición (HD), detalle importante que resaltar -, sea, a pesar de todo, el producto que dispute el sitial logrado por la telenovela mexicana por más de 2 décadas, en Latinoamérica.

Y no es únicamente “Las Mil y Una Noches”, quien marca el nacimiento de este fenómeno exitoso en la televisión latinoamericana, sino es el conjunto de melodramas turcos, programados uno a continuación del otro, y con permanente éxito, los que lograron asentarse en el horario estelar de países como Argentina, Uruguay, Chile, Paraguay y por supuesto Perú, naciones que no pudieron resistirse al “encanto turco” y compraron (y siguen comprando hasta la fecha) un sinnúmero de títulos turcos (a un sinnúmero de distribuidores que fueron apareciendo en el tiempo). En esta oportunidad, centraremos esta investigación en nuestro país, Perú.

A la fecha, en Perú se han programado alrededor de 15 novelas turcas, desde el inicio de sus emisiones en 2015. Latina, ha emitido títulos como “Las mil y una noches”, “¿Qué culpa tiene Fatmagül?”, “Ezel”, “Amor Prohibido”, “Rosa Negra”, “Elif”, “El precio del amor”, “Se robó mi vida”, “Una parte de mi”, “Amor Eterno”, “Mi último deseo”, “Te amaré por siempre”, “Kara Para Ask”, “Madre”, “Amor de Familia”. Los otros canales de televisión peruana de señal abierta, América Televisión y ATV, por su parte, también sucumbieron a la necesidad de adquirir estos productos, habiendo emitido hasta la fecha novelas como “Sila”, “Esposa Joven”, “El Sultán”, “Karadayi”, “Gümüs”, “Amar es primavera”, entre otras.

Por todo lo antes expuesto, consideramos esta investigación un primer punto de partida para dar sentido y explicación a esta suerte de “fenómeno” televisivo y su respectivo “enganche” con el espectador, recogiendo los datos desde el análisis de los elementos narrativos de la telenovela.

Preguntas de investigación

Las preguntas de investigación que orientan este estudio son las siguientes:

Pregunta principal:

- ¿Qué elementos narrativos de la telenovela “Las mil y una noches”, comparada con la telenovela latinoamericana clásica, pueden explicar su éxito en la televisión peruana y la alta empatía con el público nacional?

Preguntas específicas:

- ¿Cuál es la estructura narrativa de la telenovela “Las mil y una noches” y el conflicto que enfrentan los personajes principales?
- ¿Cómo son los personajes principales de la novela, Onur y Sherezade, y qué roles representan en la narración?; ¿con qué elementos de estos personajes puede sentirse identificada la audiencia?

- ¿Utiliza la telenovela “Las mil y una noches” el mismo lenguaje audiovisual que la telenovela latinoamericana?.

Hipótesis

Aquí manejamos una serie de hipótesis que quisiéramos reafirmar o encontrar el camino que nos lleve a explicaciones de un nivel cualitativo mucho más fino y de detalle.

Algunas hipótesis que barajamos al respecto, son:

- La narrativa del melodrama turco, a comparación de la telenovela latinoamericana clásica, cuenta con mayor riqueza de conflictos, puntos de quiebre y situaciones inesperadas, a los cuales el drama latino no ha acostumbrado al público televidente. Dicha “novedad” y atractivo a nivel narrativo, podría ser uno de los ingredientes del “enganche” de la audiencia, quien reconoce en ellas, historias superiores, con un incremento de detalles en el desarrollo de los conflictos y una variación en el ritmo de los tiempos en los que suceden los hechos.
- Algo similar podría ocurrir con la construcción de sus personajes, los cuales podrían gozar de mayor dimensión, que un personaje de telenovela clásica, cuyas acciones en alguna oportunidad pueden resultarnos predecibles o poco reales en comparación a como sería un ser humano de a pie (como el televidente).
- ¿El conflicto o premisa principal de la telenovela turca, es únicamente la búsqueda del amor y la realización de vida que eso significa para muchas de sus protagonistas?... No, no olvidamos que estas no son más preguntas, pero es importante cuestionárnoslo de esta manera, para poder acotar como hipótesis que muchos melodramas clásicos, con los que hemos crecido (al menos, quienes tienen mi edad... dígitos que no me animo a dejar por escrito, pero sólo diré que en los 80, fui de aquellas niñas de 5 que ya veían novelas y hasta el día de hoy no sólo las recuerdan, sino que siguen gozando con sus escenas y *soundtracks*), gozaban de premisas muy generales como la ascensión económica o social (o ambas), la posibilidad de recuperar o curar una discapacidad, el encuentro del amor, la “bendición” que podía suponer que el príncipe azul se fijara en nosotras, etc. Temáticas que, sentimos, los turcos intentan engrosar y darle mayor solidez, incluyendo situaciones a veces extremas (“sin demasiada anestesia”) que podrían tocar nuestra emoción y sentimientos, “a la vena”, siendo sudamericanos y no euroasiáticos como ellos.
- Esa última hipótesis iría de la mano con ésta: El carácter universal del melodrama (en la historia, conflicto y desarrollo) y su predominio sobre el lugar de origen de la telenovela. Esta hipótesis se refuerza en que la televisión peruana se ha visto enriquecida, desde su aparición, de telenovelas mexicanas, brasileras, venezolanas, argentinas, colombianas, koreanas, japonesas, etc., con público “para todos los gustos”.
- Y del lado audiovisual, la percepción que comparto como hipótesis, es que la telenovela turca invierte no sólo mayor presupuesto para la producción y realización de cada episodio, sino en la búsqueda de un lenguaje visual más

cercano al cinematográfico, que al que nos acostumbró la televisión en este mismo género; característica que creería de manera casi indudable, genera un mayor atractivo en los productos que consume el televidente peruano. Y a nivel de sonido y música, el trabajo va en la misma línea.

Como hipótesis secundarias, planteo las siguientes:

- Una de éstas iría orientada a la novedad y el exotismo de nuevos galanes, nuevas locaciones y paisajes, ubicadas dentro de la línea estética de este tipo de drama.
- La cercana relación entre nuestra sociedad machista y aún conservadora con una sociedad turca con ésta y otras características intrínsecas;
- La propuesta de programación televisiva “unitaria” que utiliza Turquía para sus novelas (detalle que explicaremos a lo largo del estudio), que, al ser trasladada a nuestra parrilla diaria, logra capítulos con mayor fortaleza diariamente;
- La revalorización del romanticismo y la “espera” en una relación amorosa, en contraposición con un drama latinoamericano un tanto más “agresivo y rápido” en ese aspecto.

Objetivos de investigación

El objetivo principal de esta investigación es identificar y describir los elementos narrativos utilizados en la telenovela turca “Las mil y una noches” y encontrar puntos de encuentro y desencuentro con los elementos narrativos que se utilizan en las telenovelas latinoamericanas clásicas para conocer si se trata de los mismos elementos, o de lo contrario una forma distinta de narrar, y con ello intentar explicar el éxito alcanzado por la telenovela y su enganche con el público peruano.

Los objetivos específicos son los siguientes:

- Describir y analizar la estructura narrativa de la telenovela “Las mil y una noches”, centrándonos en exclusiva en el conflicto que enfrentan sus protagonistas.
- Describir y analizar a los personajes principales de la telenovela, Onur y Sherezade, identificando los roles que representan en la narración, así como aquellos elementos que pueden provocar la identificación con la audiencia peruana.
- Describir y analizar el lenguaje audiovisual de la telenovela “Las mil y una noches” para buscar compararla con elementos del lenguaje audiovisual utilizado en las telenovelas latinoamericanas.

Justificación

Detrás de esta investigación, hay una estricta motivación personal. Por casi ocho años lideré el área de ficción de Latina, canal de televisión que inició esta “corriente turca” televisiva. Es relevante para mi desarrollo profesional, entonces, y por qué no, para los estudios de comunicación y el conocimiento del mercado peruano en cuanto a su consumo de ficción, poder indagar y llegar a explicaciones más certeras de un

éxito que sobrepasó nuestras expectativas. Esta data no sólo afinará mi propio discernimiento en la etapa de selección y adquisición de próximos contenidos, sino que nos permitirá conocer puntos clave del melodrama y su situación actual. Cómo ese “mirar atrás” y volver al conservadurismo de la relación amorosa, a la revalorización del romanticismo y, finalmente, a las bases del melodrama, podrían convertir hoy una telenovela, antes llamada bajo el anglicismo de “*soap opera*” por sus principales auspiciadores, a una categoría de drama que el público siente actual, contemporánea y que logra lo ansiado por cualquier contenido audiovisual: El consumo de miles de usuarios, el enganche día a día de fieles seguidores (televisivos junto a la comunidad virtual) y los consabidos dos dígitos de rating, que no sólo demuestran la “felicidad” de los televidentes, sino la del emisor (¡y su equipo comercial!).

Realizar esta investigación nos permitirá también encontrar hallazgos (narrativos, audiovisuales, etc.) que pueden ser perfectamente utilizados en la creación de contenido propio de ficción, pues el carácter universal que tiene el melodrama así lo permite.

En cuanto a la viabilidad de llevar este emprendimiento a cabo, dejamos en claro que sería cercana a nosotros, por el acceso que tenemos a los productores y distribuidores turcos, quienes viven el suceso en su quehacer diario y quienes podrían brindarnos información de primera mano, la cual, junto a los textos y al análisis de audiencias (*rating*), pueden llevarnos a conclusiones mucho más aterrizadas y certeras.

Finalmente, siento pertinente estudiar este tema en este momento, en un contexto en el que el éxito aún acompaña a este fenómeno, en el que el público ya puede considerarse un cierto “conocedor” del producto, por el número de contenido que viene consumiendo desde su lanzamiento en señal abierta y porque sentimos (mera hipótesis) que el indicador apunta a que este clímax podría durar un tanto más. Estudiarlo cuando la curva pueda estar en descenso, podría llevarnos (y llevarme) a una investigación tardía y de poca relevancia no sólo para el fenómeno mismo, sino para nuestro propio desempeño profesional.

Es difícil encontrar libros que intenten explicar el “boom” de las telenovelas turcas en Perú y en Latinoamérica, debido a que éste es un fenómeno algo reciente. Son los aciertos (y por qué no, desaciertos también) programáticos y de selección de contenido, aquellos que también nos permiten “leer” aún mejor, los ingredientes que producen ese “enamoramamiento” del público televidente peruano hacia los productos otomanos. Aún así, existen muchos artículos hemerográficos que lanzan hipótesis respecto a la incandescencia que vive Latinoamérica con este contenido; territorio al que, desde el 8 de enero de 2018, se suma el continente europeo, teniendo a España como “iniciador” del “fenómeno”, con el estreno de la primera telenovela turca en el país, “¿Qué culpa tiene Fatmagül?”, a través de la señal televisiva Nova (Atresmedia), producto que se convirtió en éxito inmediato de sintonía.

No obstante, el hecho de que no sea sólo Perú, sino varios países de Latinoamérica, y ahora Europa, quienes viven el mismo “fenómeno”, es una justificación más que lleva a interesarme por una tendencia audiovisual, melodramática, que está “escribiendo” parte de la historia de la televisión de tantos países. Entre ellos,

tenemos además de Perú, a Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Puerto Rico, Brasil -en menor medida, para evitar competir con su fructífera industria-, pero aún así no pudo renunciar a la tendencia de incluirlas en su programación también), México (bajo el mismo esquema brasileiro, aunque colocándolas incluso en la televisora Televisa), así como canales de cable orientados al género telenovela (el caso de Canal “Pasiones”, por ejemplo, señal latinoamericana de pago, con sede en Miami), España como ya señalamos, bajo la televisora Nova y canales televisivos con destinos geográficos más distantes (y hasta disímiles por antonomasia) como Malasia, Lituania, Pakistán, China o Corea. Es este éxito replicado en más de un país, el que me lleva a tomar este tema como un objetivo digno de análisis dentro de la Comunicación Audiovisual.



MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1: “El privilegio de... narrar” - Antecedentes y estructura narrativa de la telenovela

1.1 “Había una vez...” - Antecedentes de la telenovela

Hace 157 años, uno de los escritores más importantes del siglo XIX, Víctor Hugo, publicaba en la Francia de 1862, el último capítulo de su obra maestra: "Los Miserables".

Hace 157 años, este galo narraba historias en donde la polarización entre el bien y el mal, era la piedra angular de su novela, junto con la justicia, la lucha social y por supuesto el amor; curiosamente los ingredientes que vemos de manera permanente desde los inicios de la vida del género al cual he decidido hacer un "primer plano" y poder estudiar a detalle, la telenovela.

Y hace siglo y medio de años, Víctor Hugo no sólo pasaría a la historia por consumir una de las obras cumbres del romanticismo francés, sino que precisamente como señalamos, cerraría el último de sus acápites. Es decir, tendría la total noción de que la historia que quería contar, debía estar segmentada por trozos, pese a que la entrega fuese una sola. Este componente nos da una clara inspiración del modo en el que se perfilaría luego la creación de la telenovela, “por trozos”, por partes, por capítulos, con la diferencia de que cada uno de ellos se convertiría en una entrega diaria a un público que debería esperar aproximadamente 24 horas hasta su siguiente episodio, a fin de poder completar “el todo” o historia final.

Si en 1862 ya se escribía con este estilo. Si el término melodrama (Mélós-drama u obra dramática cantada) ya se conocía (incluso) para 1771. De hecho, Rousseau, en *Fragmentos de observación sobre Alceste de Gluck*, hace referencia a que se trata de

(...) un tipo de drama al cual las palabras y la música, en vez de caminar juntos, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada para la frase musical (Colón Zayas, 2013, nota al pie, p. 23).

Con ello y bajo esa premisa, si precisamente la ópera es la madre de aquel drama musical, "melo-drama". Y si hasta la Biblia, el libro más antiguo del mundo, tiene componentes narrativos de melodrama también, ¿cuándo empezó entonces la telenovela?, ¿empezó sólo con el inicio de la televisión?...

El melodrama nace antes de la existencia de la televisión. Como señala Eduardo Adrianzén (2001), al indagar acerca de sus orígenes, si bien la telenovela se forma con las bases de la novela escrita, tiene como antecedentes a "las sagas míticas y, muchos siglos después, a las novelas por entregas que le dieron la gloria a escritores como Charles Dickens" (p. 18-19).

Si en algo se destaca Dickens, además de su prolífica obra literaria, es en que es uno de los escritores que toma en consideración la condición social y económica de sus lectores, para quienes adopta el formato de escribir ficción por entregas, pues consideraba que no todos tendrían la capacidad económica de poder adquirir un libro.

Adrianzén destaca que en épocas de Dickens y "Oliver Twist":

Él y sus contemporáneos, los llamados novelistas de folletín, inventaron el gran recurso de la expectativa grupal, es decir captar la adhesión incondicional de grandes masas de personas ávidas de enterarse de hechos, cuya resolución se deja en suspenso por el tiempo que los escritores juzguen necesario, para aumentar su ansiedad (Adrianzén, 2001, p. 19).

Esta fragmentación del relato en episodios es uno de los componentes más acertados del género, pues es el que potencia el suspenso y suscita la intriga del público, pero sin develar nunca todo el enigma, como señala la investigadora argentina María Clara Musante (Musante, 2011, p. 161).

La telenovela tiene entonces como "padres" a la literatura, al teatro, la ópera, la escritura en folletines por entregas, sin embargo, todas estas versiones literarias decantan en un tipo de relato que se convierte en el antecesor o "los previos" del género que tocaremos en esta investigación. Una narración que se alojará en un medio de comunicación previo al televisivo, en donde no existirán las imágenes, pero la oralidad hará que se viva como si éstas estuvieran presentes... en la infinita imaginación. No hablamos de otra que: la radionovela.

La radionovela comercial, también conocida como *soap opera* - iniciada en EEUU y llamada de esa manera, pues fue auspiciada por las compañías productoras de jabón - llega a Latinoamérica alrededor de los años 30 y rápidamente se extiende en distintas regiones.

Cuenta "la leyenda" que las primeras radionovelas latinoamericanas tuvieron su origen en Cuba, a raíz de las historias que las trabajadoras y trabajadores de las fábricas de habanos, escuchaban a través de un lector(a), quien frente a ellos les leía historias diariamente. Ellos entretenían sus quehaceres, atentos a estas narraciones y, al culminar la jornada laboral, las historias se interrumpían y continuaban al día siguiente de trabajo. Estos relatos, en su mayoría narraciones clásicas como "Los tres mosqueteros", se llevaron posteriormente a la radio, donde voces femeninas y masculinas dieron vida a los personajes de los mismos. Así, se emitieron diariamente, también por entregas, mediante las ondas electromagnéticas de este medio de comunicación.

Es hacia 1948 como el autor cubano Félix Benjamín Cagnet Salomón, irrumpe la palestra con la primera radionovela latinoamericana de su puño y letra, "El derecho de nacer". Esta radionovela sería de las primeras en dar el salto a la televisión, iniciando así la denominación que conocemos hoy: Telenovela.

Con el surgimiento de la televisión, muchos de esos guiones (de radionovela) se adaptan a la pequeña pantalla, dando así origen a lo que se conoce como telenovela, concebida como un relato de ficción emitido por televisión, caracterizado por la fragmentación, la pausa y el suspenso (Mendoza, 2011, p. 107).

Cabe remarcar entonces, que el nombre **telenovela**, da título a un género, en cuanto a formato, es decir debido a su emisión en **tele**-visión y a su duración. Es entonces una suerte de novela audiovisual larga, transmitida por televisión, con las características que complementa Mendoza. Su cercanía con el melodrama, el cual es también un género, pero en cuanto a contenido, radica principalmente en que sus tramas se concentran en historias de sentimientos desbordados. El melodrama (o "drama musical" proveniente de la ópera, como señaláramos en la página previa) ha devenido en el nombre que emplea una historia de sufrimiento de amor exagerado (las mismas óperas se caracterizaron por ello). Al tener entonces, la telenovela, en su mayoría, tramas similares, conllevan éstas a denominarlas como parte género melodramático.

La telenovela, comenta Eduardo Adrianzén (2001), le saca ventaja a sus "compañeros" el libro y la radio, pues gracias a las imágenes, a su puesta en escena y a la visibilidad que le permite una pantalla como la de la TV, se convierte en un género que demanda una nula abstracción, puesto que los hechos suceden tal como los realizadores lo plantean y frente a los ojos del espectador, sin darles demasiada "tarea", sólo narrársela.

Es de este modo como se gesta un género que, para muchos, es repetitivo, irreal, estereotipado, etc., no obstante, su cercanía e identificación con el público, lo ha convertido desde los años '50, en "uno de los formatos dominantes de la televisión, por su estabilidad y permanencia en la pantalla chica", desde su nacimiento hasta la actualidad, como recuerda Musante (Musante, 2011, p. 157).

Incluso la misma Musante hace una aseveración interesante, en base a un planteamiento del semiólogo argentino Oscar Steimberg, definiendo al melodrama como "transgénero", "es decir, en tanto género que recorre los distintos medios y lenguajes. Esto explica la repetición del componente melodramático en la mayoría de los textos narrativos de circulación masiva: cine, radio, literatura y televisión" (Musante, 2011, p. 160); con ello realza aún más la fuerza de este género.

Es este mundo de ficción, en el que "la disrupción (...) del equilibrio inicial, a causa de la aparición de un conflicto", es el referente narrativo (Mazziotti, 2001, p. 183) y el "modus operandi" de este producto cultural, por el cual adquiere la telenovela su condición de universal, transversal a cualquier raza, nacionalidad o idioma, debido precisamente a su esencia: LA EMOCIÓN y por supuesto, la emoción del conflicto, pues sin conflicto... ¡No hay historia!. No en vano en las oficinas de la televisora Globo en Brasil, hay un letrero que señala "En la conquista, un arma más potente que la pólvora, es la emoción".

Bien recalca Armand Mattelart (1998) en su libro "El Carnaval de las imágenes", "este poder catártico del género de la telenovela y la empatía que logra con el público, lo definen como un factor excepcional de comunicación, como acontecimiento ecuménico y transclasista", es decir absolutamente universal y transversal como señalábamos en el párrafo anterior (p. 54).

1.2 ¿Cómo se escribe? contado en 3 actos - Estructura narrativa de la telenovela

Sherezade (la del libro, ¡no la protagonista turca!) cuenta historias noche a noche... en la TV hay cinco o más telenovelas a la vez... la abuela cuenta cuentos a sus nietos... Ese hilo habla de la vigencia de la narración. Todos tenemos la experiencia de escuchar y de contar historias (Mazziotti, 2008, p.1).

... Con esas palabras, Nora Mazziotti define algo que se convierte en nuestro día a día y en una de las primeras experiencias que tenemos desde niños: Contar historias... narrar.

Como bien señala, los cuentos de la abuela son narración, en tanto como lo podría ser nuestro relato sobre cómo fue nuestro día en la oficina; la explicación lacrimógena de cómo nos caímos en el colegio mientras jugábamos a las escondidas; las eternas llamadas telefónicas con tu mejor amiga (cuando el "teléfono era caro", como cantaba el grupo Pandora) o las infaltables anécdotas de todo viaje. Todo es narración... y con todas sus letras. Y es que vivimos narrando, vivimos contando historias. "La narración es parte de la cultura, reafirma Mazziotti (2008); (y) en todas las culturas hay historias" (p. 1).

No obstante, la narración no suele ser "plana", lineal, sin altibajos. Cuando contamos alguna de nuestras vivencias, es indiscutible que le incluyamos una dosis de nuestro propio "sazonador" personal, a fin de que la historia resulte más "sabrosa". Por añadidura, eso nos lleva a otro punto indispensable al hablar de narración; a la manera como vamos a desarrollar la misma.

Hasta para contar un "chiste" hay un orden. Tenemos un inicio, un medio y un remate final. Ese orden al que nos referimos, no es otra cosa que: LA ESTRUCTURA.

De acuerdo con el escritor estadounidense Robert McKee (2002), estudioso de la escritura de guion, la estructura es “una selección de acontecimientos extraídos de las vidas de los personajes, que se componen en una secuencia estratégica, para provocar emociones específicas y expresar una visión específica de la vida” (p. 53). Es entonces el orden en el cual vamos a desarrollar estos acontecimientos, de manera secuencial, buscando generar una emoción / reacción de parte de nuestro receptor (televidente / consumidor / o hasta *prosumidor*).

Pero estos tres actos, estos tres momentos que íbamos desagregando, no los inventó el creador del chiste. Ésta es una fórmula que aún aquellos quienes no estudiaron los cinco años de esta “mágica” carrera de Comunicaciones, la tienen interiorizada casi como un “conocimiento primario”, utilizando la terminología del sociólogo vienés Peter Berger (1968), haciendo referencia a todo aquello que “... todos saben sobre un mundo social, (aquello que) ... se sitúa en el plano pre-teórico” (p. 86).

Estos tres momentos provienen de dos mil trescientos años atrás, de aquellas pautas que marcó el filósofo griego Aristóteles en su *Poética*, donde dividió la estructura narrativa en tres actos: **Principio, medio y fin**; también conocidos como planteamiento, nudo y desenlace. Aristóteles, al ser el primero en proponer esta fragmentación terciaria, da las pautas más utilizadas en el mundo del guión y la narración de historias.

Los tres actos siguen vigentes hasta la actualidad, pues

(...) a pesar de ser muy sencilla, es una de las mejores herramientas con la que cuentan los escritores, los guionistas y los dramaturgos; ya que funciona igual de bien en una novela, en un cuento, en un guión de cine o en (el libreto de) una obra de teatro (Jaume Vicent, 2016).

“Si las historias se cuentan de otra manera, no interesan a nadie: aburren. No contienen tensión dramática, ni pasión. Porque una buena estructura narrativa permite recoger todo aquello que, de forma subconsciente, nos atrae tanto de un relato” (Mario Sorribas, 2014).

La telenovela y, por ende, la creación de un melodrama, se construye bajo los parámetros de estos tres actos, apuntando siempre a la ruptura de una estabilidad.

Escritores de guión como el colombiano Andrés Burgos, me sugirió en alguna de sus conversaciones, que inclusive cada escena debiera también contar con estos tres actos, de modo que su desarrollo tenga esta misma secuencia en la que el interés y la “tensión” vayan *in crescendo* hasta encontrar su cierre (A. Burgos, comunicación personal, junio 2014).

Todos los escritores audiovisuales, prácticamente sin excepción, coinciden en recurrir a esta estructura dramática, que, según el guionista estadounidense Sydney (Syd) Field (1996), se define como una “progresión (...) de acontecimientos relacionados los unos con los otros, que desembocan en una resolución dramática” (p. 20), una acepción muy similar a la que planteaba McKee. Y destaca su vital importancia, al ser una herramienta que permite dar a la historia, precisamente una forma dramática.

En el trabajo de la ficción televisiva, podría ser complicado evidenciar estos tres momentos, puesto que las historias “dejan muchas tramas abiertas para los siguientes episodios y parece que no hay desenlace ni planteamiento” (Tiscar, 2015). Sin embargo, cada capítulo tiene sus propios tres actos, aún queden temas pendientes para el siguiente episodio. Estos suelen contar con una temática específica, que se presenta en el inicio del episodio y se desarrolla a lo largo del mismo, dejando muchas veces esta “puerta abierta” a que siga resolviéndose

al día siguiente. Aún así, es claro que esa emisión, por sí sola, tenga sus propios tres momentos dramáticos.

En el **primer acto** de una telenovela se plantea la presentación del personaje (o los personajes principales), su contexto (ubicación y establecimiento del mismo), dónde se desenvuelve, su hábitat y es en este mismo acto que encontraremos el “detonante” o CONFLICTO. Aquello que va a irrumpir y quebrar la aparente estabilidad en la que habitaba nuestro protagonista. “El género establece los modos en que se articula la disrupción/restauración de la pérdida del equilibrio inicial a causa de la aparición del conflicto” (Mazziotti, 2001, p. 183). Es mediante la presentación de este conflicto y la decisión de aquello que deberá hacer nuestro protagonista para vencer ese conflicto, su objetivo o meta, como nos trasladaremos al siguiente acto.

Clara Tiscar (2018), escritora y comunicadora española, señala que el **segundo acto** debiera ser lo mejor planificado, puesto que ya tenemos claro el planteamiento de lo que le ocurrirá al protagonista y hacia dónde quiere llegar, cuál es su búsqueda. En este momento, ella recomienda “buenos personajes, buenos antagonistas, buenos obstáculos”, así como la capacidad de graduar los pulsos dramáticos, a fin de que no todos tengan la misma intensidad y uno lleve al siguiente, logrando que avance la narración con un interés creciente.

Estos pulsos dramáticos a los que ella hace referencia, nos conducen a un ingrediente adicional en la estructura narrativa de un guión de telenovela, los muy solicitados “*Plot Points*”. Syd Field definió estos como los puntos de giro o nudo de la trama, cuyos acontecimientos “hacen girar la historia en otra dirección” (Adrián Silisque, 2016). Los puntos de giro, entonces, son esa vuelta de timón que cada tanto necesita la historia, para sorprender (grata o dramáticamente) a nuestra audiencia, permitiendo que la narración no se torne predecible, ni mucho menos plana o monótona.

Andrés Burgos contaba en torno a sus experiencias en la escritura del guión, que para él, prácticamente el grueso de una telenovela... era considerado el segundo acto. Esta presentación de personajes y conflicto que aparece en el primer (y primeros) episodios (primer acto), se traslada a todo el encadenamiento de hechos varios, que anudan, enredan y complican la historia (para él, segundo acto), para dar pase luego a la resolución, en el capítulo (o capítulos) final (A. Burgos, comunicación personal, junio 2014).

El desarrollo de estos sucesos dentro del segundo acto, se torna en una suerte de “electrocardiograma” en donde cada pico, cada giro o quiebre de la historia será precisamente aquel que generará el “encanto”, interés y aquella “seducción” del público, ávido de continuar viendo y saber “qué sigue”, qué ocurrirá.

El español González Olivera (2011), da un indicio adicional sobre la ubicación de estos puntos de giro en la historia, afirmando que “la entrada a cada uno de los actos se realiza (precisamente) mediante los denominados *Plot Points* o Puntos de Giro. Estos no son más que giros dramáticos que propician (su) entrada y el comienzo de cada uno de (ellos); serán (así), cruciales para (poder) introducir(nos) en (ellos)”.

Al término del primer acto y con aquel punto de giro de por medio, se da pase al segundo. Este acto vendría a ser el “medio” o “nudo” del cual hablaba Aristóteles y no es otra cosa que el desarrollo del CONFLICTO (planteado en el primero). Ese desarrollo va a llevarnos al CLIMAX de la historia, al momento cumbre y cargado de todo tipo de emociones.

Es clara la premisa que repite todo comunicador en sus años de estudio y que aquí reiteramos, pese a haberla dicho un par de páginas atrás, “si no hay CONFLICTO... NO hay

historia". Y es que es así de simple, pues sin ella, en el relato no ocurriría absolutamente NADA, salvo una sucesión de situaciones "sueltas" y eso... no es una historia.

Este conflicto suele recaer en personajes de apariencia débil o indefensa dentro de la narración, originando mayor riqueza en el melodrama, pues generará mayor drama y aquel "sufrimiento" será trasladado también al televidente, quien "padecerá" con su protagonista, a la par.

El **tercer acto**, y último, es la resolución del problema, el desenlace, el momento donde se deben absolver todos los cabos abiertos y planteados a lo largo del guión (o a lo largo del capítulo, si habláramos de un episodio). Para ello, es indispensable mantener la expectativa de los espectadores, aquella que se ha venido construyendo a través de los (largos) meses de emisión. No hay nada más terrible que convertir en tendencia de *Twitter*, la frustración de la audiencia al tener un final no sólo inesperado, sino que no cumpla con lo que se ansiaba tener como cierre. Culminar una historia trayendo como consecuencia la decepción del televidente, de haber invertido tanto tiempo en el seguimiento y visionado de un aproximado de 120 capítulos de novela y encontrarse con un desenlace que no cumpla con sus expectativas y menos las supere, puede ser decepcionante y un mal precedente no sólo para la telenovela en cuestión, sino para las que la sucederán.

Como reflexión final, citaremos a la investigadora española Elena Real (2001), quien afirma que:

Los distintos actos del melodrama son pues la puesta en escena de las distintas formas de persecución que tiene que sufrir el inocente, cuyas desgracias se van intensificando a medida que avanza la obra hasta que en el último momento se produce el apoteósico triunfo final de la víctima y el castigo definitivo del traidor (p. 132).

1.3 "Colorín colorado" – El final feliz o *happy end*

Puesto que no quisiéramos recibir los susodichos comentarios de *Twitter*, *Facebook* y demás redes, acusando que el final de la ficción que tuvimos en pantalla no fue el adecuado, es que debemos prestarle suma atención a la manera en la que le pongamos punto final a nuestra historia. Esto, no sólo porque será el punto de culminación de un camino de meses (¡o años!, según la cantidad de episodios) recorrido junto al espectador, sino porque será aquello con lo que se quedará la audiencia como mensaje final, la última imagen, la última escena, el último beso... de su telenovela favorita.

Y ahí radica el cuidado con el que debe ser considerada la escritura del "final" en este género. De cualquier modo, Eduardo Adrianzén (2001) indica que éste no debiera ser del todo complejo, "en la medida que las leyes del género apuntan a no defraudar las expectativas del gran público" (p.148). Pero Ud. lector, pudiera preguntarse ... ¿qué expectativa es aquella que tiene en mente la audiencia?. ¿Las respuestas?... Infinitas, y añadiremos que, buena parte de la orientación que adquiera el televidente, dependerá de cómo ha venido desarrollándose la historia y el grado de identificación que lograron con sus personajes y protagonistas.

Es inevitable que hayamos oído hablar alguna vez del clásico "final feliz" o *happy end* del melodrama. María Inés Mendoza (2011) señala al respecto, que ese es el típico final "del melodrama en todas sus manifestaciones – fílmicas, radiofónicas o televisivas – es un recurso empleado ya en el Teatro Griego, a pesar de su configuración trágica y dramática" (p. 102).

Para Nietzsche el final feliz en algunas obras teatrales griegas se debe a “la conciencia socrática y su optimista creencia en la unión necesaria entre virtud y saber, entre felicidad y virtud, (...) el efecto de que, en la conclusión, se abriera una perspectiva hacia una existencia ulterior muy agradable, casi siempre con un matrimonio” (Mendoza, 2011, p. 103).

Por consiguiente, el mismo Adrianzén señala tres posibles finales de telenovela, como opciones básicas al momento de escribir la misma:

1.3.1 Final tradicional.

Haga algo de memoria... ¿De aquel bagaje novelero que pueda tener en su masa gris, recuerda algún final de telenovela?... Ok, ahora... ¿recuerda a esos protagonistas tristes?, ¿abatidos?, ¿o los rememora radiantes?... o incluso “blancos y radiantes” en medio de la boda final. Si hacemos trabajar un poco el cerebro e indagar en nuestra memoria audiovisual, es muy probable que nuestros recuerdos terminen con una sonrisa o un sentimiento de satisfacción. Esto, evidentemente, porque quedamos felices con el final de nuestros “amigos”, compañeros de cada noche, los protagonistas.

Y pese a que podamos considerarlo “alto en azúcar”, como aquellos octógonos alimenticios que nos alertan de un exceso de dulce en la vida, este tipo de final romántico, próspero y “boyante” es quizás el más utilizado en el grueso de las telenovelas que podamos recordar en nuestra mente, en este mismo instante; éste no es otro que el ya mencionado “final feliz”.

Adrianzén no se complica en afirmar que este recurso no sólo es el más frecuente, sino el más recomendable, según su experiencia. “El amor logra vencer todos los obstáculos y la parejita se casa o queda unida, suponemos que para siempre” (Adrianzén, 2001, p. 148).

Pese a todos los avatares que haya seguido la protagonista (femenina en nuestro ejemplo), a causa de “el amor de su vida”, ella suele perdonarlo y cerrar esta historia con la consumación de este amor inquebrantable. Esto sumado a aquel precio que podría “pagar” el o la antagonista que haya pululado por su vida, a causa de todas sus “maldades”. “Por más trillado o surrealista que suene, no resulta nada fácil esquivar este final. Lo contrario sigue pareciendo tan extraño como terminar la cena con sopa después de comer el postre” (Adrianzén, 2001, p. 148).

Elena Real (2001) resume un poco la estructura de los tres actos, junto a este tipo de final, señalando que “el esquema nuclear es en realidad extraordinariamente sencillo: La persecución inmerecida de unas víctimas, tema en el que se centra todo el melodrama (punto en común con lo que mencionaba Burgos, al decir que prácticamente toda la novela era considerada “el segundo acto”) y el castigo final del traidor, en la última escena de la obra” (p. 134).

1.3.2 Final atípico.

Aquí se agrupan todos aquellos escritores, quienes quisieron romper el molde e intentar buscar cerrar sus historias de la manera menos predecible posible. El mismo Adrianzén describe este segundo tipo, dentro de su clasificación, como un final que “no es habitual y en general es riesgoso. Para que funcione, es necesario haber manejado toda la trama

dentro de un estilo que permita un final así. Sólo entonces, no habrá defraudado y será coherente” (Adrianzén, 2001, p. 149).

Él mismo menciona como variantes: El dejar a la HEROÍNA SOLA o el culminar la historia con la HEROÍNA MUERTA.

1.3.3 Final abierto.

Y, para hacer honor a este título diremos que, “finalmente”, tenemos también la posibilidad de trabajar un final abierto. Con ello nos referimos a aquellos cierres en donde la audiencia saca sus propias conclusiones acerca de lo que ocurrirá con los protagonistas (se arreglarán, se casarán, terminarán juntos, se irán de luna de miel y no veremos esa secuencia, etc.), mas no damos por sentado un final textual.

Sobre su última clasificación, Eduardo la considera...

(...) más peligrosa e indeseable aún, que la muerte o la soledad de los héroes, en razón de que nos deja en una incógnita que nos huele un poco tramposa después de tantos meses enganchados frente a un televisor, a diferencia de un largometraje (Adrianzén, 2001. p. 152).

Estos finales le dejan la “tarea” al público e invita al mismo a poner en práctica su imaginación, a fin de asumir el tipo de vivencia final que tendrán sus personajes favoritos. Esto, para el mismo Adrianzén (2001), “nunca deja al público satisfecho (...) y no es recomendable en absoluto. (...) La telenovela no es el medio idóneo para interrogantes encima de la palabra FIN” (p. 152).

1.4 ¡Corten! – Las tandas comerciales

Pero algunos lectores dirán... “Me hablan de los tres actos en una telenovela... pero, ¿por qué cada vez que sintonizo una telenovela, veo unos cuantos minutos de episodio... ¡y un sinfín de comerciales!... ¿dónde están todos esos actos ‘adicionales’?”. Sobre esto, no podemos negarlo demasiado, más bien aplaudiremos a los ejecutivos comerciales por vender tanta carga comercial ¡en *prime time*!. Y es que hasta cierto punto, esta visión fragmentada, no es sólo un importante logro del *staff* del área de ventas, sino que es un factor fundamental en la escritura de una telenovela, puesto que los guionistas tienen conocimiento de que su narración debe contemplar dichas interrupciones, que no son otra cosa que: los cortes comerciales.

Estos tres actos, pareciera podrían convertirse de pronto en cinco, por los intervalos comerciales. No obstante cada fragmento de telenovela (y de cualquier programa televisivo) que se vea disgregado por un corte comercial, no corresponde a un “acto” exactamente, sino que recibe la denominación de “bloque”. Cada uno de estos bloques debe lograr cerrar “arriba”, previo al corte comercial, es decir con cierta habilidad de dejar un atractivo, un asunto pendiente, una suerte de “anzuelo” o como se le conoce en el medio: el famoso “gancho”, de modo tal que el público tenga la motivación y angustia suficiente, para que, transcurrido el corte, sienta la avidez de volver a la novela a continuar con la historia y ver qué sucederá con ella. Fórmula que no sólo se hace presente antes de cada tanda comercial, sino al final del episodio, apelando a la ansiedad de no perderse el siguiente capítulo y por ende, a la fidelidad del televidente. Esa es, en cierta manera, la tarea titánica de todo guionista de televisión.

El texto de telenovela entonces:

(...) se encuentra fragmentado en segmentos rematados de suspenso, para dar paso a la publicidad y al capítulo del día siguiente. En este sentido, la telenovela se compone, impulsada por sus pausas, de una secuela de clausuras tentativas que resuelven conflictos diversos. (...) Su narrativa se diseña en torno al suspense, la fragmentación y la pausa con el objeto de enganchar al telespectador (Mendoza, 2011, p. 110).

La pausa comercial se constituye en un elemento fundamental en la significación y estructuración de la telenovela. (...) El *suspense* debe actuar como cierre de pausa comercial o bien como cierre de episodio, de tal forma que permita al espectador insertarse en la construcción imaginaria del texto telenovelesco, no tan sólo entre los minutos transcurridos durante una pausa comercial, sino también entre las 24 horas que median entre episodio y episodio de la telenovela (López-Pumarejo, 1987, p.105-106).

1.5 Últimas anotaciones – Factores para la escritura

De acuerdo con el investigador estadounidense Dwight V. Swain, citado por el francés Michel Chion (1989), existen cinco factores esenciales a tomar en consideración, para la realización de un guión: El personaje principal (protagonista), una situación difícil (conflicto), un objetivo, un oponente o antagonista (alguien o algo) y un peligro terrible y amenazador (p. 82).

Al hablar de personaje principal, nos referimos al (o la) **protagonista**, quien finalmente será uno de los actores más importantes de la historia, sino el más, pues sobre él recae la construcción del relato y es quien lleva la acción principal del melodrama.

La **situación difícil** está estrechamente ligada con el conflicto y el objetivo. El personaje quiere conseguir algo y ante él, se le presenta una circunstancia totalmente ajena a su vida normal y, por lo tanto, le resulta complicado afrontarla. Esta situación no tiene que tener una fortaleza material, como una explosión, un terremoto, etc., pero sí debe tener la fuerza suficiente para alterar la vida física o psicológica del personaje y, por lo tanto, lo lleve a vivir una situación extraordinaria (Poucel, 2004, p. 27).

Ahora bien, cuando hablamos del protagonista, dejamos en claro que éste debía tener evidencia de hacia dónde quiere llegar y cuál es su búsqueda. Este personaje principal tiene pues, necesariamente, una meta la cual debe conseguir. Por ejemplo: Salvar a la princesa de la torre donde está encerrada, ir a visitar a su abuelita, poder despertar de un beso a la doncella que comió una manzana envenenada, etc. Esta misión o razón de ser del personaje es precisamente el **objetivo**. ¿Qué es lo que quiere conseguir este protagonista? y ¿qué tipo de esfuerzos va a emprender para poder conseguirlo, a lo largo de la historia?. Poucel (2004) deja en claro que alrededor de este objetivo “se van a mover todas las acciones y los sucesos. Este objetivo debe estar muy bien establecido al principio de la historia, ya que será el eje para que se muevan los personajes” (p. 27). Si el objetivo no está bien diseñado y genera confusión, la línea argumental que sostiene la telenovela podría perderse y surgir así “incongruencias en la historia” (Poucel, 2004, p. 27).

Pero antes de que algo se oponga y señalemos otros de los factores que distinguen Swain y Chion, es imposible continuar hablando de objetivos, obstáculos, etc., sin destacar aquel sentimiento dentro del cual “navegan” todos estos factores y todas las historias. Un sentimiento que pudiera convertirse en cualquiera de los siete mares a los cuales hacía

referencia Yola, sobre los cuales surcarán los personajes principales, muchos de sus conflictos y suele ser la esencia de nuestras consabidas telenovelas: EL AMOR.

1.6 El amor es una magia - El bien vs. el mal

Si buscara un *soundtrack* a este acápite, más que la balada de una radio romántica, es muy probable que elija al puertorriqueño “Tito – El bambino” para lanzar las primeras notas de su tema “El amor” donde nos indica que “El amor es una magia”. Y es que efectivamente el amor lo es y no sólo por lo que podamos sentir al experimentarlo, sino porque es realmente mágico el hecho de que ese sentimiento sea el hilo conductor de años, ¡siglos!... de historias y hoy se convierta en el centro de nuestro objeto de estudio, nuestro apreciado MELODRAMA.

El melodrama y la telenovela, precisamente, recoge el arte de contar historias, situándolo principalmente en una historia de amor. Un amor que esencialmente corresponde al que la psicología definiría como “amor romántico y pasional”, es decir el amor de pareja. “Pero no de un amor cualquiera. Tiene que ser un amor que cueste alcanzar” (Mazzioti, 1996, p. 14).

Y en eso radica el encanto de esta “hora televisiva”, en seguir día a día, las peripecias, altas y bajas de este amor, que no son otra cosa que los CONFLICTOS (o situaciones difíciles, como señalaba Poucel líneas arriba), aquellos obstáculos y puntos de quiebre, que impiden a los protagonistas poder unirse y vivir finalmente su amor en libertad. Este, entonces, va a ser el punto central de la escritura de una telenovela. Tan es así, que si el amor no fue el núcleo de una telenovela (pues para toda regla, siempre hay excepciones), el guionista Eduardo Adrianzén (2001) es radical al decir que “... con toda seguridad fracasó” (p. 58).

Mas dentro de las vicisitudes del amor, de la pareja protagónica y de todos los personajes de la ficción, está inmersa una dualidad innegable, innegable incluso en nuestra vida misma: El bien vs. El mal. Digamos que éste vendría a ser el *ying* y el *yang* de una telenovela.

La historia de amor suele estar relacionada al BIEN, a los protagonistas y a su lucha por ser felices, venciendo los obstáculos (muchas veces injustos) y logrando finalmente estar juntos.

Pero no todo puede ser “alto en azúcar”, como señalábamos antes, sino que existirá algo o alguien que hará que este amor se vea interrumpido (¡y constantemente!). El o la causante de colocar la cuota agria de una telenovela, añadiéndole ese “limón con sal” (como cantara un herido “Chichi” Peralta) necesarios para que nada sea monótono, sino que tenga una variedad de sabores, será precisamente aquel “antihéroe” que irá permanentemente en contra del bienestar de los protagonistas y cuyo nombre lo definirá literalmente: el (o la) **antagonista** (otro de los factores a los que hacía referencia Chion).

Y es por supuesto, el antagonista (o a veces, ¡antagonistas!), junto a sus acciones en pro de la disrupción de la estabilidad, quienes se asocian al MAL y a los permanentes intentos por separar a la pareja protagónica, evitando su felicidad. Es ahí como ambas fuerzas batallan a lo largo de los capítulos por lograr que sólo uno sea el vencedor.

Citando a Elena Real en “La fiesta de las lágrimas” (2001):

Lo esencial en el melodrama es el espectáculo del infortunio inmerecido (...) es decir la puesta en escena, la “re-presentación” ante el espectador de esos sufrimientos, angustias y desventuras. El tema fundamental es, en efecto, el de la Virtud injustamente perseguida, y que tras muchas peripecias consigue,

gracias a la ayuda de la Providencia, triunfar finalmente del vicio y del mal (p. 133).

Esto se convierte entonces en una “persecución que tiene que sufrir el inocente (protagonista)” (Real, 2001, p. 133). Y es, siguiendo esa pauta, como el escritor de telenovela debe ir episodio a episodio, generando nuevos trazos de impedimentos y conflictos, despertando permanentemente el interés del espectador por la angustia de que sus protagonistas no estén juntos y la ansiedad de que finalmente lo logren.

La misma Elena Real (2001) le llama a esta lucha maniquea de las fuerzas del bien y del mal, una “temática nuclear”, pues se convierte en el centro de la historia, o de la escritura de una telenovela. Y añade que la misma, “tiene como consecuencia una función codificada (...) de los personajes, que más que individualidades con personalidad propia, son la mayor parte de las veces, funciones, o (...) arquetipos” (p.133).

Sin embargo, así como destacamos al inicio de este ítem, que “el romance es el ingrediente indispensable de este género, (...) siempre es necesario que por lo menos existan uno o varios amores contrariados lo bastante fuertes para que la telenovela sea digna de ese nombre” (Adrianzén, 2001, p. 44). Con esta aseveración, el guionista Adrianzén deja en evidencia que el amor no se concentrará únicamente en la pareja protagónica, sino que en las líneas narrativas secundarias o paralelas, también podremos encontrar historias de amor, pero ¡de amor contrariado!. Adrianzén recoge una, algo radical, frase, que no recuerda su autoría, en la que dice “la gente feliz no tiene historia”, refiriéndose a que las estabildades “eternas” de una pareja y la ausencia de conflicto, conllevaría a “atentar contra la esencia de cualquier producto dramático” (Adrianzén, 2001, p. 59).

1.7 “Del amor y otros demonios” – Otros grupos temáticos

Si hacemos un repaso a todas las novelas que hemos visto en la vida (sin adentrarnos aún en las telenovelas turcas), y si además, Ud. lector, tiene el ADN “ochentero” como quien escribe, es muy probable que la invasión de telenovelas mexicanas con las que hemos crecido, con pinceladas de dramas venezolanos y argentinos, nos remita a pensar directamente en la pareja de amor de cada una de estas historias y prácticamente visualicemos el final feliz sellado con el largo beso de ambos. Sin embargo, es muy probable que encontremos algunas historias en donde la búsqueda de un hijo, la de un padre o madre, o las aventuras de una niña, por ejemplo, sean también parte de nuestra memoria. Y si tuviera que citar algunos ejemplos, podríamos referirnos a “El Derecho de Nacer” (telenovela mexicana de Televisa - 1981), “Chispita” (México / Televisa - 1982), “Papá Corazón” (telenovela peruano-argentina de Panamericana – 1973), “Andrea Celeste” (drama argentino de la Televisión Pública Argentina ATC – 1979), “Mundo de Juguete” (producción mexicana de Televisa – 1974), entre muchas otras.

Y es que, si bien el amor “romántico” puede ser el centro de la escritura de estas historias televisivas, podemos encontrar telenovelas bajo otros grupos temáticos. Voy a volver a Adrianzén, para citar la clasificación que él realiza, al hablar de los otros grandes temas dentro de los cuales puede estar ubicada una telenovela. Además del amor de pareja (que él considera EL PRINCIPAL, como mencionamos), señala otros tres, con sus respectivas variantes: “(...) filiación, épica o suspenso” (p. 44).

En el caso de la filiación, como su nombre lo indica, va en relación a la unión padre e hijo. Es ahí donde podemos ubicar a las novelas como “El Derecho de Nacer”, destacada anteriormente, en donde además del amor de pareja, está la búsqueda incesante de una madre por el paradero de su hijo. El guionista destaca que también podrían incluirse aquellas historias de hijos con padres ausentes, no obstante, el cimiento de este tipo de telenovelas

radica en la figura de la madre, presente o ausente “como detonador y determinante de los hechos; (...) además, por regla general, todas ellas son madres íntegras y sufridas, quizás con pasado, pero nunca malvadas o promiscuas” (Adrianzén, 2001, p. 45).

En la telenovela épica “predomina la gesta colectiva, la epopeya de un grupo humano, generalmente de una o dos familias a lo largo de varias generaciones o bien durante un momento específico de la historia de un país” (Adrianzén, 2001, p. 46).

Si tuviéramos que ejemplificar esta categoría, podría elegir a “Moisés y Los Diez Mandamientos”, la telenovela brasilera de la cadena televisiva Rede Record, que no sólo podría considerarse épica por el grupo humano y la gesta colectiva que hay dentro de la historia, sino incluso por ser una novela de época -Adrianzén (2001) menciona que incluso la ambientación de época puede ser una subcategoría de la telenovela “épica”, convirtiéndola muchas veces en telenovelas históricas (p. 46)-, al tomar este pasaje bíblico y ambientar unos mil trescientos años, aproximadamente, antes de Cristo.

Y finalmente encontramos las telenovelas de suspenso, cuyas historias no tienen necesariamente una alta dosis de romance, mas al incluirse dentro, subcategorías como policiales y esotéricas, según el mismo Adrianzén (2001), pueden abiertamente tener una mayor aceptación por un público masculino, a veces no del todo adepto a las telenovelas (p. 48).



CAPÍTULO 2: “Los que visten y calzan frente a cámaras” – Los personajes

Pero así sean telenovelas de amor, de desamor, con finales felices, no del todo, o con la apertura necesaria a que se ejecuten nuevas versiones, ninguna sería lo que es, sin aquellos intérpretes quienes dan vida y se convierten en los “cuerpos reales” de estas historias: Los personajes.

Como destaca el cineasta y apreciado amigo, Augusto Tamayo (1996), el personaje “es aquella persona imaginaria que, asemejándose en sus rasgos básicos a algún ‘tipo’ de persona real, posee cualidades (...) imaginarias pero verosímiles que, al realizar acciones dentro de situaciones dadas, forma parte sustancial de la trama” (Tamayo, p. 47).

Los personajes dentro de una telenovela, sea esta turca, mexicana o coreana, tienen considerables características en común, como parte del género. Una de ellas es la inclusión de modelos o personajes “tipo”, como señalaba Tamayo, con rasgos bien definidos.

En este punto, considero de sustancial importancia, hacer una distinción entre dos términos que aparecen de manera frecuente en textos, páginas web y material relacionado a la búsqueda de clasificación de un personaje de ficción. Se trata de “**arquetipo**” y “**estereotipo**”.

Tomaremos como base, en este texto, la palabra arquetipo, en su 5ta. acepción del diccionario de la Real Academia Española (RAE)³, pues es la que más se asemeja a lo que propone Platón. Él, siendo el primero en hablar del tema, lo define como “el patrón ejemplar del cual se derivan otros objetos, ideas o conceptos. Es el modelo perfecto”. Omar Rincón (2006) los llama “aquellos referentes morales universales a los que siempre se alude” (p. 106).

En tanto, para la palabra estereotipo, tomaremos asidero en el primer significado que le asigna también la RAE⁴, que plantea lo contrario al término anterior.

Estas dos palabras muchas veces se entrelazan (erróneamente), mas recurriremos a las referencias que toma el mismo Augusto Tamayo, de la división que hace el novelista inglés Edward Morgan Forster, cuando habla de **personajes “planos”** y **personajes “redondos”**. Con ésta, podría quedar más clara la diferencia.

Parfraseando a Tamayo (1996), los personajes “planos” apuntan a convertirse en estereotipos. Estos suelen ser inmutables, se basan en una sola idea o cualidad, sin mayor dimensión. No buscan necesariamente reproducir la complejidad humana, no obstante esto no es negativo forzosamente, pues es de gran ayuda para el público al momento de identificarlos (p. 49).

Tal podría ser el ejemplo de: “(...) el héroe o galán (casi siempre rico), el villano (casi siempre sensual), el mentor (casi siempre mayor), etc.” (Di Marino, 2017, p. 125).

Los personajes “redondos”, por el contrario, tienen mayor espesura y van más de la mano con lo que sería un arquetipo.

Tienen dimensión en el sentido en que los seres humanos tienen profundidad afectiva, emocional, ambigüedad, variabilidad, contradicción. (...) Están provistos de mucho mayor detalle en la estructura de su carácter, plenos de

³ ARQUETIPO: Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humanos (RAE, 2018).

⁴ ESTEREOTIPO: Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable (RAE, 2018).

unidades psíquicas de diversa especie. Y que, además, sujetos a los vaivenes de sus circunstancias, cambian (a diferencia de los antes mencionados) (Tamayo, 1996, p. 50).

En medio de estos “tipos” de personajes, distintos autores hacen un sinnúmero de reseñas acerca de diversas clasificaciones de los mismos. En este caso, me centraré en una dualidad, muy general, bajo la cual se sostiene el núcleo del conflicto del grueso de las historias. Clasificación que aprendemos ¡y hasta aprehendemos!, desde nuestros juegos de niños, en donde sintetizábamos todo en dos “bandos”: “los buenos y los malos”.

Esta facción “buena y mala”, a veces podría incluso lidiar con el diseño de un personaje “plano” (sin ser ésta una norma, en lo absoluto), aquellos que no transitan por mayores cambios a lo largo de la historia, pero que, como recalca nuevamente Tamayo (1996), “no necesitan (ni) ser presentados (...) (pues) son fáciles de recordar e identificar. (...) Permiten (incluso) un acceso directísimo a las emociones primarias de un espectador distraído o perezoso” (Tamayo, p. 49).

Y así como Di Marino hablaba precisamente de héroes y villanos, vale añadir lo dicho por la argentina María Clara Musante (2011), quien subraya justamente que “el enfrentamiento maniqueo entre buenos y malos (es el) eje del conflicto, (y esto) desencadena las peripecias de los protagonistas – propio del melodrama – (...) tras superar una serie interminable de obstáculos e incidentes” (p. 164).

En estas últimas líneas, encontramos un término vital para la telenovela: los **protagonistas**.

Una telenovela, por lo general, cuenta con una pareja de personajes principales que tiene una misión en la vida (en la vida de ficción) y suele ir en busca de un objetivo, estos personajes principales son precisamente los protagonistas, aquellos quienes llevarán las riendas de la trama central de una telenovela. Los personajes que los acompañan, de una importancia menor a los principales, suelen denominarse **secundarios**. Muchas de sus acciones giran en torno a los protagonistas. De ahí que López Pumarejo (1987) destaca que, estos personajes secundarios dan vida a la trama en función de las acciones que realice la pareja de protagonistas, “(...) cuya centralidad conduce necesariamente a una clausura textual, generalmente de final feliz” (p. 97).

El objetivo o búsqueda de estos personajes principales de ficción, se verá obstaculizado de manera constante, principalmente por un tercero “de la discordia”. Este tercero no es otro que el “malo”, al cual nos referíamos anteriormente, que en una ficción lleva el nombre de **ANTAGONISTA**.

“La función antagónica es de necesidad estructural. Alguien o algo debe cumplirla. (...) La función antagónica está subordinada, por definición, a la protagónica” (Tamayo, 1996, p. 55).

Así, entre protagonistas y antagonista(s) se pueden formar incluso los consabidos “triángulos” de personajes, y si la relación que une a los tres, tiene un carácter netamente romántico, pues éste se convierte de inmediato en un “triángulo amoroso”.

Si volvemos a los anales de la dramaturgia, Aristóteles dejaba en claro en uno de sus preceptos en cuanto a narración, que el modo de contar la búsqueda del protagonista o actor principal de la historia, establece:

personajes que realizan o sufren acciones en el transcurso de los acontecimientos, y, cuyas acciones, transformarán la situación de un personaje a partir de un estado inicial, hacia un estado final. Los preceptos aristotélicos dicen que el personaje no sea ni peor ni mejor que nosotros, sufrirá rápidos

cambios de fortuna, peripecias y anagnórisis; que la acción llegue a un punto de catástrofe al que siga la catarsis (Umberto Eco, 1996: 135-136 en Omar Rincón, 2006: 105).

El personaje no suele terminar la historia de la misma manera como la inició. Él (ella) vive una transformación a lo largo del desarrollo y resolución del conflicto; rasgo que enriquece aún más el matiz que tiene como actor en el drama, pues lo hace vulnerable y mucho más cercano (por ende, creíble) a la realidad humana. "Personaje auténtico que vive un conflicto dramáticamente intenso, no puede mantenerse incólume e inmutable", acentúa Tamayo (1996, p. 65).

"Los personajes son (entonces) un elemento necesario para la configuración de cualquier tipo de narrativa, ya sea esta literaria, televisiva o gráfica" (Cobo, 2010, p. 164).

Ya sean protagonistas, antagonistas, personajes secundarios, entre otros, todos pueden recaer en aquello que enfatizábamos previamente, en categorías, modelos, moldes de comportamiento, que puede llevarlos a acercarse más al lado de los arquetipos o a partir del trazo grueso de los estereotipos.

En el caso de los personajes femeninos, por ejemplo, estos suelen tener muchas veces, una mirada un tanto reiterativa, si hablamos de la telenovela latinoamericana. Mas, son los modelos femeninos, aquellos de mayor trascendencia dentro de la misma, al ser en muchos casos, el centro de atención de la historia. Este género recae principalmente en la mujer y su búsqueda por ascender socialmente, por encontrar el amor, por hallar a su hijo perdido; una búsqueda incesante por ser feliz.

La telenovela es un género que concentra prácticamente su existencia en la mujer y, por ese fuerte grado de identificación, es un producto consumido principalmente por el público femenino. Y es que, si bien existe un público masculino "usuario" del género, siguen siendo las mujeres el foco de atención de estos productos audiovisuales y los niveles de sintonía a nivel mundial, lo respaldan. En el caso del personaje masculino, su rol en la telenovela se enfocaría en ser el "solucionador" de problemas, el "héroe" o el objetivo ideal para la realización de una mujer (la protagonista).

"En el mundo de la telenovela, los valores y principios de un personaje protagónico deben ser consecuentes con sus acciones. Si es una heroína, necesariamente encarna un arquetipo positivo. Si es la malvada, lo contrario" (Adrianzén, 2001, p. 88). Así se refiere Eduardo Adrianzén a la creación de esta dualidad de personajes, "los buenos y los malos".

Con el tiempo, esta dualidad extrema entre buenos y malos ha ido cambiando. La tendencia narrativa de la telenovela viene perdiendo así el radicalismo en la dicotomía de la construcción y perfil de sus personajes protagónicos y antagónicos. Ya no son del todo verosímiles aquellas protagonistas de los inicios del género, quienes vivían inmersas en un mundo de bondad, que lidiaba con la candidez, ingenuidad y absoluta pasividad, en la que el destino únicamente se encargaba de "premiarlas" o permitirles la "superación" esperada en la vida.

De la misma manera ocurre con los del "otro bando", personajes antagónicos radicalmente negativos. Los antagónicos (y antagónicas) actuales, logran generar incluso suma empatía con el público televidente, quienes reconocen las maldades que llevan a cabo, pero no por ello pueden evitar sentir atracción por su forma de ser (ejemplos de este tipo de perfiles pueden ser la multifacética "Mukaddes" de la telenovela turca "Fatmagül", la imborrable "Rubí", de la telenovela mexicana del mismo nombre y la impredecible "Efsun" de la telenovela turca "Se robó mi vida"). Hoy en día, la creación de personajes cuenta con una

mayor gama de matices, la cual los acerca en considerable medida a la realidad, convirtiéndolos en personajes mucho más humanos, verosímiles y de mayor identificación.

No obstante, dentro del "staff" de los personajes protagónicos, tenemos a un dúo de figuras, que como dijimos en párrafos previos, tomarán el timón de la historia y serán nuestros capitanes en este viaje narrativo donde estaremos a bordo durante la totalidad de sus episodios. Esta pareja, a la que inevitablemente se les asociará sentimentalmente, conforman los papeles protagónicos y no son otros que "El galán y la dama", como diría el poeta español Tomás Iriarte.

Es curiosa la salvedad que hace Adrianzén (2001) cuando busca referirse a ambos y recuerda que "en el Génesis, Dios creó primero a Adán y después a Eva a partir de una costilla" (p.18), no obstante nuestro género en cuestión, es muy poco "bíblico" al respecto. Y concordamos con Eduardo en que, en la telenovela, ocurre absolutamente lo contrario. Tanto guionistas, productores generales, directores, como ejecutivos de canales de televisión, inclusive, suelen pensar, imaginar y concebir a la protagonista femenina, antes que ningún otro personaje. Es luego de tener la claridad de quién asumirá este papel, que se busca, a continuación, el rol de "galán".

Pero concentrémonos por un momento en la ejecutante principal de este género: La mujer, la protagonista. ¿Qué características tiene el diseño de los personajes femeninos?. Si bien son las "matriarcas" de la historia y del desarrollo de la biblia argumental, ¿tienen esa misma "voz de mando" y autoridad dentro de la misma?. Centrémonos a continuación, entonces, en el rol femenino que ocupan las protagonistas de telenovela.

2.1 El rol de la mujer dentro de la telenovela

"Mujeres que la miran y mujeres que son vistas", así titulan las sociólogas e investigadoras peruanas, María Teresa Quiroz y María Teresa Márquez (1997), a un artículo en el que precisamente refieren que son las mujeres, el público consumidor primario del género telenovela y son ellas las que se ven a sí mismas, en cada episodio de la historia. "(...) Finalmente porque refleja el universo femenino, lo que ha abierto las distancias con el universo intelectual masculino" remata la periodista Cristina Carreras (1997, p. 35).

El diario Heraldo de Colombia reafirma que "el consumo promedio de una telenovela es de 15 minutos por mes, siendo las mujeres, con un 65%, y las personas mayores de 40 años, con un 55%, las que más siguen este tipo de programas" (Carvajalino, 2016).

Aún así, esto lo podemos comprobar día a día, por ejemplo, en nuestro país, en donde los niveles de sintonía del melodrama siguen centrando su atención en el rubro de "amas de casa" (categoría y segmentación con las cuales IBOPE define a este público objetivo compuesto por mujeres). Clasificación que, por el nivel de detalle, incluso abre las puertas del área comercial de cualquier canal de televisión, al momento de ofrecer un producto novelado a las posibles marcas auspiciadoras.

En el artículo de Quiroz y Márquez (1997), las autoras entrevistaron a un grupo de mujeres consumidoras de telenovelas y, además de señalar que es el público central del género, subrayan que son también los referentes femeninos dentro de estos contenidos, aquellos que ellas mismas suelen tomar como patrón y de quienes extraen normas y comportamientos (p. 212). "Las (...) entrevistadas afirman que aprenden de la telenovela" (Quiroz & Márquez, 1997, p. 213). Es decir, que muchos de los comportamientos que visionan capítulo a capítulo, pueden servirles de ejemplo para aplicarlos a su propia vida.

Dicho elemento nos es útil como argumento histórico acerca de la relevancia que tiene este tipo de productos culturales en el público femenino a lo largo de los años. Aquí comprobamos el poder que no sólo tiene la televisión como medio masivo de comunicación, sino el mensaje y lo que se decida contar o no en una historia de telenovela. Y esto nos demuestra la trascendencia que tiene ésta para un público televidente, quien decodifica lo que ve, hace suyo el mensaje y lo toma como modelo a seguir (¿vaya responsabilidad social, la televisiva!).

Una de las entrevistadas por las especialistas, mujer de un nivel socioeconómico bajo, destaca: "Veo (en las telenovelas) lo que les gusta a los hombres, hago la prueba, veo su reacción, y me van mejor las cosas". Ambas autoras parafrasean a algunas de sus entrevistadas de la misma clase sociocultural, dejando en claro que "gracias" a las telenovelas, ellas "aprenden cómo evitar que el marido se vaya con otra o qué hacer cuando su marido llega después de haber bebido en exceso". Quiroz y Márquez sostienen entonces, que estas mujeres toman de la telenovela, aquello para lo cual necesitan respuestas en su vida y lo aplican a la solución de sus propios problemas (Quiroz & Márquez, 1997, p. 213).

Para las clases altas, las conclusiones a las que llegaron ambas no son las mismas, pues las mujeres de este nivel socioeconómico, encuentran en la telenovela semejanzas con la realidad, pero no necesariamente las asocian a su vida misma. "Lo que varía es que el lugar que (ellas) ocupan no es el del personaje, sino el suyo propio, lo que les permite analizar desde 'fuera'" (Quiroz & Márquez, 1997, p. 217).

Vamos decantando entonces, que la clase alta (puntualmente las mujeres, como lo destaca el estudio) toma este género como entretenimiento, con un grado de identificación existente, sí, lo cual permite el "enganche" con la historia, mas no se convierte en un aprendizaje o un modelo a seguir, necesariamente.

A todo ello nos cuestionamos, ¿por qué el género femenino dentro de nuestra sociedad está tan marcado dentro del mundo del melodrama?, ¿por qué las mujeres son en su mayoría, las protagonistas de cada una de las historias que narra una telenovela?, ¿por qué son las mujeres quienes conforman la audiencia principal del género telenovela, desde sus inicios hasta la actualidad?

Podríamos buscar muchas respuestas al respecto, no obstante por todo lo antes señalado, es evidente que las mujeres se sienten representadas en este tipo de relatos (para bien o para mal, si es que hablamos del corte machista que puedan tener algunas historias). Es un espacio en donde se tocan "sus" problemas, se intenta resolverlos (soluciones y herramientas que descubrimos, muchas de ellas toman en cuenta) y que durante una hora, llega a convertirse en una "válvula de escape" que les permite escabullirse de la realidad e ingresar en "otro mundo". Mundo o mundos, muchas veces con realidades más complejas a las suyas, que podría hacerles ver que no son las únicas que pasan por situaciones difíciles o, de vivirlas, hay una esperanza de salir adelante (apelando a los "finales felices").

En un medio como la televisión, durante décadas, la orientación a la audiencia femenina se ha canalizado en su mayoría, a través de *magazines* que contribuyeron a la preparación de las "tareas del hogar" (cocina, costura, cuidado de la familia, etc.). Todos estos, con una clara lectura entre líneas, de que el lugar de la mujer en el hogar, es precisamente... ahí, adentro; exaltando siempre el lado doméstico. Son entonces, estas telenovelas, una suerte de reflejo de sus interioridades, sus dudas, padecimientos, vivencias, encontrando en ellas tal grado de identificación, que aún estando fuera de la pantalla, las hace partícipes de los sufrimientos,

alegrías, la consumación del amor, el triunfo del bien sobre el mal, etc. de los protagonistas de sus historias, que son, principalmente MUJERES como ellas.

2.1.1 “La mujer en el espejo”.

Reconocerse frente a la pantalla se convierte en una "magia" casi inexplicable, en donde son ellas quienes se ven como aquellas protagonistas que también buscan el amor, buscan superarse en la vida, crecer a nivel sociocultural, quienes necesitan ser escuchadas, amadas, quienes necesitan justicia en sus vidas, etc. La telenovela se convierte en un espejo social en donde la identificación es casi inmediata.

En América Latina, (el melodrama) se (suele) asocia(r) al espacio popular y, con frecuencia marginal. De allí provienen en su mayoría los seres (femeninos, pero no exclusivamente) que atraviesan los relatos y que a veces ascienden socialmente de manera temporal o (...) definitiva (León Frías, 2018, p. 123).

Señala el mismo León Frías (2018), reforzando lo anterior, que éste es uno de los rasgos que tipifica al melodrama clásico en la región y que lo diferencia del melodrama que se ha cultivado en los años treinta y cuarenta, en Estados Unidos o en Europa, menos ligado a los estratos populares (p. 123).

Pero volviendo a aquel espejo social y trasladándonos al lado femenino; por si fuera poco, el desarrollo de estos relatos, en su mayoría tan cercano a ellas mismas, se convierte en tema de agenda dentro sus conversaciones e interacción social cotidiana, pues es un suceso que comparten ya sea con la familia, con el círculo de amigos o sencillamente, con otras mujeres como ellas.

Escuchar a mujeres hablando de este género melodramático, de lo que ocurrió en el episodio anterior, de lo bien o mal que actuaron sus protagonistas en situaciones diversas, es quizás, una de las pocas actividades que no ha variado desde los inicios del melodrama, hasta la actualidad. A esto, la investigadora Mary Ellen Brown le denomina "comadreo" o "chisme". “El comadreo interpreta hechos públicos desde un punto de vista privado...” (Brown, 1997, p. 225).

La popularidad alcanzada por las novelas no sólo se mide por el rasero del lbope, sino más bien por el lugar que ocupan en las conversaciones cotidianas, en los debates corrientes, por los rumores que alimentan, por su poder de catalizar una discusión nacional no sólo en torno a los gags de la intriga, sino acerca de las cuestiones sociales. La novela es, de algún modo, LA CAJA DE RESONANCIA DE UN DEBATE PUBLICO QUE LA DESBORDA (Mattelart, 1987, p. 54).

Hoy, esos comentarios, debates, críticas, etc. se hacen mucho más palpables, pues este “comadreo” o “chisme” ya no es una suposición o sólo se comprueba al escuchar conversaciones en el bus o la peluquería. En estos tiempos digitales, aquellas “conversaciones” alrededor de este producto audiovisual, saltan a las redes sociales, acercando y democratizando la posibilidad de ejercer una opinión hacia el mismo o, en paralelo, encontrando voces en común, con los mismos gustos e intereses, permitiendo así la construcción de “comunidad” en torno a ese mismo contenido televisivo. Es innumerable la cantidad de grupos de Facebook, cuentas de Instagram o Twitter, orientados a telenovelas, personajes, actores, parejas específicas, etc., que a la fecha,

podemos encontrar. De igual forma *hashtags*⁵ o etiquetas con temas específicos de lo que ocurre en cada episodio, que permiten que los comentarios globales se unifiquen. Sólo empiece a navegar... y ¡se sorprenderá!

Pese a todo, Mary Ellen Brown destaca algo que nos preocupa, pero que es válido señalar “el género fue creado para que reforzara la idea del lugar que ocupa la mujer en la sociedad” (Brown, 1997, p. 232). Esto nos llama mucho la atención, sin embargo, podemos admitir que en muchos casos el camino podría haber sido trazado hacia esa dirección. Y sin estar de acuerdo en sentir que ese es el objetivo o la razón de ser del género, reconozco que, aunque nos duela, la telenovela podría reflejar, aún hoy, ese mismo sentir. Esa sí es una realidad y, a veces, una realidad que duele ver. Esta podría ser sólo una muestra del potente rol que ocupan estos contenidos en la construcción de la identidad femenina y la enorme capacidad de agentes de transformación social, en la que podrían convertirse.

Con el correr de los años, la mujer ha ido mutando de manera lenta y paulatina su rol dentro de la telenovela, casi tanto como lo viene (¡venimos!) logrando en la sociedad misma (¡felizmente!), dando paso a una mujer con mucha más presencia, solvencia y resolución. Y si bien en este género narrativo, la presencia de la mujer es fundamental, por el papel protagónico que interpreta al ser “ancla” en él, es importante preguntarnos ¿cómo realmente son representadas las mujeres dentro de este género?, ¿cómo las describe un guion?, ¿cómo se perfila el *acting* dentro de la representación o puesta en escena?.

Si me remonto a mis seis años, puedo dar fe de que en aquel televisor Sony Trinitron (aún sin control remoto), que ocupaba un lugar central en mi añorada casa de la avenida Brasil, vi quizás las mejores telenovelas de mi vida, absolutamente todas latinoamericanas y principalmente mexicanas. En ellas, fui testigo (y alumna) sin pensarlo, de los distintos carices que una mujer podía tener, según la historia que se narraba en cada una.

Era curioso ver cómo “María Elena del Junco” (personaje interpretado por Verónica Castro en la telenovela “El Derecho de Nacer”⁶) no podía disponer sobre su propia vida, si su padre no daba la “venia” para que sus decisiones sean tomadas en cuenta (más aún en la época en la que estaba ambientado el inicio de la telenovela: Década de los 60’s). Tanto así que él “optó” por arrebatarle a su hijo recién nacido, pues era el fruto “indebido” de una noche de pasión y eso ¡no iba a ser permitido en casa de Don Rafael Del Junco!. Evidentemente, una oda al patriarcado.

Seis años más tarde aparece una “Rosa Salvaje”⁷, cuya protagonista es una mujer que más parece un niño malcriado, ganándose la vida en las calles, limpiando lunas de autos. Aquí, se resalta a la mujer de escasos recursos, tanto económicos, como culturales y sociales. Es gracias a la presencia de un hombre (“héroe”), que la encuentra en la calle y

⁵ El *hashtag*, según el diccionario de Oxford, es aquella “palabra o frase precedida por un símbolo de numeral (#), utilizado en las redes sociales y en las aplicaciones, especialmente en Twitter, para identificar mensajes sobre un tema específico. Cuando muchas personas a nivel internacional hacen referencia o discuten sobre un mismo tema en común (programa de TV, telenovela, evento, etc.) estos pueden agruparse, permitiendo indexar los mismos, fácilmente. Y por qué no, crear tendencias o “*trending topics*” si la aparición de mensajes sobre el tema es incesante, convirtiéndose así en “asunto nacional”... o ¡internacional!

⁶ “El Derecho de Nacer” fue una telenovela mexicana de 1981, basada en la radionovela cubana del mismo nombre.

⁷ “Rosa Salvaje” fue una telenovela mexicana, de 1987, interpretada por Verónica Castro. Esta fue realizada por Televisa, empresa reconocida por producir las telenovelas más exitosas de México.

de quien queda prendado, como ella logra la superación en la vida. Sin él, esto hubiese sido casi improbable.

Una década antes (ahí no había ni Sony Trinitron, ni quien les habla), aparecía la telenovela peruana “Me llaman Gorrión”⁸, con características bastante similares a su sucesora “Rosa Salvaje”, también con un final de realización de vida, gracias a la presencia de un hombre de mejor posición socioeconómica y sociocultural, quien es el encargado de poner la cuota para un verdadero final feliz.

Y en medio de estos estilos de novelas, existe también una “Cuna de lobos”⁹, en donde el empoderamiento de la mujer, en pleno año 1986, perfila a una Catalina Creel (su protagonista y villana a la vez), imponiendo prácticamente un matriarcado en casa, llevando la batuta de la historia acompañada de su característico parche en el ojo derecho (siempre “a tono” con la vestimenta del día). Esta temática, casi convertida en “la aguja en un pajar”, pues no era usual toparnos con una telenovela, ni con una mujer, de esa naturaleza, también forma parte de la historia.

Nos encontramos, entonces, frente a distintos estilos de mujer, dentro de un mismo género narrativo, en el transcurso de sus años de desarrollo y su presencia en televisión. A ellas les asignaremos una clasificación, a nuestro estilo, buscando entender un poco más cómo estos tipos de roles femeninos, se consolidaron pese a todo (o gracias a todo, en algunos casos) en un público, en un mundo televidente, igualmente femenino.

Liderando con un supremo “reinado”, tenemos el estilo de mujer más sumiso, complaciente ante su contraparte masculina, de buenos modales, débil, comedida y “modosa”; la llamaremos la “Mujer recatada”. Pasando luego por chicas de barrio, con poca femineidad principalmente al inicio de la historia, pues parte de su transformación y superación, será convertirse en una “señorita” o “My fair Lady” hacia el cierre de la misma; éstas serán las famosas “Marías, las del Barrio”.

Finalmente, y en menor medida, las mujeres empoderadas, dominantes e indomables, que intentan lidiar en un mundo de hombres, demostrando un “*girl power*” que, por su excentricidad y poca frecuencia en la trama de las historias, las hace atractivas también para el público. Estas serán las “fierecillas indomables” que delineara Shakespeare cuatro siglos atrás o “las doñas”, las “Marías Félix”, por lo que las denominaremos las “Doñas Bárbaras”.

Y hablando de esta representante máxima de la mujer en la ficción mexicana, María Félix, pasemos a ver cómo presenta México, país considerado como uno de los mayores exportadores de telenovela, a sus mujeres en pantalla. Tomaremos a este país, como el representante / referente al hablar de la telenovela latinoamericana, ejemplificando con algunas producciones de Televisa, cadena televisiva creadora del grueso de productos de ficción enlatado que se ha consumido en la televisión del Perú, hasta la fecha.

2.1.2 “Eme, E, acento, equis, I, ce y O” - La industria de mujeres de novela.

El papel de la mujer dentro de la telenovela del país de dichas iniciales (sutil homenaje a una de mis bandas favoritas, también azteca, “Timbiriche”), quizás la cuna de las

⁸ “Me llaman Gorrión”, telenovela peruana realizada en 1973 por Panamericana Televisión y protagonizada por la actriz Regina Alcóver.

⁹ “Cuna de lobos”, telenovela mexicana de 1986, realizada por Televisa y estelarizada por la actriz María Rubio.

telenovelas más representativas dentro de la gama de las latinoamericanas, puede haber tenido muchos matices o innovaciones alrededor de este tema, pero es indiscutible que:

Sigue(n) reproduciendo la desigualdad en la representación de lo femenino contrapuesto a lo masculino, con la aparición de estereotipos de género que han sido utilizados desde hace más de 50 años y que siguen hoy actuado como modelos de desigualdad para la construcción de identidad de los espectadores (Martínez Danell, 2014).

Esto va de la mano con la descripción que hace el periodista Guillermo Montalvo Fuentes, sobre las características que enmarcan al rol y el objetivo de la mujer dentro de la novela mexicana:

La mujer es siempre buena, virginal, de un solo hombre, cuyo máximo fin en la vida es ser rescatada por un príncipe azul, guapo y de buena posición económica para casarse con él; por eso no importa si la mujer es pobre, desconoce quiénes son sus padres o carece de una profesión, después de todo, una vez que encuentre a ese buen hombre, lo único que debe hacer es luchar contra viento y marea para conservarlo, pues será él quien se encargue de resolverle la vida a partir de que en la pantalla se lea la palabra mágica: FIN (Montalvo Fuentes, 2011).

Estas reseñas nos relatan una clara inequidad de género, que puede sentirse sutil al estar inmersa en una atractiva trama, unos decorados correctamente producidos y convincentes actuaciones. Inequidad que se sostiene en la presentación de estereotipos dentro de la historia a narrar. Estereotipos relacionados al género, que reflejan los roles “políticamente correctos” dentro de la sociedad.

Continúa Montalvo Fuentes haciendo notar la difícil tarea de cambiar estos estereotipos dentro de un medio de comunicación masivo, pues como él mismo dice sería como “transgredir el inconsciente colectivo” (2011).

Ahora bien, hemos realizado una división general de tres tipos de mujer que podemos encontrar en la telenovela como género. No obstante, no sólo estas características comunes o estereotipos están asociados al rol que cumple de la mujer en el melodrama, existen también universos o contextos, relaciones y hasta tramas “reincidentes” dentro de la novela, puntualmente latinoamericana / mexicana para continuar con el tema que abarca este ítem, que hasta podríamos destacar como un “sendero clásico” por el que transitan los personajes femeninos dentro de ella.

Bajo el marco de la telenovela mexicana, podríamos encontrar entonces, las siguientes características:

a) *Natacha – El lado doméstico de la mujer.*

La telenovela latinoamericana en su mayoría, asigna a las mujeres, ser el centro de las labores domésticas. Este discurso concentra a las mujeres como principales responsables de tareas de crianza de los hijos, de velar por su bienestar y el de su esposo, de encargarse de la cocina, la atención de la casa, etc. Así no sean estas tareas realizadas por las mismas "señoras de la casa", en el caso de contar con servicio doméstico, serán pues ellas de igual forma, las responsables de la supervisión de los quehaceres del hogar, los cuales serán llevados a cabo precisamente por otras mujeres

(de condición social menor, en su mayoría). ¿Y esto por qué?, porque en la sociedad se “asume” que estas tareas deben recaer también en el género femenino, por lo tanto, la telenovela replica dicho estereotipo.

La casa se reafirma como el núcleo del folletín. El hogar y el mundo son una sola entidad para la heroína, víctima de un choque de culturas que se da allí mismo (sobre todo para aquellas protagonistas que migraban del campo a la ciudad), en la cocina, en la sala de estar, en su dormitorio y en el del señorito de la mansión (Vivas, 2001, p. 135).

Y aunque la novela mexicana de los últimos años, tiene intentos de colocar un rol femenino que no sólo se quede en casa, sino que trabaje, que la veamos buscando su propio sustento, independiente y con una dosis mayor de poder, “a pesar de (esta) aparente modernidad en los roles femeninos, siguen refiriendo a los estereotipos tradicionales” (Martínez, 2014)

b) ¡Aquí mando yo! – El rol predominante del hombre en la telenovela.

Productos mediáticos como la telenovela, continúan diseñando sus discursos y personajes, en torno a mujeres que persiguen el ideal romántico de unir sus vidas al hombre de sus sueños, volverse dependientes de él y así solucionar sus problemas y sentirse verdaderamente consumadas o verdaderamente ¡mujeres!.

En la telenovela latinoamericana, y la mexicana puntualmente, se continúa reproduciendo la desigualdad entre lo masculino y lo femenino. Mujeres al cuidado de la casa, de los hijos, “del marido” y acompañando en un “elegante segundo plano” al hombre de la casa.

El hombre sigue desempeñando un activo rol en la esfera pública del melodrama, mientras la mujer, en cambio, permanece relegada a la privada, como lo describimos en el ítem anterior. Él continúa llevando las riendas de la casa y su galantería y “guapura” le permitirá algunas “canitas al aire” dentro de la trama, para lo cual la mujer deberá “poner de su parte” para evitar perderlo. Clara muestra de sexismo, que pocas veces se intenta apañar, sino que más bien se convierte en notorio componente del melodrama clásico.

En la telenovela mexicana moderna, una “Rosario Tijeras”¹⁰, por muy aguerrida y “belicosa” que sea, también está a cargo de su hermanito menor (pues su madre no les da mayor cuidado). A pesar de que tiene un hermano mayor, es ella quien vela por este niño, responsabilidad que en medida nula, recae en su hermano. La historia, entonces, aún se repite ¡aunque pasen los años! y aunque quieran modernizarse las cosas.

c) “Eternamente bella” – El look de la mujer de telenovela.

En cuanto al físico de las mujeres en la telenovela mexicana y latinoamericana, ¿cuál es el *look* que predomina?, ¿cómo se presenta o cómo “debe” presentarse a la mujer dentro del código de este producto audiovisual?.

En una industria cultural como la telenovela, el prototipo femenino que se continúa mostrando es un tipo de mujer protagónica principalmente en edad de “plenitud de la belleza y fertilidad, entre los 20 y los 35 años”, como señala Eduardo Adrianzén (2001, p. 91).

¹⁰ “Rosario Tijeras” es una telenovela colombiana de 2010, que tuvo su versión mexicana en el año 2016. Está basada en el libro del mismo nombre, escrito por el autor colombiano Jorge Franco.

Belleza y fertilidad. Si bien éstas son dos condiciones importantes para la historia, pues permite mayor "juego" y dinámica a las líneas narrativas, no es imposible presentar otro tipo de mujer. Esto únicamente requiere de mayor creatividad y riesgo, como correctamente lo tomó la productora Argos en México, con la telenovela "Mirada de Mujer"¹¹. En ella, la protagonista era una mujer en edad madura (Angélica Aragón), quien pese al maltrato psicológico de un esposo, que ya no la "mira", no la valora e incluso tiene una nueva mujer "en la mira", rompe los esquemas y se dispone a dejarse conquistar por un joven casi veinte años menor que ella.

No obstante, éste ejemplo es de los pocos que podemos encontrar, pues se sigue buscando un rol femenino, que goce de una importante belleza, bajo pretexto de que ese atractivo, se convertirá en homónimo para el público, a nivel de rating.

Es curioso cómo inclusive apuestas como la exitosa "Betty la fea", telenovela colombiana que impuso un nuevo estilo narrativo que incluyó el humor en una alta dosis dentro del género, no llegaron a "romper el molde" del todo. En ella, se apuesta (¡por fin!) por un modelo de mujer, no exactamente "bella – bella", como lo cantara Alejandra Guzmán, sino todo lo contrario ("afeando" a la actriz protagónica, en base a maquillaje y no buscando una intérprete "menos agraciada"). Hasta ahí vamos bien con el enorme desafío asumido, al no sólo mostrar una protagonista "fea", sino ¡ponerlo en el título!. Mas, grande es la sorpresa al comprobar que Betty finalmente logra realizarse del todo... convirtiéndose en... ¡una mujer "bonita"!, terminando así la historia. Es decir, el riesgo se tomó "a medias".

Y si hablamos de la telenovela mexicana, como tal, podemos afirmar que en los últimos diez años, esta premisa de belleza no ha cambiado. La protagonista, así sea villana (Rubí, Teresa Mendoza en "La reina del sur", etc.) sigue respondiendo a los mismos cánones de belleza. Y quien no los tiene, pues durante el recorrido narrativo que seguirá la historia, logrará su "sueño" de volverse así de bella (como lo mencionamos con la colombiana Betty).

d) "Blanca y radiante" – La pureza de la mujer de novela.

"Si es virgen al empezar, el dejar de serlo será un *plot point* muy importante (...) El sexo y la soltería (...) todavía tienen un sospechoso halo de inmoralidad" (Adrianzén, 2001, p. 91); así retrata el guionista de telenovelas, el rasgo de la mujer de novela latinoamericana, en el ámbito de su intimidad, los valores y el honor. La pureza, aunque suene anacrónico en el siglo XXI, continúa siendo un punto de central importancia dentro del melodrama televisivo.

Si trasladamos este parámetro a las novelas mexicanas más modernas, aquí sí podríamos tener una evidente transformación. La pureza de la mujer de telenovela mexicana principalmente, ha dejado de ser un componente de una relevancia inquebrantable. Novelas en donde la pérdida de la virginidad impedía una boda, son historias que ya prácticamente no se cuentan y no se hace sencillamente porque la sociedad cambió, porque la mujer del nuevo milenio ya no es así. Hasta me atrevería a decir que hay un ensalzamiento al sexo ocasional, prematuro, normalizándolo en el

¹¹ "Mirada de Mujer" es el título de una telenovela mexicana, que no fue emitida por Televisa, sino por Azteca TV, pero fue producida por la empresa Argos Comunicación. Su emisión se dio en 1997, logrando altos niveles de sintonía, principalmente por el diferencial de la historia y el rol femenino que ahí presentaron.

“primer encuentro” de la pareja protagonista; haciendo que muchas mujeres de novela se vean más “cool” en su rol.

La telenovela mexicana “Caer en Tentación” (Televisa, 2017) tuvo una sonada censura de parte de Univisión, precisamente por una escena subida de tono. Para Univisión esta escena no podía ser emitida en su señal, sin embargo, Televisa, en su momento, la llegó a emitir sin cortes.

Las escenas de sexo cada vez son más candentes en las telenovelas mexicanas, más cuando dos de los protagonistas tienen intensos encuentros. La polémica surgió ya que otra cadena de televisión sí transmitió la escena en mención (PUBLINEWS, 2017).

Paradójicamente, Univisión programa la telenovela media hora más tarde que Televisa, quien la emite a las 21:30.

Esta historia, es la adaptación mexicana de la telenovela argentina “Amar después de amar”. Para quienes estamos inmersos en el mundo de la telenovela, es reconocido que la televisión argentina, junto con su propia sociedad, tienen una visión mucho más abierta y poco censurable de los temas que se toquen en ella. A la TV argentina se le “acepta” mucho más. Los límites entre lo permitido y no, en ella, tienen una línea bastante “gris”.

2.1.3 MÉXICO... con M de Mujer Moderna.

“Las protagonistas de las telenovelas que hoy vemos en la pantalla chica, compiten con los hombres, no ceden y se convierten en el eje principal de la historia” (TROME, 2016). La nota de este popular diario local, hace referencia única y exclusivamente a las telenovelas mexicanas.

Esta cita evidencia que, con el correr de los años, la telenovela mexicana ha tenido algunos cambios en relación a cómo presentar la figura de la mujer en ella. No obstante, sería bueno tomar conciencia y comprobar si esta figura femenina “empoderada”, que resalta hasta el diario de mayor circulación en el Perú, es realmente un tema de narrativa o un tema únicamente de forma y de actitud en la puesta en escena de las telenovelas (o por qué no decirlo, hasta de “marketing”, para estar más “acorde a los tiempos”).

Vayamos a un ejemplo claro que incluye ambos flancos, narrativa y forma. Tal podría ser el caso de la telenovela mexicana “Rubí” (también de Televisa), la cual señalamos al hablar del atractivo de muchos roles antagónicos. Ella es una “mala” que no sólo protagoniza la historia, sino que lo hace desde un perfil de empoderamiento, decisión, superación y sin amilanamientos frente al sexo opuesto. Pero a usted, lector o lectora, le pregunto, ¿no es acaso una voluntaria coincidencia que una mujer de estas características, a pesar de ser protagonista, sea la villana?, ¿será que acaso una personalidad femenina como tal, “NO” puede ser vista como “la buena”? Y sí, efectivamente eso podría demostrarnos que el empoderamiento femenino ya se sugiere, pero con la careta de un antagónico, pues así es menos directo, menos retador y es una mejor forma de que no sea del todo evidente y, por qué no, transgresor. Quizás Televisa no quiso ser demasiado disruptivo en este sentido y optó por ese camino.

Y si Rubí en 2004 nos resultó “respondona”, sólo como detalle anexo les comentaré que hubo alguien igual de provocadora, quien contó la misma historia, mucho antes de la

versión de Bárbara Mori, su protagonista. Una de las más célebres escritoras y guionistas mexicanas, Yolanda Vargas Dulché, quien en 1968 escribió la primera “Rubí”, también para Televisa. Pero ¿quién aceptó esa idea “de avanzada” para una telenovela de los sesentas?... Pues nada menos que Valentín Pimstein ¹², productor mexicano de telenovelas, por excelencia. Sólo alguien como Pimstein pudo ser el poseedor de aquella mente abierta, quien cediera el paso al poder femenino en la pluma, en una época en donde uno de los máximos “logros” femeninos, había sido el poder permitirles recién el sufragio (y de alguna forma, tomarlas en cuenta).

Algunos estudios señalan que, en la telenovela mexicana actual, podemos encontrar una “aparente modernidad en los roles femeninos”, no obstante, en muchos casos, estos roles siguen respondiendo a “estereotipos tradicionales” (Martínez, 2014).

En base a esta frase de Sheila Martínez, me atrevería a decir que por las referencias a las que tenemos acceso, este mensaje podría, probablemente, dirigirse de manera más enfática a Televisa. Hago esta aseveración, pues en esta cadena televisiva, muchas de las novelas más recientes son reediciones de historias de años anteriores. Entonces, a pesar de buscar presentar mujeres con un carácter más “actual” a nivel de forma, las historias suelen ser tan ceñidas a aquella época, que la modernidad y la intención de una personalidad más aguerrida, llegan a pasar a un segundo plano (o quedarse precisamente en intención). Tal es el caso de “Tres veces Ana”, novela de 2016, que viene a ser un *remake* de “Lazos de Amor” de 1994; “Corazón que miente”, novela de 2016, que nace basada en un libro escrito por Caridad Bravo Adams en 1961; “Despertar contigo” de 2016, creada a partir de la telenovela colombiana “Pobre Pablo”, de 2000; o por supuesto un título icónico como “Las Amazonas”, también de 2016, pero basada en su exitosa homónima venezolana de 1985.

Sólo para citar dos ejemplos. En “Las Amazonas” (la nueva versión 2016 con la actriz mexicana Victoria Ruffo), al personaje de Inés (Ruffo) le picó una serpiente en el capítulo 45. En ese momento de tensión, las mujeres se retiran de la acción, desaparecen y sólo los “hombres de la casa” intentan resolver la situación (¿será que las mujeres no pueden aportar en la solución de los problemas?). A las mujeres se les asigna el papel de la oración, buscando con sus plegarias una pronta mejoría para quien está en peligro. En paralelo, los hombres, buscan retirar el veneno, improvisar una transfusión de sangre, etc. Al cierre de la escena, todos los diálogos se concentran en alabar la valerosa participación de uno de los hombres, pues “gracias a él”, “gracias a su pronta reacción”, “gracias a su valor”, etc., la mujer sigue aún con vida. Cuando la tensión pasó, las mujeres ingresan a la habitación y acarician y felicitan al hombre que logró salvar del peligro a la víctima. Aquí, las palabras sobran para visibilizar el papel “secundario” que pueden tener los personajes femeninos en la resolución de los mayores puntos de quiebre de la trama y la indispensable presencia de la figura masculina, para solucionarlos, adquiriendo casi un papel heroico.

Probablemente algo similar ocurrió en la versión venezolana de la década de los '80, sin embargo, en aquel tiempo el perfil femenino de esos personajes, iba de la mano con el

¹² A Valentín Pimstein se le asigna el título de pionero o “el padre de la novela rosa”, como hasta el mismo Wikipedia lo señala. Fue un productor de telenovelas mexicanas, pese a haber nacido en Chile. Produjo títulos como “Los ricos también lloran”, “Viviana”, “Colorina”, entre otros y lanzó a la fama a actrices como Verónica Castro, Lucía Méndez, Angélica Aragón, Edith González, etc., protagonistas de quizás las más exitosas telenovelas mexicanas de la historia. Fue de los principales responsables de la exportación de telenovelas mexicanas al mundo.

perfil femenino de la mujer de la época y de aquel que se representaba en los medios de comunicación.

En el caso de “Tres veces Ana” (remake de la década de los '90), encontramos a tres mujeres protagonistas (trillizas). Y aquí, que aparentemente nos podría dar indicios de tener una novela en la que son las mujeres quienes “mueven” la historia y son el eje de acción, pasa lo que hemos mencionado anteriormente. Tenemos a dos de las mujeres (los personajes de Ana Lucía y Ana Laura), sumamente sumisas y pasivas (una más que otra) y la tercera mujer (Ana Leticia), quien tiene un rol mucho más fuerte y “de armas tomar”, es una vez más la villana. Es el eje de acción, sí, pero el eje de acción antagonico.

Aquí, no sólo volvemos a resaltar que el trabajo de un remake hace que uno no pueda salirse demasiado del “corsé” que significa tener una historia de otra época. Es casi evidente que la época saltará a la vista, de alguna u otra manera, si es que la adaptación es (o tiene que ser -contractualmente a veces-) demasiado fiel.

No obstante, a ello añado un elemento vital: La decisión al momento de la elección de la historia. ¿Qué historia es la que se quiere contar? Pues yo puedo elegir historias de décadas atrás, como en los ejemplos antes citados, en donde el rol femenino tiene aún parámetros bastante conservadores y donde la adaptación no es tan permeable. Y podría hasta intuir que, si insisto en tomar un *remake* para reeditar una telenovela, ésta no debería gozar de muchos años de antigüedad si es que quiero que el papel de la mujer en ella, tenga un aire más “de avanzada”.

Sin embargo, ¿esta intuición sería del todo válida?, ¿qué sucedería, lectores, si no me voy 5, 20 o 30 años atrás sino más, mucho más?. Según como “viene la mano” podríamos decir que nos encontraríamos con “la sumisión hecha mujer”. ¿Y si, por ejemplo, cometo el “exabrupto” de irme 420 años atrás y opto por realizar una telenovela basada en Romeo y Julieta, la obra literaria de Shakespeare de 1597?. Claro, muchos de ustedes dirán ¿qué telenovela no tiene algo de Romeo y Julieta?. Efectivamente, muchas (o el 99.9%) tienen el componente del amor prohibido, cómo no. Sin embargo, si yo realizara esta adaptación, siguiendo la totalidad de la historia ¿no estaríamos acaso frente a un claro ejemplo de empoderamiento femenino?, ¿no es la Julieta de 1597, paradójicamente, una modelo de mujer fuerte, bravía, quizás rebelde (¡con causa!) para muchos y en absoluto sumisa?, con mucho más carácter que una mujer de telenovela de 2016. Si me baso en los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, un siglo después, ¿no encontraré también mujeres activas, empoderadas, con aplomo y temple?.

Con ello reitero la importancia de la selección de historias a narrar, la cual seguramente tendrá directa relación con los intereses de los programadores o señales televisivas, en cuanto a cómo se quiere (o debe) presentar a la mujer. Cabe resaltar que no ejerzo en absoluto un juicio de valor negativo a la elección, pues por mi experiencia dentro de canales de televisión, tengo la consciencia muy clara de que es un negocio que busca rentabilidad, que busca marcas auspiciadoras y que existe una línea editorial coherente en lo que se decida contar y/o mostrar. Finalmente, es una empresa privada con total libertad de elección. Hago hincapié únicamente en que no es la época y los *remakes*, los que podrían “obligar” a los canales a continuar presentando este tipo de modelos femeninos, por afuera aguerridos y por dentro, aún relativamente sumisos. Hay una nueva forma de narrarlas, sí, un nuevo “maquillaje” o modernidad a nivel de puesta en escena, pero esto se concentra más en una “manita de gato” en cuanto a la forma, que en un intento por cambiar la visión de la mujer protagonista de novela, por cambiar el fondo.

2.1.4 Los Arriesgados.

Cadenas como la mexicana TV Azteca da un paso más allá con emprendimientos como la adquisición del formato de la telenovela colombiana “Rosario Tijeras”, basada en el libro del mismo nombre. Esta historia, si bien se concentra en una mujer que ha sido violentada en los primeros años de su vida, relata las peripecias de una protagonista que, pese a todo, logra un empoderamiento pocas veces visto en la narrativa mexicana audiovisual. Una mujer líder, “fuerte, guerrera y luchona”, como la describe Bárbara de Regil, la actriz protagonista; una mujer temida, y que nada ni nadie logra se amilane, mucho menos un hombre (La Prensa 2017).

A pesar de que TV Azteca no es el foco de atención en este estudio, en cuanto a telenovelas mexicanas se trata, sí siento válido resaltar su aplomo, al ser otra de las cadenas televisivas mexicanas de mayor arraigo, quien junto a Sony Pictures (¡ni más ni menos!), decidieron tomar ese libro y hacer una versión propia, estrenada en 2016, con una segunda temporada en el 2018 (a diferencia de la original colombiana, que sólo tuvo una).

Fuera de México, los ejemplos sobran, no obstante, si nos circunscribimos en Latinoamérica, podría cerrar con el ejemplo de Telemundo y su memorable telenovela “La Reina del Sur”. Una historia que, si bien se concibe bajo el paraguas del libro homónimo original del escritor español Arturo Pérez – Reverte, abre la primera década del nuevo milenio (2011 para ser más exactos), con un modelo de mujer que rompe muchos de los esquemas más tradicionales de narración.

De nuevo una protagonista “mala” (Teresa Mendoza), pero una mujer líder dentro de su turbio universo, que hace que prácticamente el mundo se rinda a sus pies, en lo que logró se convirtiera su propio emporio del narcotráfico.

“Yo decido, con mi dedito, quién vive y quién no vive”
Teresa Mendoza “La Reina del Sur”.

Como hemos visto, hay distintos tipos de mujeres dentro del rol que se les asigna en la telenovela latinoamericana, puntualmente en la mexicana; sin embargo nos compete entender un poco más si es bajo estos mismos parámetros dentro de los cuales se desarrolla el papel del género femenino, protagónico, en la telenovela turca. Nos aproximaremos a ello, una vez ejecutado el análisis cualitativo de la telenovela “Las Mil y una Noches”, en la sección de hallazgos, donde no sólo tendremos mayor claridad para ello, sino que podremos incluso buscar probablemente algunos puntos en común con la presentación de la mujer latinoamericana, o la de otros personajes femeninos también de telenovela turca, emitida en el mismo canal de nuestro título a estudiar.

CAPÍTULO 3: ¡Corre sonido, corre cámara! – El lenguaje audiovisual de la telenovela

Hemos venido hablando sobre cómo se desarrolla la telenovela a nivel de fondo, de estructura, cómo son sus historias, sus finales, cuáles son los parámetros que siguen sus protagonistas; intentando entender cada vez mejor qué hay “detrás de cámaras” en cada uno de sus episodios, logrando casi una radiografía del género.

Sin embargo, así como tenemos elementos detrás de estos dispositivos de grabación, evidentemente los tenemos ¡delante!. La telenovela no sería “tele”, sino se trasladara a ese medio de comunicación masivo por excelencia, como lo es la televisión. Medio que, a su vez, como lo indica el prefijo griego “tele” (que significa distancia o lejos), permite que esas historias y esa “visión” lleguen a su casa y la mía.

Ahora bien, la única modalidad por la cual pueden llegar estos relatos a este medio, es a través de dos componentes básicos: audio e imágenes en movimiento, no en vano son productos audio-visuales. Tanto el audio como el video, son universos narrativos paralelos que confluyen para que la telenovela llegue a nuestros hogares y logre el efecto de emocionar, enamorar y, por ende, “enganchar” a cada uno de sus televidentes.

Todos los géneros tienen su estilo y el melodrama no es la excepción. Vayamos entonces, a describir someramente, cómo se estiliza grabar la telenovela, qué tipo de cobertura visual suele tener y cómo el aporte sonoro, sella la realización del todo.

3.1 “Ojos que sí ven” – El lenguaje visual en la telenovela

En 1991, la española Cristina Carreras, describía la realización de telenovelas como un acto “... maratónico (sic), en estudios pequeños, normalmente con tres cámaras” (p. 32).

Sobre el mismo proceso, Eduardo Adrianzén (2001), diez años después, resaltaba que la realización de telenovela “suele ser más tradicional que vanguardista. Por más moderna o sofisticada que sea, la telenovela sigue siendo un género más apoyado en el diálogo que en lo visual” (p. 28). Y hace la salvedad de que sin ser ésta una “radionovela” en televisión, la concepción del planteamiento visual, no recurre a una complejidad extrema, como sí lo requiere el cine. “Es muy raro que alguien se siente durante toda una hora seguida a ver fijamente un capítulo, como sí puede hacerlo con un videoclip de tres minutos” (Adrianzén, 2001, p. 28).

Con ello, se estaría hablando casi de un producto que acompaña, más no necesariamente de un producto que se visiona con profunda atención. Cerrando la idea, él mismo concluye que “la telenovela es vista y comentada en familia (...) y mientras se hacen otras cosas, así que su estética es, para bien o para mal, una forma de consideración al público” (2001, p. 28).

Con todo, ¿será aún así como planteaba Carreras?... ¿y/o Adrianzén?... ¿Un rodaje a tres cámaras?... ¿Estudios pequeños?... ¿Un proceso sencillo y sin demasiadas complicaciones?...

Digamos que en mis años de realización de ficción nacional (entre 1998 y 2005), las pautas de ejecución visual eran prácticamente las señaladas. No demasiadas complicaciones, uso recurrente del plano – contraplano (el ir de un personaje a otro, a través del “ponchado” o selección de imágenes a través del *switcher*/mezcladora de video, con cámaras principalmente fijas). El uso del *dolly*, *steadycam* y grúa, se priorizaba en escenas de

persecuciones, matrimonios, juicios, o escenas que realmente busquen que el televidente las sienta “especiales”, únicas y trascendentales para la historia.

Los equipos de grabación en Perú, solían (y suelen) dividirse en dos: Unidad de Estudio y Unidad de Exteriores. En la primera, el número de cámaras era más variable, por las facilidades del trabajo en un interior, con todo bajo control. En exteriores, sí se trabajaba como define Carreras, básicamente con tres cámaras (dos laterales, orientadas a cada personaje, según su ubicación y una central para poder tener el *two shot* y así dejar en evidencia la relación de los personajes con el espacio). Y bajo la premisa de generar un capítulo diario en cada día de rodaje, a pesar del cuidado de cada escena, era evidente estar por momentos inmersos en una “producción industrial en serie”, término que utiliza nuevamente Carreras (1991), para definir el desarrollo del rodaje (p. 32).

Adrianzén (2001) remata la idea, apelando y haciendo énfasis recurrente, hacia el pragmatismo: “Lo más sensato para un realizador creativo es buscar un punto medio, que permita una puesta en escena brillante sin alardear ni perturbar al espectador” (p. 28).

Carreras (1991), docente en Comunicaciones de la Universidad de Sevilla, percibe que “el lenguaje de las telenovelas está impregnado, como cualquier otro género televisivo, de los convencionalismos y pautas que caracterizan al cine clásico, si bien con una concepción mucho más parca y simplista” (p. 32).

Sin duda el cine va a marcar la pauta de la televisión, al ser un medio previo que, al trabajar también la imagen, es inevitable se tome como referencia. No obstante, el simplismo al que aluden los autores, no es, ni debiera ser, sinónimo de descuido en la concepción de cada escena; y digo no es, porque no ha sido en absoluto mi experiencia (ni es lo que los autores buscan que asumamos). La rapidez y ritmo con el que se graba cada escena, pueden no ir acompañados de gran despliegue visual (a ello nos referíamos con la producción en serie), más por supuesto hay una atención puesta en el planteamiento y ejecución de cada escena y secuencia.

La puesta en escena juega un rol importante en el rodaje. “El manejo adecuado del espacio donde destaquen los elementos clave, es fundamental” (Carreras, 1991, p. 32). Y este proceso viene de la mano de otros elementos, además de la cámara, tales como la luz (fotografía e iluminación), el arte o el trabajo con el espacio y las formas (escenografía, ambientación, utilería, diseño de vestuario, maquillaje), la disposición de los actores y sus movimientos en el *set* o *plató*¹³ y el correcto uso del audio. Como proceso a posteriori, como su nombre lo indica, se encontrará la edición y post producción, tanto de audio como de video.

3.1.1 Planos, movimientos y ángulos de cámara.

Tal como describen los autores antes mencionados, las telenovelas pudieran no ser exactamente ricas en cuanto a composición de planos, elección de ángulos excepcionales de cámara o en movimientos de la misma. Su riqueza radica en lo que transmiten estos planos. Las emociones, angustias y pesares de los personajes TIENEN que evidenciarse frente a la cámara, así sea ésta un cámara fija, frontal, inmóvil, pues eso nos lleva directamente a capturar la atención del espectador.

¹³ Plató es la parte del estudio de televisión que ve el público, el escenario del mismo, donde ocurren las acciones a ser grabadas.

Retomando a Cristina Carreras (1991), ella subraya que los planos que permiten fijar esta atención de la audiencia y, por ende, los que se utilizan principalmente en la telenovela, son: El primer plano y el Plano medio.

Resulta de este modo, mucho más fácil y directo resaltar las expresiones y, por tanto, catalogar al personaje. El primer plano nos revela con nitidez sus intenciones, su bondad o su maldad. Se alcanza así una densidad semántica, sólo posible en la telenovela (p. 32).

Ambos son los planos que lideran “el ranking de uso”, al narrar un melodrama. Aún así, tenemos también la clara presencia de los planos generales, para denotar un stock shot o fachada de alguna locación, o emplearlo como plano de establecimiento al inicio de la escena, visualizándose así, dónde está ubicado el personaje, en qué casa, en qué sala o comedor, cómo viene dispuesto a esta acción, etc.

En cuanto a los movimientos de cámara, si bien podemos encontrar el travelling¹⁴ en algunas escenas, estos muchas veces se logran no necesariamente gracias a los rieles de un dolly, sino a las sólidas ruedas con las que cuenta una cámara de estudio, que permite dicho traslado. Este movimiento logra adentrarnos en una situación e ir incrementando el interés del espectador, en simultáneo a cómo se va acortando el plano y acercando el desarrollo de la escena o la reacción de uno de los personajes.

Uno de los movimientos de cámara utilizados por antonomasia en este género, es el tan solicitado zoom. Zoom in, si se trata de producir un acercamiento, o zoom out, si buscamos lo contrario. Aunque ojo, en él no hay propiamente un movimiento de la cámara, sino del lente de la misma. El zoom in permite rápidamente acercarnos a un personaje, un detalle o un hecho específico, diciendo “a gritos” al televidente... “aquí va a pasar algo”, “aquí viene algo importante o mucho más interesante de lo que han venido viendo”. La telenovela mexicana se caracterizó por el uso (a veces indiscriminado) de este recurso, en sus productos de finales del siglo XX, en donde a través de estos acercamientos, muchas veces bruscos pero con suma audacia, convertían el encuadre en un primer o primerísimo primer plano del personaje, única y exclusivamente para apreciar su rostro, su expresión, su reacción ante un hecho o mensaje, y dejárselo más que claro a los seguidores de la historia.

Estos se convierten entonces en “mini golpes dramáticos”, que deben ser remarcados también por la cámara, como lo rotula Alonso Ruvalcaba, al hablar de él (2014).

Como vemos, la cámara busca subrayar lo que se va desarrollando en pantalla, enfatizando gestos, buscando una hipercodificación. Todo ello orientado a la clara comprensión de parte de la audiencia. “En definitiva, se pretende dar al espectador las mayores facilidades para poder interpretar el mensaje, usando un código convencional y austero, y evitando las complicaciones técnicas” (Carreras, 1991, p. 33).

La angulación de la cámara y posición de la misma, pocas veces se alejan del “ángulo normal”, “(...) aquel en el que la cámara se encuentra paralela al suelo, (... que) nos da la sensación de estabilidad y se ha de hacer siempre a la altura de los ojos” (Liarte, 2010).

¹⁴ Travelling, como su nombre lo indica “de viaje”, es el movimiento que logra la cámara al viajar sobre una superficie sobre ruedas. Esta superficie con ruedas recibe el nombre de dolly. De esta forma, el desplazamiento de la cámara irá “rodando” hacia adelante -acercándose- o atrás -alejándose- del elemento que quiera filmarse, o recorriéndolo de lado a lado.

Esto nos da prácticamente una intención de mostrarnos la realidad tal cual es, al nivel de nuestros ojos, sin manipularla ni alterarla, buscando que el televidente sienta que, a través de los personajes, está viviendo su propia historia.

3.2 “Oído a la música” – Lenguaje sonoro en la telenovela

Cuando el teórico francés Laurent Jullier habla del sonido en el cine, en su libro del mismo nombre, narra cómo incluso el cine mudo, tuvo también “sonido”, aunque suene algo irónico y ciertamente contradictorio. Y es que las proyecciones de cine mudo, también solían ser acompañadas del “piano, la orquesta, el fonógrafo y los órganos” en las salas (Jullier, 2007, p. 7), buscando ese complemento que, para muchos, le hacía falta a la imagen.

El sonido es una herramienta que ineludiblemente aporta narratividad a la imagen, acentúa momentos que buscan ser contados con la historia y la puesta en escena; y, a través de la música, los efectos de sonido o *foleys* (efectos sonoros creados para aportar realismo a la escena o diseñados porque no fueron captados en el momento de la grabación) ofrecen un “valor expresivo e informativo con el que (...) enriquece(n) una imagen dada” (Chion, 1993, p. 17).

Sin embargo, el sonido no sólo complementa la imagen o le añade valor, el sonido cuenta también con “voz propia”, se apoya sobre su propia narratividad. Un sonido, una voz, una música, un efecto sonoro o incluso ¡un silencio!, tienen un significado, tienen una identidad propia, sin necesidad de ir atados a una imagen. Esta función expresiva del sonido, señala el español Eugenio Vega (2017), es diversa, acotando que “... aumenta la sensación de realidad, transmite información y ayuda a crear ambientes y situaciones emotivas que predisponen al espectador” (p. 2).

3.2.1 El sonido, como la pareja protagonista, también viene de a dos – La dualidad de las fuentes sonoras.

“Para bailar tango, se necesitan dos”, dice un viejo refrán; y para el sonido ¡también!. Y es que aquellos elementos sonoros, antes indicados, pueden provenir de distintas fuentes. Es así que nos encontramos con dos clasificaciones, el **sonido directo** y el **sonido indirecto**.

El primero, concierne a aquel sonido que se graba durante la ejecución de la escena. El segundo, a aquel que se grabará o se creará después, en la edición y post producción. En mis años de rodaje de ficción (y sin problema, concluiría que, hasta la fecha), el 90% del audio, principalmente los diálogos de la telenovela, fueron siempre grabados a través del sonido directo.

Corresponden al sonido indirecto, los ambientes sonoros (fondos de discotecas, bares, cafés, campos, etc., ligados a la locación) y muchos de los efectos de sonido que se incluyen en las escenas (disparos, portazos, frenadas de autos, sonidos de teléfono, bocinas, llantos de bebés, onomatopeyas, etc.). Ah, pero eso sí, no crea que la colocación posterior de estos sonidos en post producción, se deba a una ineficiencia de la labor del sonidista, quien no pudo registrarlos en el momento de la grabación. Esto, por lo general, recae más bien en una exigencia del rodaje mismo, en donde apelando a una extrema “limpieza” en la captación del audio de la escena, se omiten sonidos que puedan entorpecer el entendimiento de los diálogos (convirtiéndolos en “ruido”) y se solicita su adición en el proceso de edición, en donde se puede tener un mayor control de los mismos y sus respectivos niveles de potencia o planos sonoros.

Los diálogos de los actores se consideran siempre como “prioridad sonora” dentro de cualquier rodaje, pues estos permiten la correcta transmisión de la información que necesita ser contada dentro de la historia, para su total comprensión. Para ello, la minuciosidad en el registro es suprema, técnica que va de la mano con el uso de distintos tipos de micrófonos, según sea la complejidad de la escena (micrófonos pecheros, por ejemplo, si hay un ambiente ruidoso y necesitamos a la voz en primer término y al ambiente en un plano lejano; micrófonos “boom” para poder captar los diálogos, pero también tener presencia del ambiente, etc.).

Son los audios que giran en torno a ello, los que deben, o bien grabarse a la par, con sumo cuidado de no “tapar” a los primeros, o incluirse a continuación en el proceso de montaje. Sobre ello, mi eterno recuerdo de las escenas “discotequeras” en donde les pedíamos a los extras (actores que complementan escenas que requieren público), la “excentricidad” de “bailar en silencio”. Y aunque suene inaudito, ahí los teníamos hasta haciendo “trecito” en medio de la pista, con sólo su alegría de por medio y sin ningún referente musical alrededor, pues aquellos temas musicales se colocarían luego. ¡Tremendo talento!

Dentro de estos sonidos generados *a posteriori*, puedo decir que no únicamente los comunicadores hemos escuchado la expresión “voz *en off*”, por ejemplo. Con el compuesto “*en off*” nos referimos a aquella voz, diálogo, frase, narración, efecto sonoro, etc. que no es emitido por una persona o fuente visible en la imagen; que no aparece en el encuadre. Este es también un elemento que se acostumbra incluir en la edición. Hasta Wikipedia habla de una voz “superpuesta”, pues efectivamente va sobre lo que ya se registró previamente o se viene haciendo.

En el melodrama, esta “voz superpuesta” goza también de una “histórica” utilidad expresiva. Y la llamo histórica, pues una de las concesiones del género (por años), alude a que su principal uso sea el disponerlo a aquellos pensamientos, maquinaciones, confabulaciones que no pueden decirse “en voz alta”, llamadas telefónicas en donde el interlocutor en la vida real no tiene por qué ser escuchado, pero en la ficción adquiere vital importancia si lo que dirá, generará un giro dramático en la historia, etc.

Esta voz *en off*, entonces, se convierte en un elemento recurrente en la telenovela y una licencia de la ficción, que el público acepta, recibe y cree como veraz, así no ocurra en la vida real. Ella, incluso, no abstrae al espectador del mundo en el que se encuentra inmerso, sino todo lo contrario.

Parafraseando a Arjona, diríamos que “el problema no es de audio, el problema es de guión”. Y es que, a pesar de hablar de este recurso en el acápite orientado al sonido, esto es algo que debe concebirse y resolverse desde la escritura del guion.

Sobre esto, también hace referencia el compositor y catedrático francés, Michel Chion (2002), esta vez en su texto sobre el trabajo de guión cinematográfico (medio distinto al televisivo, pero que en la práctica de la voz *en off*, como en otras, se adecúa de la misma manera que en la telenovela), aseverando que “expresar los pensamientos de los personajes (...) es un problema específico del guión cinematográfico; por oposición a la novela (literaria), donde se puede, sencillamente, decir: ‘Él pensaba que...’” (p. 72).

El también francés, Christian Salé (1981), cita en su libro de entrevistas a escritores de melodrama, una frase de uno de los guionistas de Roman Polanski, el galo Gérard Brach, quien refuerza lo antes señalado, diciendo que: “En una novela (literaria), los personajes

piensan; en un film no se les puede hacer pensar, salvo mediante la voz en off, pero mostrándolos mientras piensan” (p. 33).

3.2.2 “¡Dos más!” – Una nueva dualidad en el sonido: Diegético y Extradiegético.

Si quisiéramos ahondar un poco más en el campo sonoro, entraríamos en una división interesante para el melodrama, pues “desde el punto de vista narrativo el sonido puede ser diegético y extradiegético”, como también lo señala Eugenio Vega (2017, p. 2).

a) Sonido Diegético.

Utilizando la acepción del mismo Vega, para la primera clasificación, ésta sería:

Sonido diegético: Es una fuente de sonido que pertenece al espacio de la historia. Puede ser en pantalla o en off, es decir, puede estar dentro o fuera de campo, pero forma parte de la realidad narrada. También es diegético el sonido pensamiento de un personaje (Vega, 2017).

En esta categoría colocamos entonces a los diálogos de los actores de la ficción, la música que proviene de una radio, el sonido de un instrumento musical ejecutado por alguno de los personajes, el motor de un auto que está dentro de la narración; las fuentes sonoras que visualizamos en la escena o que pertenecen a la historia.

Como detalla Tomás López-Pumarejo (1987), “... tendrá destaque estrictamente aquello que tenga relevancia en cuanto al desarrollo de la narrativa” (p. 95).

Esto está muy ligado a lo que hablábamos acerca del sonido directo, sin embargo, muchos de los sonidos que luego podamos añadir a la escena, en edición, (el efecto sonoro del timbre de la puerta o del teléfono), en este caso, también estarían dentro de este mismo grupo.

b) Sonido no diegético o Extradiegético.

Volviendo a Vega (2017), esta otra categorización correspondería a: “Una fuente de sonido que no forma parte de la narración y no guarda relación física con lo mostrado en la imagen. No depende de una fuente real de sonido”.

Aquí hablaríamos de la voz *en off* de un narrador (no de un pensamiento *en off* de alguno de los personajes, claro está) y principalmente de uno de los elementos que no sólo acompaña, sino que muchas veces enaltece y acentúa la acción: **La música.**

3.2.3 “¡Música Maestro!” – La música en la telenovela.

Al margen de su diégesis, la música es mucho más que una categoría. La música es el marco perfecto que encuadra cada una de las pinceladas que la cámara, la fotografía, la dirección de arte y por supuesto, la actuación, pintan y diseñan en cada escena.

La música no sólo acompaña, la música guía, persigue, respira, “habla” y vive en una telenovela desde el momento en el que ésta inicia su transmisión.

Es precisamente una música, la que nos marca el inicio de nuestra telenovela favorita. Es la misma, aquella que nos anuncia el corte comercial o el regreso del mismo, logrando mitigar la angustia con la que nos dejaron antes de la tanda y que ¡por fin! podremos continuar viendo. Es la música la que marcará también el final de esta hora televisiva, en donde “calzamos los zapatos” de los protagonistas y vivimos su historia junto a ellos.

Este elemento es imprescindible para el melodrama, no en vano, el género lleva su sello al denominarse “melo”, teniendo nuevamente a un prefijo señalando directamente el ingrediente musical dentro del mismo.

Si retrocediéramos un poco en lo avanzado hasta el momento y buscáramos el significado puro de una de las palabras más utilizadas en este relato, “ficción”, nos podríamos encontrar, entre muchos conceptos, con Emilia “Milly” Buonanno, socióloga italiana, quien la define apelando a su origen en latín, *fingere* , que tiene una triple acepción “... modelar, imaginar y simular”. Ficción, señala ella, “es el término con el cual la lengua inglesa designa todas las obras de imaginación y de fantasía y que es sinónimo de narrativa o *storytelling* ” (Milly Buonanno, 1999, p. 56-57), siendo el *storytelling* , la capacidad o el arte de contar historias.

La RAE define ficción también con tres significados “acción y efecto de fingir, invención, clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios” (RAE).

Pero parte de la construcción de esa imaginación de la que habla Buonnano, la RAE y todo aquel que intente definir este mundo narrativo de la ficción, no se logra únicamente a través de la imagen o, puntualmente, las imágenes en movimiento, ni sólo con los sonidos que producen las mismas. Ese arte de contar historias necesita de otras “artes” y se nutre y se enaltece gracias a una, de la cual sólo hemos empezado a hablar: La música.

La utilidad de la música se orienta a complementar las escenas, a enfatizar su dramatismo, su urgencia, su pasión, su alegría y cada sentimiento o emoción que, la historia, sus personajes y todas las artes que la acompañan, busquen comunicar y generar en el espectador.

La música es un elemento imprescindible que enfatiza varios momentos de la trama. Muchas veces se componen bandas sonoras o canciones especiales para la telenovela. Incluso no son pocas las que deben gran parte de su éxito a la canción de los créditos o a sus temas musicales románticos (Adrianzén, 2001, p. 28).

a) “Abriendo puertas” – La importancia de la música de apertura y su trascendencia como negocio adjunto y “apertura” a nuevos mercados.

Sobre esta última afirmación de Adrianzén, viajo nuevamente a los inicios de mi vida profesional y al recordar mis primeros trabajos, es inevitable que les asigne su respectivo “ *soundtrack* ” o banda sonora, precisamente gracias a los temas musicales que abrieron cada una de estas producciones, acompañando a los créditos iniciales de las mismas.

Telenovelas nacionales como “Travesuras del corazón” (1998), de Iguana Producciones, en la que Roxana Valdivieso imprimió de inocencia y ternura a la cortina musical del *opening* o video musical introductorio, es de las primeras en aparecer en mi memoria. O la realización de América Producciones, “Pobre Diabla” (2000), ficción de una de las líderes de la pluma melodramática latinoamericana, la cubana Delia Fiallo, quien reinventó la historia original de otro de los maestros del género, Alberto Migré. Pensar en esta novela también me remite de inmediato, a su contagiante tema musical del mismo nombre, en la voz de la peruana Maritza Rodríguez, cuya interpretación le asigna el sabor latino, tropical y travieso, que la misma Angie Cepeda (protagonista de la novela) le impregnaba a cada escena.

Eso en cuanto a las telenovelas en las que trabajé, cuyos temas musicales iniciales me siguen sonando ¡memorables!. Pero si hacemos un *flashback* de mi periodo de televidente, las canciones a las cuales me evoca una telenovela (principalmente el tema de presentación), no sólo marcaba el inicio de su emisión, sino que le daba una carga simbólica asociada de manera intrínseca a la naturaleza de la historia, su forma y estilo de ser narrada, convirtiéndose a la par, en un atractivo adicional de la misma.

Imposible no rememorar temas como: “Aprendí a llorar” interpretado por Verónica Castro (en la telenovela “Los ricos también lloran”), “Carrusel de niños” (de la ficción del mismo nombre), “Que por qué te quiero” en la voz de Carlos Mata (musicalizando la venezolana “Topacio”), “María Mercedes” el clásico de la mexicana Thalía (de su homónimo televisivo), así como todos los temas que ella interpretó, de la mano de sus protagonistas de telenovela - todos innegablemente pegadizos -, “Viviana” de Lucía Méndez (junto a su papel protagónico y su corrida en la arena, en la telenovela que llevaba su nombre), “Brasil” de Gal Costa (introduciéndonos al inolvidable éxito brasileño “Vale Todo”) o las nacionales “Triciclo Perú” de Los Mojarras (musicalizando el inicio de “Los de arriba y los de abajo”) y por supuesto “Carmín”, nuevamente en la voz de Roxana Valdivieso (abriendo la telenovela del mismo nombre). En fin, podríamos escribir otras 55 páginas sólo hablando de canciones de telenovela y cómo éstas dejaron huella en cada una de las telenovelas que musicalizaron. Así como, en algunos casos, trascendieron ¡más que las historias mismas!... y trascendieron profundamente en mi vida de televidente... para siempre.

No obstante, estos hits musicales no sólo han sido aplaudidos por el “respetable” público, sino que su relevancia, ha significado también gruesos dividendos, que se sostienen en paralelo a la vida televisiva de las telenovelas.

“Teletransportémonos” en el tiempo nuevamente y recordemos que sólo unas tres décadas atrás, si alguna canción nos gustaba y queríamos escucharla una y otra vez, únicamente teníamos dos opciones: o grabarla de la radio en nuestro “toca cassette” (rogando tener suerte no sólo de que la emitan, sino de que el locutor no hable una sola palabra, mientras) o evidentemente, ¡comprando el disco! (o cassette). No existía otra forma alguna. Esto fue entonces, un impulso invaluable para la industria musical, junto a la magia de la ficción televisiva.

Y es que, en medio de este componente netamente emocional, que nos recuerda incluso, que trabajamos en “un mundo de sensaciones”, como cantara el argentino Sandro; o en el “negocio” de las emociones, si lo vemos desde una arista un tanto más “fría”, encontraremos un lado racional asociado también a este negocio. Por ello no debemos olvidar que el universo del melodrama, así como prácticamente todo en la televisión, está inscrito también en el consabido “*show business*” o el negocio del espectáculo.

Esta palabra “negocio” no sólo atañe a un contenido televisivo y a la industria de la telenovela, en sí, sino también a la música dentro de la ficción, pues ésta se convierte en un nuevo “producto”, un producto “adjunto” o paralelo, que también se hace “vendible” y lucrativo. No en vano numerosas telenovelas han generado en simultáneo, “suculentas” ventas de discos con su música (muchos de ellos convirtiéndose en discos de oro o platino, en ventas) o hasta giras internacionales con presentaciones musicales de los intérpretes de sus bandas sonoras (muchas veces los propios protagonistas de la trama), única y exclusivamente por la masiva vitrina que les significó, ser parte de las mismas.

Un caso muy claro y relativamente reciente (entre 1995-2010), es el de la productora argentina Cris Morena y el nacimiento de la poderosa fuente de ventas que resultó la creación de sus franquicias televisivas de ficción. Muchas de ellas, de la mano de la industria musical con la que las combinó, lograron que sus formatos sean realmente productos de 360°, con un carácter *transmedia*, cuando aún el término resultaba poco frecuente.

Producciones televisivas como “Floricienta” (2004), “Chiquititas” (1995), “Casi ángeles” (2007) o “Rebelde Way” (2002), todas creaciones de la productora argentina, generaron no sólo la exitosa (¡y más que rentable!) venta del producto enlatado de ficción, a nivel mundial, sino la exportación del formato (comercialización de los guiones originales y el *know how* de cómo hacer la telenovela, para que se realicen versiones propias en distintas partes del mundo). De manera adicional, planificaron la comercialización de un sinnúmero de productos promocionales alrededor de la telenovela (revistas, línea de ropa, calzado, accesorios, contenido para móviles, etc.), así como la venta de discos y las giras internacionales con el elenco de sus producciones. Esto último, hizo de la MUSICA... una nueva línea de negocio. Ésta, clara y estratégicamente diseñada, no sólo trajo consigo grandes dividendos para su empresa, sino que sirvió de ejemplo para muchas productoras de la región.

Acudir en Brasil o España, a una tienda de contenido audiovisual como “Fnac”, “Mixup” en México, o “Musimundo” en Argentina (ya casi desaparecida en lo que a venta de contenido se refiere - hoy las refrigeradoras y lavarropas son su foco principal -), y encontrar no sólo paquetes de DVDs con telenovelas completas, sino además las bandas sonoras de las mismas, es para los amantes de lo televisivo, una tentación inmensa de adquirirlo ¡todo! y una señal de que esas dos líneas de negocio (ficción + música) mantienen su convivencia. Éste es un indicador también de que, si ocupan esas vitrinas, es porque responde a una demanda del público.

Ahora bien, es importante a la vez, “limpiar el lente” y ver lo evidente, respecto a que las formas de consumir música en nuestros días, ya no se remiten únicamente a “comprar el disco” (¡menos el cassette!) o grabar de la radio rezando por un locutor de pocas palabras. Sino que entran a la “cancha” plataformas de *streaming* de audio como *Spotify* y *Apple Music*, en donde la portabilidad, la economía y el acceso casi absoluto al más “impensable” deseo musical (soy testigo fiel de aquello), podría hacernos sentir que lo antes mencionado tuviera una pronta “fecha de vencimiento” (cosa que creo improbable, por los antecedentes tanto en video y música misma; y por la sensación que produce tangibilizar un producto musical aún en nuestros días. Como prueba, el creciente comercio de vinilos, al cual se creía impensable volver).

Mas si hablamos de *streaming*, también podríamos tomar como ejemplo a una de las últimas ficciones latinoamericanas, producción original de la plataforma de video, Netflix. Se trata de “La casa de las flores”, serie mexicana con un corte muy cercano a la telenovela, pese a su alta dosis de humor negro. “La novela mexicana hecha serie”, como lo rotula el diario El Comercio (2018). Y si ingresáramos a *Spotify* a conocer la cantidad de seguidores que tiene su banda sonora, hallaremos 21,600 sólo de aficionados a dicho disco, sin contar la cantidad de reproducciones (pues uno puede no declararse seguidor y escuchar también los temas) (... yo sí soy parte de los 21,600).

Ésta es una muestra de que ese interés y ese “negocio paralelo” musical ligado a la ficción, permanece y se mantiene en vigencia, tanto en telenovelas (así la novela tenga años de antigüedad), como por supuesto, en películas.

Mientras haya ficción... ¡habrá música! Y por ende... bandas sonoras.

b) Bandas sonoras que resuenan – Importancia de la música que acompaña a la trama.

Si el tema de apertura de la telenovela es uno de los “sellos” de cada historia, es vital resaltar cómo la selección de temas musicales o la composición específica de los mismos para acompañar el relato, “hablan” y “resuenan” a la par de ella.

La música como creación artística tiene fuerza expresiva y tiende a convertirse en una estrategia comunicativa del sentir espiritual humano. En ciertas circunstancias la música puede transformarse en un medio signifiante y preciso para transmitir mensajes a través de insinuaciones o sugerencias que poéticamente permiten traslucir contenidos subyacentes que no se evidencian en la superficie textual de forma concreta (Hermansson, 2013, p. 3).

La investigadora sueca, Ida Hermansson (2013), le asigna tres funciones a la música dentro de una ficción:

- **La música como enunciado:** Cuya función sería enunciar decisiones e incluso evidenciar sentimientos ocultos de los personajes.
- **La función anunciadora:** Aquella que anuncia o anticipa los acontecimientos posteriores.
- **La música como denunciante:** Cuando la música adquiere la función de denunciar y hacer una crítica social o personal (p. 12, 21, 26).

Enunciadora en el sentido de que un pequeño acorde, podría claramente “enunciar” la atracción entre los protagonistas, sin siquiera decirse una palabra. Muchos de los primeros episodios de una telenovela, marcan el primer encuentro entre ambos. En él, la música es fundamental, pues traslada al público la información de que entre los dos... “algo” surgió (el famoso “click”) y esa “magia” es la que dará inicio a la historia de amor. Por lo general, el tema que suena en ese primer acercamiento, se suele convertir en el “himno” de la pareja protagónica, puesto que en una telenovela, ciertas historias o personajes clave (ni qué decir de los protagónicos) poseen una canción “bandera”, que los identifica. En cada aparición, estas melodías suenan, lo cual permite que el público se habitúe a ellos y quede claro que ese es su momento y su línea narrativa.

Anunciadora, siendo la portadora de información clave, adelantándonos que algo malo podría suceder en una escena (con acordes de tensión, por ejemplo), o incluso qué tipo de personaje es el que tenemos en pantalla, bueno, malo, si miente, si es sincero, etc.

Y finalmente, muchas veces las telenovelas o la televisión en general (así como el cine), aprovechan las letras de canciones, para “decir algo” de manera explícita. Los temas de inicio, por ejemplo, suelen irnos narrando qué pasará en la historia; pero también, la letra de un tema, puede denunciar una injusticia, una crisis social, o el momento por el que atraviesa uno de los personajes. Un ejemplo clásico es la telenovela venezolana “Por estas calles” (1992). Una historia en donde intervinieron personajes de barrio en un mundo de pobreza, delincuencia e injusticia (una Venezuela tan similar a la que se vive

casi treinta años después). Para ella, el compositor ítalo-venezolano, Yordano, creó un tema del mismo nombre, que se convirtió en un hito para la ficción de ese país. “Por estas calles la compasión ya no aparece y la piedad hace rato que se fue de viaje... / Por eso cúdate de las esquinas, no te distraigas cuando caminas, que pa' cuidarte yo sólo tengo esta vida mía”. En nuestro país, grupos como “Los Mojarras” han dicho “tanto” sobre nuestra sociedad, a través de canciones emblema de recordadas telenovelas nacionales.

La música, como decía el compositor de obras como “West side story”, el estadounidense Leonard Bernstein, “... puede dar nombre a lo innombrable y comunicar lo desconocido”.



DISEÑO METODOLÓGICO

El enfoque de este estudio ha sido cualitativo, pero con un alcance exploratorio-descriptivo que nos permitió empezar a entender un fenómeno que tiene desconcertados a los productores de contenido de ficción en Latinoamérica: El éxito de las telenovelas turcas en nuestra región.

Para realizar esta investigación nos centramos en la telenovela “Las mil y una noches”, por tratarse de la primera producción turca en llegar a las pantallas de televisión nacional con un éxito indiscutible y además por ser la telenovela turca que mayor índice de sintonía ha registrado hasta la fecha. La telenovela tuvo un rating promedio de 20.2 puntos, a lo largo de toda su emisión, teniendo constantes promedios diarios de 23 puntos, como lo he mencionado anteriormente; cuando lo usual en esa franja horaria, es tener alrededor de los 10 a 14 puntos de rating.

La telenovela “Las mil y una noches”, o “*Binbir Gece*” como es su nombre original en turco (que en español significa algo así como “Miles de noches”), consta de 174 capítulos (de 45 minutos, en la edición latinoamericana), y fue transmitida en horario *prime-time* por Latina (canal 2 de señal abierta) del 9 de febrero al 23 de agosto del 2015. El acceso a estos capítulos para su visionado y registro de datos se realizó a través de la plataforma YouTube, de la cuenta “Mil e Uma Noites -1001 Gece Portekizce”, por la practicidad y portabilidad.

La descripción y análisis de la telenovela se focalizó en la historia de amor de los personajes principales, Onur y Sherezade, de modo que con esa información, se pueda responder a las preguntas de investigación. Es importante mencionar que se han dejado de lado la descripción y análisis de las historias paralelas a la principal.

Para responder a las preguntas acerca de la estructura narrativa de la telenovela y la construcción de personajes, se visionaron todas las escenas en las que aparecían Onur, Sherezade o ambos y se tomó nota de lo que ocurrió en la escena y de sus diálogos cuando estos se trataban de su historia de amor.

Para desarrollar la respuesta a la pregunta que apunta al lenguaje audiovisual utilizado en la telenovela, se tomaron como muestra seis escenas importantes para la narración de la historia de amor:

- Escena de presentación de Sherezade
- Escena de presentación de Onur
- Escena del primer encuentro entre Onur y Sherezade
- Escena de la primera parte de la presentación del conflicto: La propuesta indecente
- Escena de la segunda parte de la presentación del conflicto: La noche negra
- Escena de la reconciliación de los protagonistas

La elección de dicho “sexteto” de escenas responde al aporte que cada una de ellas asigna a la historia de la pareja protagónica, así como los correspondientes giros dramáticos que sendos momentos brindan al desarrollo de sus líneas narrativas. Estos seis sucesos articulan lo que será, de fondo, el relato de amor entre estos dos personajes que encabezan el arco dramático central de esta telenovela turca.

Ahora bien, para el visionado de “Las mil y una noches” se trabajó un desglose descriptivo de cada una de las escenas seleccionadas, con el objeto de contar con un detalle minucioso de los elementos que componen dicha unidad narrativa dentro de la telenovela, buscando así abstraer la “materia prima”, que dio pie al análisis de las mismas.

Dicho análisis cualitativo del contenido melodramático, buscó abordar los siguientes objetivos específicos:

- a) Estructura narrativa
Identificar el diseño de la narración, la construcción de las historias, conflictos y la estructura narrativa propia de la telenovela turca.
- b) Construcción de personajes
Analizar el perfil de los personajes principales. Describir el diseño del rol de la protagonista, en su relación con el componente femenino.
- c) Lenguaje audiovisual
Describir la estética y el despliegue del lenguaje audiovisual utilizado en la telenovela turca y hallar las posibles diferencias con los melodramas que se programan en la señal abierta peruana.

Para tal, el método de la entrevista se convirtió también en una herramienta de mucha utilidad para nuestra investigación. Si bien pudimos conversar con los proveedores y por ende, distribuidores de dicha telenovela en Latinoamérica, fue la entrevista con el productor general de “Las mil y una noches”, Erol Avci, realizada en Estambul el 29 de noviembre de 2018, aquella que nos permitió tener claridad sobre ciertas hipótesis planteadas, así como el conocimiento de primera mano acerca de la “construcción” de esta ficción.



Erol Avci – Productor General de “Las mil y una noches” (oficinas TMC Film)

ANÁLISIS Y HALLAZGOS

CAPÍTULO 4: “Las mil y una noches” – Sus mil y un hallazgos

4.1 Estructura Narrativa: La historia y sus conflictos

Tal como desarrollamos en el marco teórico, la telenovela “Las mil y una noches” cumple con los tres actos aristotélicos, como estructura narrativa, con distintos puntos de quiebre a lo largo de la misma.

En el primer acto, se presentan a los personajes principales, en este caso nos referimos a Sherezade Evliyaoğlu (papel que recae en la actriz turca Bergüzar Korel), la protagonista y Onur Aksal (interpretado por el también actor turco, Halit Ergenç), su contraparte masculina. A ella, a quien primero introducen, la establecen en una situación de angustia, junto a su hijo Kaan, pues al parecer algo sucede con él.

Por su parte Onur, es un exitoso empresario, dueño de la constructora Binyapi, propiedad que comparte con su socio y mejor amigo desde la infancia (casi hermano), Kerem Inceoğlu.

Onur plantea desde su primera aparición, una desconfianza absoluta hacia el género femenino. Siente que las mujeres sólo tienen un interés sobre los hombres: EL DINERO. Sostiene que ellas se les acercan únicamente, para cubrir sus necesidades económicas.

Nos enteraremos a lo largo de la historia, que esto se debe a que parte de su pasado estuvo marcado por la presencia de mujeres que, de una u otra forma, afectaron su vida. En primer lugar, la aparición de una “nueva” mujer en la vida de su padre. A causa de ello, él lo abandonó, dejándolo solo al cuidado de su madre. Cuando el padre muere, lo hace precisamente estando con dicha amante, golpe que Onur aún no supera. Paralelo a ello, años atrás, Onur tuvo una relación amorosa que creía sincera, sin embargo, esta mujer también lo engañó, por lo que prácticamente se ha cerrado a cualquier posibilidad amorosa en la vida.

Hasta aquí, el primer acto cumple, como adelantamos, con la presentación de ambos personajes. Sin embargo, pese a que ambos no parecen tener una vida (ni una personalidad) del todo fácil, aparentemente todo fluye dentro de los márgenes de la estabilidad.

Ahora bien, “auto-citándonos” y yendo a la teoría relacionada con los tres actos narrativos, señalamos que estos apuntan siempre a la “ruptura de una estabilidad”. Y es ahí donde hallamos el primer “gatillador” o detonante que generará el conflicto principal, no sólo de este primer acto, sino de la telenovela en general.

En el transcurso de los capítulos, conoceremos que esta aparente angustia inicial de Sherezade, es producto de la salud de su hijo Kaan. El pequeño de cinco años sufre de leucemia y si no recibe un trasplante de médula ósea, morirá. Asimismo, Sherezade está “sola en el mundo”, pues es una madre viuda (prácticamente una madre soltera), quien debe velar por su hijo enfermo, sin contar con la ayuda sus padres (no aparecen en la telenovela, se asume es huérfana), ni de sus suegros (quienes en teoría serían su única familia). El motivo de la negativa de estos últimos, es que ellos asumen que Sherezade tiene responsabilidad sobre la muerte del hijo mayor de ambos, Ahmed, quien fuera su esposo (la cual fue accidental).

El primer disparador de conflicto viene relacionado precisamente a la enfermedad de Kaan. No sólo él podría morir si no recibe ese trasplante de médula, sino que ya hallado el donante, dicha intervención supera absolutamente las posibilidades económicas de Sherezade. Ella recurre a sus suegros (de muy buena situación económica), para que puedan ayudarla con

un préstamo de dinero y así llevar a cabo la operación de su hijo. Ellos, liderados por el patriarca de la familia, Don Burham Evliyaoğlu, se niegan a tenderle la mano, pues continúa el resentimiento hacia Sherezade, por la pérdida de Ahmed y ni siquiera consideran al pequeño Kaan como su nieto.

Es así como esta mujer busca otras opciones para poder salvar la vida de su hijo, como por ejemplo pedir un adelanto en la empresa en la que acaba de ingresar a trabajar como arquitecta, tres meses atrás. ¿De qué empresa estamos hablando?... Pues precisamente de Binyapi, cuyos dueños son Onur y Kerem. Ella va al área de Recursos Humanos para poder pedir un adelanto y éste es negado por el poco tiempo que lleva en la constructora.

Ante la desesperación de perder al donante y por supuesto, perder a su hijo si no se realiza el trasplante, acude a su jefe directo, Onur, con quien no tiene necesariamente una relación cercana, pues recién está empezando a frecuentarlo por motivos laborales. Y sin contarle el trasfondo de sus pesares, sólo le solicita un adelanto de sueldo.

Onur, quien al verla por primera vez en la oficina, pareciera que ha generado “algo” en él, deja de lado cualquier atisbo que evidencie su lado emocional (actitud con la que se maneja permanentemente en la vida) y fríamente le niega el adelanto. Cuando Sherezade, más que preocupada por las circunstancias que pasa (no tiene el dinero y encima ahora es partícipe de una situación incómoda con su jefe), decide dejar el tema ahí y abandonar la oficina... Pero es en ese momento en el que el CONFLICTO CENTRAL de la historia se genera.

Onur impide que salga de su despacho y finalmente acepta brindarle el ofrecimiento económico, PERO con una condición... (redoble de tambores) Que pase una noche con él. Sólo así ese dinero podrá ser suyo.

Listo, conflicto establecido no sólo desde el primer acto, sino desde el primer capítulo de la telenovela, pues es ahí donde aparece el detonante, se genera el conflicto y no sólo eso, sino que empieza a encontrar ya el primer camino que tomará nuestra protagonista para “superar” ese conflicto. En el caso de Sherezade, ella en este mismo episodio, en medio de esta propuesta indecente planteada por su jefe, intenta rechazarla en una primera instancia (de manera impulsiva y como respuesta inmediata y espontánea, a lo que escucha como una más que atrevida “posibilidad”), sin embargo, en cierta medida reconoce que pese a sus principios morales, está también en juego la vida de su hijo, es así como “recapacita” (¡sí el verbo lo permite!) y sopesa sus principios versus su hijo... decidiendo tomar el ofrecimiento y así salvarle la vida.

Cabe recordar lo siguiente: Los protagonistas siempre andan en una búsqueda constante, andan en pos de cumplir sus metas (¡por algo son quienes encabezan la historia!) y es el televidente quien los acompañará en su ruta por alcanzarlas. Si nos damos cuenta, en este conflicto planteado, las metas de ambos están claramente diagramadas: Onur busca estar con Sherezade. Sherezade busca salvar la vida de su hijo. Más claro... ¡ni el agua del Bósforo!

Esta proposición nada decente no sólo cambia el rumbo de la historia, sino que empieza a construir esta estructura y estos nuevos actos, en base a este quebrantamiento casi total de la aparente “armonía” que vivían sus protagonistas. La consumación de esta propuesta es la denominada “Noche negra”, nombre al que harán referencia los personajes a lo largo de toda la novela, pues se convertirá en un hecho que cambiará sus vidas para siempre.

Esta disyuntiva, que para muchos podría resultar arriesgada dentro del esquema moral y tradicional que tiene la sociedad turca, no fue concebida como tal por los realizadores. Al conversar con el productor general de la telenovela “Las Mil y una noches”, Erol Avci, él alude

que esta proposición no debe considerarse ni osada ni atrevida, ni mucho menos “contra moral”, pues detrás de ella está la posibilidad de que una madre salve la vida de su hijo, licencia con la cual, esto se vuelve más que permisible (E. Avci, entrevista, 29 de noviembre, 2018).

No obstante lo dicho por Avci, ambos personajes culminan este primer acto con una clara lucha contra sus propios conflictos internos. Onur por no haber siquiera averiguado para qué necesitaba Sherezade con tanto ahínco ese dinero. Sherezade por haber llegado a consumir un acto que no tenía consentido, mas cedió, por dinero.

Entrando ya al segundo acto, hallaremos a un Onur a quien “La noche negra” no le ha cambiado la vida para mal, sino por el contrario, le ha servido para comprobar que por primera vez después de mucho tiempo, siente algo por una mujer. Sin embargo, por su “torpeza”, frialdad y su fijación en que el dinero es lo único que puede hacer “echar a andar” su vida, tropieza siempre en su intento por construir una relación con Sherezade.

Este es un acto en el que, tal como señala María Inés Mendoza Bernal en el marco teórico, deben ingresar “buenos personajes, buenos antagonistas, buenos obstáculos” (Mendoza Bernal, 2011). Y me quedo con lo último de esta cita: “... buenos antagonistas, buenos obstáculos”. Uno de los que ingresa a obstruir la posibilidad de que Onur y Sherezade puedan formar una relación (al margen de los preceptos morales de Sherezade, que de por sí son casi su “auto-obstáculo” y claro conflicto interno, lo cual la lleva a cuestionarse constantemente el haber aceptado la propuesta) es un personaje que no es totalmente un antagonista, sino un interlocutor del protagonista masculino, su mejor amigo en la primera parte de la novela y hacia el segundo acto del arco general de la historia, muta su personalidad para demostrar que él también está enamorado de Sherezade, generándose así un “triángulo amoroso”.

Esta figura permite que a lo largo de prácticamente todo el segundo acto, hayan conflictos entre los amigos, peleas, rupturas y que Sherezade también se vea inmersa en un dilema, pues mientras empieza a sentir algo por Onur, pese a todo, se revela que su “otro jefe” también está enamorado de ella. Sin embargo, sumando elementos melodramáticos, no sólo Kerem es también su jefe, sino que la mejor amiga de Sherezade, Bennu, quien trabaja como ella en Binyapi, también está enamorada de él; por lo que la situación de Sherezade, sin ella proponérselo (“inocencia” que acrecienta el drama y sufrimiento!) tendrá aún mayor complejidad.

Dentro del desarrollo del segundo acto, también las líneas narrativas se van tendiendo y van superando sus propios “nudos” o “puntos de quiebre”. Tal es el caso de la operación de Kaan, la cual se da con una favorable resolución, permitiendo que el niño no sólo tenga por fin una vida menos dura, sino que Sherezade reivindique su decisión de haber pasado la noche con Onur, para, literalmente, salvar la vida de su hijo, logrando así su meta u objetivo.

Esto pareciera que le hace ver a Onur con otros ojos y junto a los méritos que poco a poco intenta hacer este caballero, como por ejemplo, expresarle sus sentimientos constantemente al punto de pedirle matrimonio sin que ella ni siquiera tenga claro lo que siente por él. Y pese a que “osa” pedirle pasar una nueva “Noche negra” a cambio de dinero –situación que genera evidentemente una crisis entre ambos, pero que con el tiempo, también logran superarlo y afianzar su relación-, pasa el tiempo y Sherezade va encontrando en Onur un soporte emocional y alguien quien siente, también quiere a su hijo, condición que para ella es indispensable si decide iniciar una nueva experiencia amorosa.

En medio de situaciones de celos extremos de Onur hacia Sherezade, donde él intenta justificarse aduciendo que esto se debe a que no sintió esto por nadie y Sherezade, hasta

cierto punto reclama sentirse “atada” a alguien quien no confía en ella, ambos superan sus entredichos capítulo a capítulo y consiguen tener una relación “medianamente” estable y de mutuo acuerdo.

Cuando todo parece volver a la normalidad (¡vuelve la estabilidad!!... señal de que hay que romperla pronto, por el bien de un televidente “enganchado” y entretenido), surgen hechos del pasado de Onur (nuevos conflictos que enriquecen la historia). Tal es el caso de la aparición de una niña quien parece ser la hija no reconocida de Onur, precisamente en un momento en el que la pareja vivía una de las etapas de mayor equilibrio y armonía. Esto evidentemente vuelve a desbaratar la relación, principalmente cuando se descubre y se comprueba (luego de un examen de ADN), la paternidad de Onur. Sherezade, ante dicha situación, no puede evitar su desazón, en primer lugar por conocer una antigua relación de quien ahora es su pareja, y en segundo, por no concebir cómo un padre se “desentiende” de su hija, como lo hizo Onur por aproximadamente diez años.

Esto ocurrió debido a que la madre de la niña, engañó a Onur en medio de la relación que sostuvieron ambos y eso lo llevó a desconfiar de que la pequeña fuera hija suya; rehuyendo así a aceptar dicha paternidad y alejándose de la vida de ambas. Es luego del fallecimiento de la madre, como esta niña, Nilüfer, se ve obligada a buscar al único “pariente” que podría tener, en este caso su padre. Luego de las comprobaciones, Nilüfer pasa a vivir con Onur, quien intenta recuperar el tiempo perdido.

La relación entre Onur y Sherezade, va, viene (hasta en el camino se detiene, a veces, ¡cual refrán!), y lo que va y viene también es la cantidad innumerable de veces que Onur le pide matrimonio a Sherezade en la novela; así como las veces que este hombre expresa su amor a su “doncella” (él es quien más abre su corazón al momento de sincerarse dentro de la relación, teniendo a un protagonista masculino quizás más “romántico”, que su contraparte femenina).

Kerem (el amigo, al cual ¡no hemos olvidado!) es el amor platónico de Bennu, la mejor amiga y compañera de trabajo de Sherezade y si bien ambos inician también una relación, su obsesión por Sherezade no cesa. Tan es así que cuando finalmente ella acepta contraer matrimonio con su amado Onur... las cosas no podían salir del todo bien, pues el “timón” de la historia necesitaba seguir moviéndose, generando “turbulencias”. Aparece en un programa de chismes de la TV, una ex trabajadora de Binyapi, la empresa de Onur, revelando el mismo día de la famosa y mediática boda del ejecutivo, que él le ofreció dinero a cambio de sexo. Esto no sólo desestabiliza la “honra mediática” de Onur (porque la “íntima” ya venía un poquito desestabilizada), sino que ocasiona en Sherezade más que una turbulencia, no sólo por la gravedad de la situación, sino porque reconoce que el hombre con quien se va a casar, no sólo le hizo esa proposición a ella, sino que siente es un “*modus operandi*” constante en su vida. Esto trae abajo el concepto que ella ya tenía formado sobre él (el cual ya en una primera instancia había logrado moldear y elevar, haciendo “tripas corazón” y logrando borrar todas aquellas vivencias que habían manchado su reputación), renunciando de inmediato a la posibilidad de llevar a cabo la boda y huyendo nada menos que con Kerem.

Esto genera todo el contexto necesario para poder estar frente al clímax de la historia, el momento cumbre, del cual como televidentes pudiéramos sentir que no habrá forma de escapar, pues nada ni nadie podría salvarlos de esta situación.

Vamos reconociendo así, cómo dentro del segundo acto suele encontrarse en el fondo, buena parte de la historia, concibiéndose en él nuevos puntos de giro, nuevos “*plot points*” que permiten que la narrativa siga avanzando, sin dejar de sorprender e interesar al televidente día a día, incluso por conflictos menores con resoluciones de igual proporción. Y ya

instalados en el clímax, podemos hallar el preámbulo perfecto que nos daría el pase hacia el tercer y último acto, el cual nos conduce a la resolución del problema.

Introduciéndonos en el tercer acto, entonces, hallaremos cómo Onur logra salir “bien” librado del grueso problema en el que anda inmerso, así como Sherezade logra evadir a Kerem, dejándole en claro que no está interesada en tener una relación con él.

En el caso de Onur, finalmente va en la búsqueda de demostrar que lo dicho por la ex trabajadora de Binyapi es falso (como realmente lo es) y la conmina (no de la mejor manera posible) a retractarse también en medios, dejando en claro que fue ella quien provocó a Onur, buscando el mismo objetivo.

Como buen melodrama, nuestro protagonista no sólo logró ya eludir cualquier tipo de responsabilidad hacia lo dicho por la ex trabajadora, sino que su meta cumbre será sin duda, en este momento... Ir en busca de Sherezade, reconquistarla y reintentar una nueva “solicitud de boda” (¡una más para el record!), esperando ésta sea por fin la definitiva.

Es finalmente cómo en esta oportunidad él logra su cometido, cayendo en cuenta ambos, de que realmente están diseñados para estar juntos, pues no han encontrado este amor en nadie. Reconocen ser “el uno para el otro” y se dan a sí mismos la oportunidad de superar sus errores, dejar atrás sus falencias y permitir que el amor, único, prevalezca entre ambos. Esto se sella en una reconciliación, digna de telenovela, en medio del bosque, en una tarde lluviosa, en donde un movimiento de cámara circular los envuelve, “encerrando” su amor nuevamente en un círculo que debiera ser “irrompible”. Y logran celebrar una boda, en privado, íntima, sólo los dos y así consumir este momento cumbre de relación.

Pero los clímax y vaivenes son más de uno en una telenovela de más de 100 capítulos (número dentro del cual oscila la media de duración de este género televisivo, siendo exactamente los 120, el número más cercano de episodios, que rodea la duración de una telenovela). Tal como comentaba el guionista colombiano Andrés Burgos, cuando hablábamos de la estructura narrativa de una telenovela, es casi cada episodio el que va a tener sus propios tres actos, cuyo segundo acto puede gozar de su correspondiente clímax también (A. Burgos, comunicación personal, junio 2014).

En el caso de Onur y Sherezade, cuando ya esta boda parecía ser la definitiva y se mandó a preparar el gran evento en medio de los jardines de la lujosa mansión de Onur, para además, dar la magistral noticia de que ambos esperaban un hijo juntos, Sherezade es envenenada esa misma noche, por una nueva antagonista que entra en escena, Eda. Eda tenía la meta de separarlos, porque guardaba un resentimiento... Vivió enamorada del ex esposo de Sherezade, Ahmed (quien falleció), y esto hacía que le cueste verla feliz.

Nuestra protagonista no sólo se desplomó en medio de una ceremonia que ni siquiera pudo realizarse, sino que este hecho hizo que ella pierda al bebé que estaba esperando, producto de su amor con Onur.

Tiempo después, ambos logran una vez más superar tremendo trance que el destino (¡y la guionista!) les tenían preparado y vuelven a intentar estar juntos, poniendo en prueba una vez más el amor que se tienen, frente a los obstáculos. Y en medio de ese equilibrio emocional y amoroso, entre ambos, Sherezade decide trabajar por sí sola, con otros arquitectos, de manera independiente.

Los celos (enfermizos) de Onur por verla codeándose con otros hombres, hacen que éste no pueda estar quieto (comprobando el propio objetivo de la autora intelectual de dicho guión...

Nadie puede estar “quieto” hasta el final!) y envíe a detectives a seguir los pasos de su amada. Sherezade, claro está, ¡estalla! al enterarse.

Pero cuando creíamos que todo lo peor ya había sucedido, aparece algo aún... “más terrible”. Esta mujer “Eda” (la nueva antagonista), ya que falló en su intento de envenenamiento, “vuelve a la carga” ideando nuevos métodos para desintegrar la relación. Es así que, engañando a Kerem, uno de los personajes quizás con unos de los caracteres más débiles de la historia, logra sacarle información acerca de “La Noche Negra” entre Onur y Sherezade.

La forma más sorprendente como Sherezade se entera de esto, es nada menos que por su (ex) suegra, la madre de su fallecido esposo. La mujer la busca, por encargo de Eda, y le pide le cuente cómo consiguió el dinero para la intervención de su nieto, pues según la misma Eda, Sherezade “estuvo con alguien” para conseguir el dinero. Pese a ello, la suegra le recuerda que de ser cierta esta especulación, el único culpable para ella, es su esposo Burham, por no haberla ayudado a tiempo.

Esta es la gota que rebalsó cualquier vaso posible... y este hecho no genera turbulencias... este hecho nos permite conocer a una Sherezade nunca antes vista. Convertida en una furia hecha persona, acude a la oficina de Onur, desbarata todo lo que ve a su paso, le grita que es un monstruo y rompiendo vidrios, le recuerda: “Esto lo sabías, tú, Dios ¡y nadie más!”. Kerem, escuchando todo desde su oficina, cae en cuenta de que él es el culpable de este terrible clímax, única y exclusivamente por haberlo comentado con Eda.

Luego de este implacable trance, nuestra protagonista, con la mayor decisión demostrada en toda la historia, opta por abandonar la casa de Onur y mudarse, junto a su hijo Kaan, a un lugar, cuya ubicación no comparte con nadie. En medio de esta nueva vida, continúa su trabajo con los arquitectos independientes, conociendo a Engin, un arquitecto, mayor que ella, que le demuestra que la vida también puede ser “vivida” de manera tranquila, apacible y sin tantos sobresaltos como hasta ahora ella la ha experimentado. Con el correr del tiempo, ambos afianzan su inicial amistad y Engin resuelve pedirle matrimonio. Sherezade, agobiada por todo lo ocurrido, se refugia en los brazos de Engin, de quien tiene claro no estar enamorada, pero con quien siente puede tener una vida “normal” y sin tantos altibajos como los ha venido teniendo al lado de Onur.

En el interín, Kerem, aún avergonzado por haber sido el causante de esta ruptura prácticamente definitiva entre Onur y Sherezade, logra finalmente encontrarla, luego de una ardua búsqueda y le cuenta toda la verdad, demostrándole la “inocencia” de Onur. Ella acude de inmediato a Onur, quien en lugar de recibirla de brazos abiertos, se muestra dolido por haberle creído a su amigo y no a él, cuando tantas veces le dijo que él había guardado el secreto.

Es así como llega el día de la boda entre Engin y Sherezade, en el último episodio de la telenovela. Donde ya todos los televidentes, quienes esperan siempre a que se solucionen las cosas en el último minuto, empiezan a perder un poco las esperanzas. Ambos comparten una mesa en el altar y cuando le hacen la pregunta de rigor a Sherezade, acerca de su voluntad por unir su vida a Engin, por siempre y para siempre... ella mantiene un sepulcral y angustiante silencio. Acto seguido, reconocemos que el pequeño Kaan, hijo de “la novia”, había huido de la boda también con su propio objetivo como personaje; ir en búsqueda de quien considera ya como su padre, Onur. Entran así, del brazo, Onur, Kaan y Nilüfer (la hija de este último), en plena boda y Sherezade al voltear, se da con la sorpresa de que... su “familia” vino por ella. Con una actitud de remordimiento por el daño que pueda generar en una persona de inmensa nobleza como Engin, y con la propia venia de él mismo (acto que

refuerza esta suprema nobleza) va a los brazos de su amado Onur, dando así por culminado el último capítulo de esta palpitante historia.

Si hubiera que asignarle un “soundtrack” a Sherezade en este final de novela, de pronto me podría imaginar escuchar a Gloria Estefan cantando “Me enamoré otra vez”... sobre todo por lo que sigue a continuación en la letra, sin embargo, también soy, y creo somos, ustedes y yo, conscientes de que el público demanda principalmente obtener un final feliz o un “Happy End”. Como señala Adrianzén (2001) cuando hace referencia al uso del “Final Tradicional” (éste): “... No resulta nada fácil esquivar este final; el amor logra vencer todos los obstáculos y la parejita se casa o queda unida, suponemos para siempre” (p. 148).

La protagonista opta así, por perdonar todos los errores de su, ahora futuro esposo y su nueva búsqueda desde ese momento es... “serle fiel en lo próspero y en lo adverso, en la salud y enfermedad, y así amarlo y respetarlo todos los días de su vida”, dicho en otros términos, ser felices “por siempre”.

4.2 Construcción de personajes: Los protagonistas

Tal como hemos señalado en el ítem anterior, es el desarrollo de la historia una de las piezas fundamentales para que una telenovela logre “atrapar” y cautivar a su audiencia, pues cada hecho, evento o situación, hará que el público se estremezca, se enamore, sufra y viva lo mismo que aquellos quienes transitan por las líneas escritas por un guionista.

Sin embargo, estas líneas recaen en intérpretes quienes llevan a cabo cada una de dichas acciones. Ahora bien, estos intérpretes no son ni pueden ser autómatas sólo realizando las diversas actividades que escriben para ellos, pues sino podríamos tener una novela robotizada, que quién sabe en el 3020 las tengamos con locaciones ¡en realidad virtual!...

En estos tiempos, aún tenemos actores y estos actores deben emular ser personas de carne y hueso, no únicamente por su fisonomía, sino principalmente por su voz interior, por sus sentimientos, miedos, angustias, odios, resentimientos, emociones, lo cual realmente los humaniza de verdad.

Es así que la importancia en el diseño de los mismos, es vital, pues el público no sólo debe percibir que esas personas a quienes les suceden estos avatares, son personas auténticas, sino que incluso deben “percibirse” EN ellos, verse reflejados y sentir que aquello que les pasa noche a noche, les pasa a ellos también desde su asiento frente al televisor (o frente a la pantalla de Youtube, si es que se perdieron la novela y la ven “on demand”). Eso es lo que llamamos la identificación con la audiencia y cómo uno puede llegar a sentirse el o la protagonista, viviendo exactamente lo que ellos, dentro de la pantalla, viven.

4.2.1 SHEREZADE: ¿Qué hay detrás de la arquitecta? – El personaje y la identificación con la audiencia.

La arquitecta Sherezade Evliyaoğlu es una mujer que tiene muchas características que la convierten en un ser humano real, tanto que puede llegar a traspasar la pantalla con cada una de sus vivencias.

Ella es una mujer que, si bien tiene una personalidad apacible, tiene carácter y decisión cuando la situación lo requiere.

Es madre y no sólo eso, es una madre viuda (prácticamente madre soltera), lo cual le asigna un valor agregado al momento de concebirla y verla en acción, pues sola y sin la ayuda de nadie (recapitulemos que la única familia que tiene, sus suegros, guardan un resentimiento y están distanciados de ella) debe sacar adelante a su pequeño hijo Kaan. Este niño, además, sufre una delicada enfermedad, leucemia, la cual se encuentra en un estado en que, si no se realiza un trasplante de médula, puede morir.

No sólo el ser una mujer sola, le asigna a Sherezade un mayor valor y admiración de parte del público, sino que aquel matiz de “sufrimiento”, que significa contar con un hijo con una enfermedad tan compleja, logra una conexión mucho más directa con el lado sensible de la audiencia. Verla sufrir y estar únicamente expectantes, nos hace sufrir a la par y querer entrar a la pantalla a ver cómo ayudarla.

Y por supuesto, el diseñarla con dicha carga emocional, hace que indefectiblemente muchos de los televidentes se sientan “tocados” por dicha situación, ya sea porque viven algo similar en sus vidas o sencillamente porque por esos 45 minutos, se cuestionan cómo actuarían ellos si vivieran lo mismo por lo que atraviesa esa mujer.

Es una mujer de unos 30 años, de un atractivo físico innegable, el cual se mezcla con cierta dulzura y ternura, que la hacen más agradable en pantalla y que permite que el público se sienta cómodo viéndola. Belleza que combina con la profesión con la cual titulamos este acápite, la arquitectura. Es así como estamos hablando de una mujer que no logra sus propósitos “principalmente” por su encanto, sino por su profesionalismo y preparación académica.

Sherezade, si bien es madre, es presentada al inicio de la telenovela con cierto “halo” virginal particular (debo acotar y dar el crédito a mi asesora, quien la considera casi una “reencarnación de la Virgen María”), ya sea por la marcación actoral, por la elección del vestuario que lleva en estos primeros episodios, su lenguaje verbal y no verbal y evidentemente por la vida que le ha tocado vivir. Tan es así que cuando pasa por el trance de “La Noche negra”, el impacto de esa escena es mayor a lo que, como televidentes, hubiéramos sentido, si fuese una mujer presentada con una actitud mucho más empoderada y aguerrida.

Esa escena se transmite en pantalla, casi como si Sherezade estuviera perdiendo su virginidad, entendiendo evidentemente que está siendo utilizada por Onur, pagando un alto precio a cambio de salvar la vida de su hijo. Precio que, concibiendo el fin que hay detrás, hace que el televidente pueda evitar pensar mal de ella o verla como una mujer fácil, sino que por el contrario, hasta podría justificarla.

El grado de identificación que este hecho puede conectar con la audiencia, es tal, que si lo trasladáramos a nuestra realidad peruana, veríamos que un trasplante de médula ósea cuesta alrededor de 320 mil soles (según dato del “Seguro Integral de Salud”). Es decir, una suma prácticamente inalcanzable para el grueso de la población nacional. Hecho que hace aún más palpable un escenario similar y la posibilidad de ponerse “en los zapatos” de ella, si viviéramos la misma situación. Y si no la vivimos, el simple hecho de pensar en que la vida de un ser querido (ni qué decir, un hijo) está en peligro, puede movernos hasta la última fibra.

Con ello, dejamos en claro que hay una transformación en su personalidad. Esta aparente debilidad con la que aparece Sherezade al inicio de la telenovela, prácticamente

desamparada, pidiendo ayuda para salvar a su hijo, bajo la lluvia y recibiendo sólo negativas. Con el matiz de sus primeras apariciones en las oficinas de Binyapi, ataviada de vestidos blancos immaculados, cabello medianamente recogido y voz suave. Va transformándose poco a poco, desde el episodio inicial, cuando la vemos exponiendo en la oficina, con mucho aplomo y soltura, sobre su proyecto arquitectónico. Escena en la que incluso Onur intenta “bloquearla” con preguntas e intervenciones muy duras, ante las cuales reacciona sin sumisión, demostrando que efectivamente tiene un tinte “respondón” dentro de sus cualidades. Y le llamo cualidad, pues es una virtud, a mi modo de ver, que un personaje femenino, sumido en el marco de una Turquía conservadora, por qué no decirlo, machista además, y que da poco pie al sentir de las voces femeninas, elija ser diseñado con estas características, que tanto bien hacen a la sociedad.

Aprovecho lo dicho en la última línea, para resaltar que esta novela ha sido escrita precisamente por una mujer, **Yildiz Tunc**, que si bien trabajó el guión junto a un pool de guionistas (como sucede en prácticamente todas partes del mundo), es interesante cómo la visión de una escritura femenina, puede reforzar e incluir también esta importante lectura y mirada del género.

Siguiendo con la fémina que nos compete en este fragmento del estudio, es evidente reconocer que con el correr de la historia, iremos encontrando distintas gamas dentro de la misma personalidad de Sherezade (como todo ser humano). Quizás una de sus mutaciones más logradas y más alejadas a esta presentación de personaje, es cuando descubre que alguien más sabe acerca de su secreto mejor guardado, “La Noche negra”, y asumiendo que es Onur quien lo divulgó (pues en teoría nadie más sabía al respecto), ingresa a su oficina con una tonalidad actoral, que si la trasladáramos a una unidad de medición de sonido, iría fuera de ¡todo decibel! (escena explicada en el punto anterior). Aquí encontramos una Sherezade (u ¡“otra” Sherezade!) de armas tomar, fuerte, sin miedo, valiente, dispuesta a defender lo suyo y a ir contra todo si alguien mancha su honor o le genera un daño. La misma “garra” con la que da todo (¡se da a ella misma!), por proteger y salvaguardar a su único hijo.

Su propósito en la vida no es encontrar al hombre de sus sueños para que le “resuelva la vida”. Su objetivo en la vida es salvar a su hijo, desarrollarse profesionalmente y por qué no, encontrar a la par, la felicidad junto a un hombre que la ame, entienda y forme una familia junto a ella y su hijo. Eso es lo que encuentra en Onur, pese a todo. Enojándose con él, aclarándolo cuando es necesario, separándose de él cuando considera que no pueden seguir juntos, pero finalmente aceptándose el uno al otro, con sus errores y aciertos.

Quizás una de las virtudes de esta mujer (virtud que admiramos sobremanera) es la de aceptar los celos de Onur. Y la admiramos, pues es usual que un ser humano pueda lidiar con escenas de celos en su vida, pero... en cierta medida. Lo que no es usual es que, independientemente del género, un ser humano llegue a ser sometido por los celos del otro (único detalle que rompe medianamente con la fuerza que Sherezade asigna a otros aspectos de su vida).

Los celos de Onur, los cuales ella le hace ver y entender que llegan a ser enfermizos, son finalmente aceptados por ella, demostrando así una inmensa capacidad de tolerancia; hallando diálogos como éste que quizás resume lo que intentamos explicar en este párrafo: “Ya me resigné a ser el ruiseñor de tu jaula de oro”... (¡de quitarse el sombrero!).

4.2.2 ONUR: El impacto tras la mirada profunda – El personaje y la identificación con la audiencia.

Dicen que “detrás de un gran hombre, hay una gran mujer”... La mujer a quien describimos en las líneas superiores, nos demuestra un estado de grandeza indiscutible, lo cual, según el dicho, nos llevaría a pensar que el hombre quien está “delante” de ella (o digamos más correctamente, “al lado”) debe ser igual de grande.

Y es aquí donde entramos a hablar de nuestro protagonista masculino, Onur Aksal, empresario y dueño de una de las constructoras más importantes de Turquía, Binyapi, quienes ejecutan obras arquitectónicas alrededor del mundo (siendo Dubai el destino de su último proyecto).

Sobre este detalle, es importante rescatar aquello que enuncia Cecilia Absatz (2015), cuando se refiere a los paradigmas de los personajes de telenovela, principalmente masculinos:

Los personajes no tienen profesiones, y si las tienen, sólo son enunciados como un título. Las actividades se desarrollan en “la empresa”, o “la oficina” (...) y lo que pasa en las reuniones, (...) los contratiempos financieros o las estrategias de producción, no forman parte de la entraña de la historia, acá sólo se tratan los asuntos del corazón (p. 40).

En el caso de la telenovela turca “Las mil y una noches”, a Onur no sólo se le presenta en un escritorio o portando un maletín de trabajo, sino que sabemos qué tipo de proyectos prepara dentro de Binyapi, su empresa constructora. Vemos a otros trabajadores en acción, e incluso, a través de Sherezade quien también trabaja ahí, conocemos detalles sobre la magnitud de los trabajos que ahí desarrollan. Muchas veces asuntos laborales, se han convertido también en puntos de giro o conflictos pasajeros, dentro de la narración.

Esta introducción del personaje, como un eminente hombre de negocios, de por sí le genera ya una “grandeza”, siguiendo la línea de nuestra presentación, pues es claro que dicha condición, lo lleva a gozar de un nivel de vida y situación económica, bastante acomodados. Dicho poder adquisitivo, hace que Onur sienta que sólo con el dinero, él puede mover al mundo.

Es un hombre de carácter, de mirada intensa, cuyos silencios (¡y ojos!) pueden decir mucho más que sus diálogos. Es fuerte, aguerrido, valiente, un consabido “solucionador de problemas” o “héroe”, como mencionáramos en el marco teórico al hablar de cómo se presenta el personaje masculino; sin embargo, así como los soluciona y lo buscan para ello, es también el “gestor” de muchos de los conflictos principales a lo largo de la trama.

Curiosamente aquellos conflictos, que por lo general suelen presentarse a los protagonistas, ocasionados por terceros; en el caso de Onur, se generan en repetidas oportunidades, por obra y gracia de ¡él mismo!.

Él es presentado con una misoginia marcada y acentuada, dejando en claro que su interés por las mujeres es nulo, puesto que asevera que ellas sólo buscan a los hombres por su dinero. Esto nos da un indicio de que, si este hombre llegara a enamorarse, no será para nada una tarea fácil, cualidad de poderoso interés asignada a la vida de un protagonista

de este género melodramático, quien, dentro de una cultura “telenoveler”, entendemos “deberá enamorarse de la mujer de su vida para ser feliz”.

Quizás uno de los grandes aciertos de la guionista, es cómo logra transformar este personaje, a lo largo de los capítulos, y pasar de dicha misoginia a convertirse en un “enamorado del amor” luego de la aparición de Sherezade en su vida, sin que ese cambio sea brusco, forzado o poco creíble.

Es gracias a la presencia de esta mujer, que su vida, sus (auto) limitaciones y (auto) censuras, poco a poco van desvaneciéndose, para dar paso a un amor obsesivo, intenso, apasionado, en el cual no contempla en lo más mínimo, un engaño (¡por supuesto!), pero ni siquiera una mirada o un intercambio de palabras de parte de “su mujer” hacia otro individuo del sexo opuesto. ¿Por qué?... porque su cuota de celos, desconfianza y temores propios, hacen que en este obsesivo e intenso romance, no conciba a una mujer que no viva, respire y vele única y exclusivamente por y para él, haciendo gala de un matiz de machismo, presente indiscutiblemente en su personalidad.

Es así como sus celos casi enfermizos, lo llevan a ser, como señalamos anteriormente, el detonador de más de un conflicto y quizás de los más trascendentales de la historia. Incluso considera que, si existiese alguna infidelidad de SU parte, ésta podría ser justificada, pues probablemente se debió a un “repentino” ataque de celos, por lo que... “era menester vengarse” (otro bono adicional a su antes comentada cuota de machismo).

Es un hombre cuya masculinidad está sumamente bien puesta, desde la forma como se presenta ataviado en cada una de sus escenas, como por su evidente atractivo físico. Varonil, de una apariencia occidental tal, que por momentos nos podría poner en duda su país de origen (que es Turquía, por si este comentario generó alguna duda en su corazón). Es irresistible a las mujeres y él lo sabe y pese a no demostrarlo del todo, gusta de producir ese atractivo. Su dureza (lograr que sonría es casi un milagro), hermetismo y frialdad de los primeros episodios, van derritiéndose con el correr de los hechos, dando paso a un estado de romanticismo, pocas veces visto en un papel masculino dentro de una telenovela latinoamericana, por ejemplo.

Es, a nivel de forma, un “príncipe azul”. Y mediante la poesía que crea, conforme va cayendo rendido a los pies de su nuevo (y definitivo) amor y todas aquellas muestras de afecto que expresa, sin temores, a Sherezade, convierten a este misógino inicial, en lo que Nicola di Bari consideraría... “El último romántico”. ¡Qué tremenda dualidad!... Casi como ¡“Jekyll & Hyde”!... Sin embargo dentro de la atmósfera que crea “Las mil y una noches”, nosotros como telespectadores, vamos concibiendo y aceptando a Onur en todas y cada una de las dimensiones que goza la construcción de su personaje.

Se convierte en uno de los pocos galanes de telenovela que abre de par en par su corazón y dice lo que siente, dice lo que ama, dice lo que teme, pese a su inminente machismo y aparente severidad. Eso no lo limita a expresar sus emociones, ¡a llorar! cuando la emotividad lo embarga (para él, “los chicos Sí lloran”) y por qué no, a pedir matrimonio a su amada en repetidas oportunidades, para no dejar pasar más tiempo sin estar definitivamente al lado de quien considera la mujer de su vida. Sucesión de hechos, a lo largo de la historia, que no hacen otra cosa que precisamente narrar... su propia historia de amor.

Es un hombre que genera identificación en la audiencia, principalmente femenina, al ser el grueso del público consumidor de este género televisivo. No sólo por su atractivo físico y su apariencia occidental que no nos lo hace ajeno, ni lejano, pese a su origen euroasiático, sino por qué no decirlo, incluso por su machismo innato; rasgo “distintivo” (dicho no con demasiado orgullo!) precisamente del hombre latinoamericano e incluso, aterrizando en casa, peruano.

Su objetivo en la vida es, en el fondo, lograr quitarse la coraza que tiene puesta, respecto a las mujeres y abrirse al amor. Esto lo “esconde” bien, repitiéndose a sí mismo una y otra vez, lo “despreciables” que son las mujeres y sus interesadas vidas (... “mucho ruido y pocas nueces”)... contando así, como dijimos, su propia historia de amor, inicialmente “imposible”.

Es el “príncipe azul” que toda mujer busca, guapo, inteligente, poderoso, adinerado, “machista” (algunas son agradecidas con esta “cualidad”), quien además no sólo monta un caballo blanco (¡como en las historias de las princesas Disney!), sino que recita poesía y es capaz de bajar la luna a los pies de la mujer que ama (siempre y cuando se comporte como él considere, “correctamente”). Mas, pese a todo, es sin duda el hombre de los sueños de ¡cualquier mujer!. Sobre todo de muchas mujeres y fanáticas, para quienes la mismísima “Noche negra”, no fue un acto reprochable y cuya reputación como personaje, no se vio disminuida ni mellada.

4.3 ¡Una imagen vale más que mil palabras! – Lenguaje audiovisual y elementos narrativos dentro de la telenovela

Y así como vimos en el marco teórico, todo aquello que logra la imagen y el sonido en una telenovela, vamos a enfocarnos en la telenovela que compete nuestro estudio y hallar de qué manera estas herramientas aportan a la narración y construcción final del relato.

Cabe señalar que adjunto encontrarán un documento anexo, en el cual, mediante el visionado de las escenas elegidas para el análisis, se ha podido realizar la descripción exhaustiva de cada una de ellas. Es por ello que en este ítem, focalizaré la atención más en el análisis, que en el detalle o inventario de planos, movimientos de cámara y/o inclusiones sonoras (elementos que sí se pueden hallar en el informe adjunto).

4.3.1 Apertura de la novela: Locación: Turquía.

Nada mejor para introducir a Turquía en Latinoamérica que un video introductorio con tomas aéreas de majestuosas vistas de una Estambul nocturna, en plano general, con la iluminación propia de la ciudad de noche, mostrando el Bósforo, el Puente del Bósforo y la arquitectura típica turca. Con ello, se inicia la telenovela “Las mil y una noches”, presentando a una Turquía esplendorosa.

A ello le añadimos la tan bien seleccionada cortina musical de dicho collage de imágenes de establecimiento, el tema musical “Scheherazade” Op. 35, del compositor ruso, Nicolái Rimski-Kórsakov. Esta suite orquestal no sólo se compuso inspirada en el libro “Las mil y una noches”, homónimo de esta telenovela (que evidentemente se inspiró también en él), sino que utiliza como tema inicial, la canción que lleva el nombre de la protagonista de la telenovela (el mismo que la del libro), “Scheherazade” (o Sherezade, como se le conoce en Latinoamérica). Si bien serán pocos quienes descubran dicho “dato escondido” detrás de estas notas musicales, la música por sí sola ya nos da un mensaje. Nos deja en claro que esta historia se centrará en dicha protagonista (y sus pesares y alegrías - estas últimas menores que las primeras! -), no en vano su ¡homonimia!.

Su (triste) violín inicial casi nos perfila a esta protagonista femenina y su aparente fragilidad, seguido del fagot, trombón y trompetas, que podrían ser la presentación del personaje masculino, al sentir claramente los bajos y graves en la música y los pasos fuertes o de paso pesado, que nos anuncian poco a poco, que iremos pasando a su presentación en la telenovela, a través de su off. Todo ello nos crea cierta atmósfera nostálgica en este segundo movimiento de la suite orquestal, denominado “La historia del príncipe Kalender” (o “Kalender” como lo señalan algunas fuentes).

Si ahondamos un poco en una lectura más profunda de este movimiento musical, no sólo Sherezade puede ser representada por su homónima en la composición de Rimski-Kórsakov, sino que el mismo Onur, podría ser también aquel “príncipe Kalender” o aquel sultán Schahriar del libro “Las mil y una noches”, quien no sólo tiene una sed de venganza hacia las mujeres, sino que deja en claro su desconfianza hacia ellas.

Será la habilidad para envolverlo en sus cuentos, como Sherezade logrará conquistarlo y evitar su fatal final; de la misma manera en la que este violín va envolviendo poco a poco a la melodía y va logrando que el paso a los instrumentos graves se amolden a esa fragilidad, se acoplen a ella y vayan ingresando en un claro *in crescendo*, de a pocos, de menos a más, sin entrar directamente, con una imponente presencia.

4.3.2 Presentación de Sherezade a través de las imágenes.

La primera imagen de la telenovela es una sombra en forma de “pájaro”, que se logra plasmar con las manos al proyectar luz sobre ellas. La sombra se proyecta sobre un fondo cálido, amarillo, sobre la cual también se proyectan luces de colores con forma de estrellas y lunas.

Quien produce la sombra es Sherezade, la protagonista.

Iniciar así la novela, más aún concentrándonos en la línea narrativa de un niño que aparece saltando y su madre (Sherezade) produciendo dichas sombras, nos connota el intento o la necesidad de libertad, tranquilidad y “paraíso” (estrellas, lunas, aves, cielo) que quizás busca esa madre, para su hijo. Libertad como la que un niño de su edad debiera tener y al parecer, él no tiene. Un niño que salta y al poco tiempo se cansa y debe caer sobre la cama a descansar de su agitación. El, ya recostado en la cama, estira el brazo y vemos cómo unas manos femeninas toman su mano. Curiosamente ese pequeño brazo estirado, está provisto de una ropa multicolor, con un tono alegre que todo niño suele tener. Luego entenderemos que ese “colorido” es más bien una ausencia en la vida de este pequeño y que aquellos colores que nos muestra su vestimenta, lo acompañan sólo de modo superficial; hasta el vestuario “habla” por sí solo.

La cámara hace un recorrido del brazo de este niño, cuya mano se une a otra adulta. Y, siguiendo de manera ascendente, nos permite descubrir que esa mano pertenece a una mujer, claramente su madre. La cámara llega hasta un primer plano del rostro de esta mujer, preocupada, triste, angustiada por algo. Esta cámara y valor de plano, nos indican claramente que algo no está bien, que hay tensión en sus vidas y que el deseo máximo de esa madre sería lograr que ese niño, que desde ya asumimos es su hijo, pueda “volar” en libertad y sin ataduras, de aquello que probablemente lo aqueja.



Aún no sabemos exactamente el padecimiento del niño (luego sabremos que sufre de leucemia y la madre no tiene el dinero necesario para su posible cura: un trasplante de médula). Sin embargo, esta pequeña escena, sin siquiera contener diálogos en ella (salvo una pequeña exclamación del niño al inicio), es sumamente rica en simbolismos y en significados, que podemos “leer” con la selección de planos de la cámara (primeros planos que HABLAN por sí solos y nos transmiten con intensidad, la expresión del rostro de la actriz). Sumado a ello, están las indicaciones de dirección hacia la actuación de los dos actores de la escena. Cámara y dirección, nos permiten saber y sentir aquella agitación y preocupación que se vive en esa habitación y en sus personajes.

4.3.3 Presentación de Onur a través de las imágenes.

Luego de la presentación de Sherezade, la cámara, que estaba sostenida en un primer plano de su rostro, empieza a fundirse mediante una disolvencia, dejando ver una nueva imagen en la que mediante un *tilt* descendente, va apareciendo el rostro de un hombre, Onur, quien va narrando lo que pareciera la frase de alguna lectura.



La cámara nunca está fija y mediante su constante movimiento (en vertical), nos mantiene en recorrido, en acción, intentando introducirnos en esta historia, a través de esta cita literaria que relata Onur, que aún no logramos entender qué relación tiene con quien la lee, con quien la escucha y con la mujer sobre la cual se inicia la misma. Ésta dice lo siguiente:

Amigo, no te fíes de las mujeres, riéte de sus promesas. Prodigan amor falso cuando la perfidia es lo que las llena, como la trama de sus hermosos vestidos. Y no olvides que el diablo hizo que expulsaran a Adán por causa de la mujer. Y jamás digas, “si me enamoro, evitaré las locuras de los enamorados”, ¡no lo digas!, sería verdaderamente un prodigio único ver a un hombre sano y salvo de la seducción de las mujeres (Onur, Cap. 1).

Nuestro descubrimiento como espectadores, va de la mano con el movimiento de la cámara. Es como si nosotros nos fuéramos metiendo a la imagen a ir descubriendo poco a poco qué más podemos encontrar en la escena, quién más está en esa locación, cómo son esos personajes y qué nos quieren decir sus expresiones, gestos y acciones. Y hablamos de personajes en plural, pues esta misma cámara nos muestra al interlocutor que Onur tiene al frente, su amigo Kerem.

Así, la cámara toma el rol de convertirse en nuestros ojos (y oídos), metiéndonos en el mismo espacio donde están nuestros actores principales.

Cuando la cámara decide detenerse y quedarse fija, sin movimiento, es cuando ya dejó de presentarnos a estos dos personajes (Onur y Kerem), prácticamente concluyó con su proceso de presentación y de establecimiento de la locación.

Sin embargo, cuando creíamos que ya la cámara había finalizado su "trabajo" de presentación, ésta nos sorprende con un movimiento similar al que utilizó en el arranque de su desplazamiento inicial (tilt vertical) y, siguiendo esa misma línea, la cámara nos guía hasta la tapa del libro que lee Onur.

Ahí descubrimos que la frase de aquello que lee, le pertenece ni más ni menos que al libro que lleva el mismo nombre de la telenovela (o del cual tomó el nombre la telenovela, para ser exactos), el texto por excelencia de la literatura oriental, "Las mil y una noches". Dándonos a la vez por sentado que tanto la telenovela, como la composición musical de Rimski-Kórsakov, se basan en dicho texto.

Pero la frase elegida por Onur para ser leída, dada la construcción de su personaje, nos remite a sentir que esa misma mentalidad (del rey del libro) le pertenece también a Onur, en cuerpo y alma. De este modo, la cámara no sólo termina de presentarnos la telenovela, sino que nos presenta a uno de sus personajes principales: El Protagonista.

A nivel narrativo, tanto la frase del libro "Las mil y una noches", como los diálogos del mismo Onur, así como el despliegue de unas actrices ("extras" de actuación) que caminan a lo largo del restaurante donde ellos se encuentran, hasta llegar a la mesa de dos hombres mucho mayores que ellas (yendo en la línea de lo que él asevera sobre las féminas), hacen que perfilemos casi a la perfección, la personalidad y manera de pensar de este protagonista masculino. Su aversión por las mujeres, su total desconfianza y su creencia certera de que el único interés de ellas, es el vil metal... El dinero.

4.3.4 Damas y caballeros – Los géneros "a primera vista".

Sólo como un paréntesis hecho ítem, entramos con unas breves líneas simplemente a tomar conciencia de cómo han sido presentados los protagonistas, cada uno en su género, en la primera imagen o la primera "foto" que el público puede ver de ellos. Cómo ha decidido esta historia, mostrar tanto al hombre como a la mujer, "a primera vista".

Es de relevancia destacar, en primer lugar (por orden de aparición), el rol que la protagonista femenina de esta telenovela, asume al ser presentada por primera vez. A ella se le ve inmersa en un ámbito estrictamente familiar, mostrada como una madre de familia atenta a su hijo, presta a cuidarlo (preocupada porque pareciera que algo le sucede), simbología clásica y característica de la representación que la telenovela, como género narrativo, hace de la mujer.

En contraposición a ello, el protagonista es presentado en un espacio público, exterior, concurrido, exhibido frente a mucha gente, con amigos (su amigo Kerem, en este caso), hablando alto y hablando precisamente de mujeres. Esto, en cuanto a roles de género dentro de la ficción, nos connota claramente cuáles son los espacios y contextos en los que la sociedad turca, suele insertar y toma como natural encontrar a cada uno.

¡Ojo!, reconocemos sí que con el correr de la historia, la protagonista asumirá también un rol ejecutivo (lo cual es fundamental para desligar a este género de un “único rol doméstico” como es “costumbre” en la telenovela latinoamericana, por ejemplo; mas en su presentación, se le instaura precisamente en dicho espacio, casi como apelando a lo tradicional como primera imagen.

Como señalamos, dicha metodología es casi una constante principalmente en la telenovela latinoamericana, si revisamos algunos títulos de los más emblemáticos de décadas anteriores, como “Natacha”, “María la del barrio”, “Los ricos también lloran”, entre otras. La mujer siempre sumida en el hogar y en las labores domésticas y el hombre, en muchos casos, motivo de realización definitiva de la mujer, mostrado desde un ámbito mucho más ejecutivo, de mayor poder adquisitivo, que brindará el sostén, la comodidad y establecimiento de vida a su compañera, para que pueda continuar con sus quehaceres “hogareños”, sin preocupaciones.

A pesar de que ya adelantamos un poco en páginas anteriores, veremos en la sucesión de esta investigación, qué tanto deslinda esta telenovela turca, a ambos géneros de su concepción habitual, clásica. Y si se aparta o no de “la zona de confort” (frase tan recurrente en estos tiempos) el diseño, en cuanto a género, de quienes sostendrán esta historia, los protagonistas.

4.3.5 El encuentro de los protagonistas.

La primera vez que los personajes principales de “Las mil y una noches” se encuentran, ocurre en las instalaciones de Binyapi, oficina cuyos líderes son Onur y su socio Kerem.

En el inicio de esta escena, la cámara, la elección del valor de los planos y los diálogos, nos van permitiendo conocer un poco más de los dos personajes masculinos Onur y Kerem, dentro de su espacio de trabajo. Sin decirlo aún verbalmente y sólo con tomas de establecimiento, la imagen nos trasluce a dos hombres que laboran juntos en una misma empresa.

Se percibe que Onur tiene mayor importancia en la misma, por muchos factores, entre ellos: a) es Kerem, quien se dirige hacia su oficina a convocarlo para una reunión; b) el decorado de la oficina a la que ingresa Kerem, la oficina de Onur, goza de una amplitud y una disposición de elementos de utilería y escenografía, que nos demuestra que Onur cumple un papel sumamente importante en la empresa, casi sin decirlo podríamos sobreentender que se trata de un Gerente General, Jefe, o evidente líder de la misma; c) el vestir de Onur, de traje, junto a la seriedad de su personalidad (a la que ya accedimos en la escena previa), nos van reforzando la idea de que se trata de un personaje circunspecto, concentrado en el trabajo y sin mucho matiz lúdico o relajado. De hecho, el guión le asigna un par de líneas a Onur, para “reprochar” a Kerem por tener sueño (en horas de trabajo), más aún si ya durmió.

En cuanto a la marcación actoral, se siente claramente una dirección que busca que Onur se muestre, al menos en este momento inicial de la historia, como un personaje en el que la sonrisa esté permanentemente ausente o casi “prohibida” para él. La historia, los

diálogos y lo que ocurre no nos dice nada al respecto, ni siquiera qué tipo de vida tiene o qué pudo haber vivido en el pasado, sin embargo la construcción de este personaje, uno de los ejes de este análisis, está perfilada desde la escena 1 y se va moldeando en cada segundo en el que lo tenemos en pantalla.

En el traslado de Onur y Kerem hacia aquel espacio donde, en teoría, los están esperando para la reunión, el decorado, un pasillo alfombrado, cuenta con cuadros con fotografías de construcciones. Esto podría dejarnos ver que la empresa podría dedicarse a la construcción (puesto que en las paredes de un espacio laboral, suelen estar colgados los diplomas o “logros” de la empresa o sus trabajadores).

En este mismo plano, hay una ligera presencia de la jerarquía entre géneros (e incluso laboral y por qué no, social, además), teniendo en el encuadre a aquella mujer mayor, vestida de traje, que se pone de pie, de su escritorio, de manera automática, apenas cruzan por la puerta, ambos personajes masculinos. Ella los sigue silenciosamente durante todo el recorrido y a una prudencial distancia, detrás de ellos, nunca a su lado. No sólo nos marca una sumisión y respeto, de esta mujer hacia los dos hombres, sino una fidelidad y servicio, reforzada por este andar, con clara separación posterior a ellos, en su caminar. Debiera tratarse de una secretaria o asistente de estos trabajadores.



La música “Ritmo genérico”, de las composiciones instrumentales de la novela, interrumpe la escena, para marcar el paso seguro de estos dos hombres de negocios, Onur y Kerem, a lo largo de los pasillos de la oficina. Este tema, por su característica, es prácticamente una “marcha”, la cual acompaña, por ende, de manera marcial, a estos ejecutivos, claramente líderes y a su inseparable asistente femenina, pasos atrás. La actitud de ambos es de seguridad, mirada en alto, visiblemente “dueños” de la situación y del espacio por el cual se desplazan. La música reafirma todo lo que la actitud de ambos intenta describir sin decir palabra.

La elección del plano, abierto – conjunto, en este recorrido, permite mostrar la presencia de ambos personajes, la actitud y el porte con el que van paso a paso y el dominio que tienen precisamente de este espacio.

La llegada de Onur y Kerem a la oficina, es mostrada en un plano abierto conjunto, con la cámara fija, que nos permite visualizar la cantidad de personas convocadas en esa sala de reuniones: Seis. Todas se encuentran sentadas, al parecer en una reunión laboral que está por iniciarse, y apenas ingresan ambos personajes a la misma, no hay uno solo que no se ponga de pie de manera automática. Es casi una “reacción escolar” al arribo del maestro de turno, al salón de clases. Esta indicación actoral hacia los personajes de la escena, nos demuestra y confirma que estos dos hombres son sus superiores dentro de la empresa, dos hombres que connotan poder con el sólo hecho de ingresar en ese ambiente y que el respeto hacia ellos es categórico. Es recién cuando ambos están

tomando asiento, que estas seis personas sienten natural, volver a sentarse. Hay respeto en ellos, pero también una ligera sumisión ante estos superiores.

Respecto a las ubicaciones, tanto Onur como Kerem toman las cabeceras de la mesa de directorio. Una señal que refuerza el poderío o liderazgo que tienen ambos, tanto en la empresa, como con estos colaboradores.

El único que recibe un saludo en el hombro, de parte de Onur, es el Sr. Jazin, el mayor de los asistentes a la reunión. Esto nos demostraría no sólo el respeto que el protagonista tiene para con ese trabajador, sino que, por los años que tiene (claramente mayor que Onur), pudiera tener ya una larga trayectoria en esa misma empresa.

Mientras el personaje de Onur termina de acomodarse en su asiento, dirige la mirada fija y con una clara carga de molestia y enojo, hacia un punto. La cámara, de inmediato asume el papel de ese personaje y se convierte en sus propios ojos, dirigiendo el siguiente plano a un plano subjetivo de lo que él está viendo. Ese punto no es otro que una silla vacía, la cual tiene una laptop delante de ella.



La cámara vuelve en un plano más cercano del personaje, para adentrarnos más en su reacción y denotar que ese enojo tiene total relación con esa silla vacía y, ergo, dicha ausencia. Esto se termina de demostrar, gracias a la narrativa literaria de la escena, donde Onur lanza la siguiente frase: “**Nuestra famosa arquitecta premiada... ¿dónde está?**”. Dicha frase, expresada con un evidente tono irónico de su parte. El conflicto de esa escena está milimétricamente planteado, para que no quede duda alguna de cuál es el problema en ese instante.



La cámara deja de ponernos en evidencia a Onur y hace lo propio con el resto de asistentes a la reunión, mostrándonos sendos planos de reacción para poder ver la incomodidad y preocupación, en los rostros de cada uno de ellos. Correctas marcaciones actorales, hacen que algunos personajes miren hacia abajo, sin posibilidad de sostener la mirada con su jefe, avergonzados ajenamente por lo que viene sucediendo.

Esa misma cámara vuelve a mostrarnos a Onur, quien no sólo ya tiene una opinión “pre establecida” sobre la arquitecta, por esa tardanza, sino que alza el brazo para ver su reloj y, de alguna manera, “sobrecargar” y acreditar su enojo. La cámara nos muestra el detalle de la hora, para, nosotros mismos como espectadores, sacar nuestras propias conclusiones (pues podrían no habérselo mostrado e imaginar que es sólo “tarde”, en este “mundo de ficción”, pero no, la cámara decide hacernos partícipe de ello). En él marcan las 9:33 (imaginamos, por supuesto, de la mañana). Y si tuviéramos que sacar nuestras propias aseveraciones, intuiríamos que la arquitecta está llegando 3 minutos tarde. Para nuestra cultura latina (y por qué no, peruana), esto podría parecernos poco, sin embargo para el perfil que nos va creando la trama, acerca de nuestro personaje protagónico, llegamos a concluir de que la citación fue 9:30 y esos 3 minutos, enervan a un perfeccionista líder como Onur Akzal.



En el momento en el cual Onur dirige su mirada hacia la silla vacía, la música, aquella melodía “marcial” que acompañó el recorrido de él y Kerem hasta esa sala de reuniones, se detiene EN SECO, sin disolvencias, *fades*, ni nada. Se aprovecha un golpe musical para ponerle freno a la melodía y trasladarnos a un silencio que carga de suma incomodidad a la escena y al momento que se está viviendo. Un silencio que parece “eterno” y que hace que esos 3 minutos, de aparente tardanza de la “famosa arquitecta”, se sientan como 3 horas. Un silencio que aporta significativa narratividad al momento y que unido a la mirada de Onur, hacen temblar la pantalla.

Acto seguido, la música toma de nuevo protagonismo en la escena, iniciándose una melodía de indiscutible intriga. Eso nos marca que algo está por venir (cumpliendo la “función anunciadora” destacada en la teoría), que algo ocurrirá, más aún si es que la “arquitecta” se decide llegar a esa oficina. Hasta el momento, como espectadores, no tenemos idea alguna de quién es esa arquitecta. No ha habido ningún indicio de quién podría ser.

Cabe señalar que, durante el incómodo silencio vivido en aquella oficina, la mujer mayor que acompañó el recorrido de Onur y Kerem por todos los pasillos de la compañía, aprovecha el momento para servirle café a Onur. Claramente entendemos que es una persona de servicio. No tenemos claro si es una secretaria o una asistente, pero con ese gesto de atención y la distancia antes marcada, es evidente que Onur es su jefe y está al servicio de él.

Pasada la incomodidad recién generada en esa oficina, la cámara sale de ella y se dirige al exterior. En un exterior medianamente gris, poco colorizado, aparece un taxi amarillo, el cual se estaciona y de él baja una mujer apurada, que con dificultad logramos ver su rostro, pues apenas desciende, no hace más que correr con clara prisa. Esta gama de luz en el exterior, grisácea, aporta a demostrarnos que estamos frente a una situación que va

de la mano con dicha tonalidad. Algo “nada alegre” está ocurriendo y esas mismas nubes que obstaculizan la aparición del astro rey, connotan los obstáculos que esta mujer viene pasando no sólo en este momento de apuro, sino desde la primera aparición que tuvo en la telenovela. Ella no sólo tiene un paso apresurado, sino que su vestimenta (un sastre de saco y falda), junto a unos zapatos de taco, impiden su agilidad, unido a un piso adoquinado, que añade obstáculos a su visible tardanza. La mujer no es otra que la madre del niño que vimos al inicio del episodio y llegamos a entender que es a ella, a quien esperan en la oficina antes mostrada. La música que acompaña el recorrido de esta mujer es de angustia y se va acrecentando más y más, a cada paso que da.

En el interior de la oficina, las líneas del guion y la construcción del personaje, ayudan a perfilar aún más la personalidad de Kerem, otro de los líderes de la empresa. Él, frente a la angustia de Onur por la tardanza de la arquitecta, opta por contrarrestarla con una constante comunicación con quienes están en la sala de reuniones y así evadir en algo la tensión que se vive ahí adentro. Intenta hacer bromas, comentarios simpáticos, incluso con el mismo Onur, lo cual nos demuestra el grado de cercanía y confianza que se tienen ambos (por la marcación actoral de la escena, queda claro que NADIE más tiene esa misma cercanía con Onur, por la aparente distancia que él marca con la gente que tiene al frente). Un Kerem risueño, alegre, nos define a este personaje que, si bien goza de serias responsabilidades en la empresa con la que comparte liderazgo con Onur, ve la vida de manera muy distinta a la de su compañero.

La marcación actoral, junto a la construcción del personaje de la mujer, que sabemos claramente ya, que se trata de Sherezade, la madre del niño y que su profesión es arquitecta (por la evidencia de que es a ella a quien esperan), la define como una mujer que ante los obstáculos trata de no “desarmarse”. En medio de su atormentado recorrido hacia la oficina, vemos incluso que se le caen todos los papeles que lleva en la mano. Es decir, la historia nos delinea la angustia máxima que puede sentir esta mujer, en donde cada detalle le suma segundos y minutos a su ya extenso retraso. Aún así y pese al rostro acongojado, no se le mueve un solo pelo de su impecable y tensa trenza, que lleva como peinado, así como su correctamente bien puesto sastre azul oscuro (casi negro) y elegante blusa. Pareciera ser una mujer fuerte, ejecutiva, que no se deja vencer ni amilanar fácilmente.

Es interesante cómo en esta novela no hay problema alguno en pasar del plano de una acción, directamente a un plano detalle muy cerrado y prácticamente fijo. Y es que este recorrido de la mujer, corta casi abruptamente, a un plano detalle del reloj de Onur, que marca las 9:45. Ese reloj, además, de diseño, claramente masculino y elegante, como lo es Onur, a quien sólo hemos visto unos primeros minutos en pantalla y casi ya conocemos a la perfección, con una correcta presentación del personaje. Este pequeño detalle, como insertar el plano del reloj, sumado a la música imparable, que avanza a pasos agigantados, junto a la respiración y agitación de Sherezade que se perciben en un primer término sonoro, añaden una angustia que ya no sólo vive esta arquitecta al llegar tarde a la reunión. La vivimos nosotros como espectadores, al ver esta escena.

Se reitera la presencia de un Kerem permanentemente presto a distender la evidente zozobra que se vive en esa sala de reuniones, aún reforzada por la música, y, si bien con una de sus bromas, logra unas risas nerviosas de parte de los asistentes, dos personajes muestran claramente que no logran romper su rigidez: Onur y sus permanentes miradas al reloj y amargura en su rostro y una de las dos mujeres de la sala, la cual demuestra su enorme preocupación por la tardanza de Sherezade. Las risas e intervenciones de Kerem son apagadas bruscamente por una frase de Onur: “**¿Acaso no sabía la hora de la**

reunión?”, acompañada por una cámara que se le acerca, para que al espectador no le quede duda alguna de que su molestia e irritación, son difíciles de controlar. Y la frase elegida, ya no sólo recrimina la tardanza de esta mujer, sino que busca excusas que intenten explicar aquello que para él es inadmisibles. Esto corta, como señalamos en la descripción, al plano de la única mujer de esa sala, quien mira a Onur angustiada y avergonzada: Bennu. Eso nos indica que ella es cercana a Sherezade o que, por algún motivo que aún no conocemos, le afecta más y preocupa su tardanza.



Sherezade finalmente llega a la ansiada sala de reuniones y se detiene en el dintel de la puerta. La música se frena, casi exactamente igual que ella, con un golpe rítmico, seco, que nos marca que la angustia terminó y mantiene el silencio de lo que viene a continuación, no sólo para poder apreciar las reacciones de todos los asistentes en la sala al verla llegar, sino que ese mismo silencio, no música, no texto, no siquiera una respiración, contagian al espectador de una sensación de incomodidad extrema, que entendemos es precisamente la misma que vive Sherezade en esos segundos.



La cámara nos permite ver dos reacciones en primer plano. La reacción de Onur en primer lugar, que sin duda es el primero y más interesado en que esta mujer llegue de una vez por todas (y el valor de plano y las acciones marcadas al personaje, lo confirman); y la reacción de Bennu, quien no sólo muestra un alivio a su angustia, expresado sólo con su lenguaje no verbal, comprobándonos la cámara y la actuación, la solidaridad que existe entre ellas. De hecho, la cámara y la actuación, refuerzan esta “complicidad”, con unas miradas marcadas en planos cortos, entre una y otra.

En una primera instancia, Onur se muestra enervado por este percance, motivo por el cual el lenguaje visual nos lo demuestra dándonos un primerísimo primer plano de él, viendo a la puerta, con un rostro casi aterrador, reforzando aún más la amplitud e intensidad de su mirada. Sin embargo, es destacable cómo la marcación actoral dentro del *performance* de los personajes, marca en el siguiente plano de Onur, luego de verla, un rostro que no oculta molestia efectivamente, pero vislumbra a la vez una ligera cuota de “picardía” o de

una ligera sonrisa contenida, para no demostrar debilidad y mantener el porte de firmeza de un jefe como él. Esto se asocia a su siguiente línea, al responder a la disculpa de Sherezade: “**¿no tiene despertador?**”. Él no “explota” en gritos, como la música *in crescendo*, los silencios, las miradas constantes al reloj, la angustia y el rostro adusto, nos iban dando indicios de que algo así sucedería. Él opta por hacer una pregunta algo irónica, no sólo generando nueva incomodidad entre los presentes, sino poniendo en aprietos a una Sherezade, quien de pie, está “esperando” estoicamente una llamada de atención (quizás más formal, que la que recibió).

Este sorprendente “cambio” en la delineada personalidad de Onur, que ya casi íbamos decodificando a la perfección, nos puede llevar a pensar que hay algo en él, que le ha causado el ver a esta famosa arquitecta. Algo que aún no sabemos qué podría ser. Esto, de alguna manera, “humaniza” aún más al personaje y va alejándolo (éste es un primer paso) del rol “estereotípico” que, como espectadores, podríamos tener en mente al ver las primeras escenas de Onur. Esto, en gran parte, debido a nuestra formación en consumo de ficción y a la casi “ley” de que “un malo... es siempre malo”... o “una buena... lo es de inicio a fin”.

Sherezade logra esquivar el golpe “dignamente” con su respuesta: “**claro que tengo, señor**” y aún manteniéndose de pie, deja en claro el respeto que tiene hacia Onur, hacia los asistentes y evidencia su falta, eligiendo no tomar asiento antes de limar asperezas y disculparse con todos, o a la espera de que alguien la invite a hacerlo, superado el problema. Por su lado, Bennu agacha la cabeza luego de la respuesta de Sherezade, demostrando que la valentía de Sherezade al dar esa respuesta, podría avergonzarla, o porque no esperó esa espontaneidad de su parte. Por lo poco que la vamos conociendo, sólo por su marcación actoral y actitud dentro de la escena, Bennu pareciera una mujer frágil, tímida, no con la fuerza que Sherezade viene demostrando hasta ahora. La cámara encuadra su plano, con una referencia del perfil de Onur, marcando una clara “relación” entre ellos y Sherezade. Se siente que son o serán personajes muy directos unos con otros.

Onur mantiene su ironía respondiendo “**sí tiene... y aún así, ¡llega tarde!**”, incitando de nuevo a Sherezade a que siga incómoda, parada frente a todos. Esta vez el respeto prima en Sherezade y ya que lo dicho no es una pregunta, sino una expresión, ella decide mantenerse en silencio. Este silencio, que dura “eternos” segundos (para Sherezade y los espectadores), se rompe con Onur y su: “**bueno comencemos, ya estamos atrasados**”.

Como señalamos en el anexo de la descripción, eso da pie a un plano busto de una extremadamente incómoda Sherezade, con la mirada gacha, lo cual se incrementa con el sonido de sólo unas cuerdas netamente turcas (por la pequeña melodía de corte “oriental” que generan ellas), que asienten el golpe de lo que significó esa frase.

Finalmente Sherezade se dirige a la silla vacía. La melodía de cuerdas turcas acompaña esta acción (de manera más suave y menos intensa que la intervención anterior), hasta que al fin ella decide tomar asiento; concluyendo su ejecución exactamente cuando ella ya está sentada, momento en que podríamos afirmar, pareciera concluir también la “tensión” de la escena. La cámara vuelve a mostrarnos claras miradas entre ella y una Bennu mucho más aliviada; sin duda hay cierta fraternidad entre ambas.

Onur reinicia entonces la reunión, recordando que ganaron un premio y licitaciones. Ante esto, Kerem complementa lo dicho, agradeciendo principalmente al trabajo de la arquitecta Sherezade. La cámara muestra un nuevo intercambio entre ella y Bennu, pero esta vez de claras sonrisas de satisfacción. Esto intercorta con un primerísimo primer plano de

Onur, valor de plano que nos permite reconocer como él “asiente el golpe” de no haberla siquiera mencionado. Y ya con un plano mucho más abierto y con la mirada hacia abajo, sin verla siquiera, dice con voz de poca importancia “**sí, felicitaciones otra vez**”. Claramente le importa poco (o es lo que demuestra). Rápidamente la cámara nos muestra a una Sherezade en plano busto, en donde podemos “leer” de inmediato su reacción ante esta frase y actitud. Un claro fastidio se marca en su rostro, connotando que reconoció que la frase de Onur está dicha “por compromiso”.

En este punto, la actitud de los personajes, el valor de los planos y el guión literario, conjugan entre sí, todos los elementos necesarios para demostrar el fastidio que se vive entre los dos protagonistas. Es casi como estar escuchando una canción de “Pimpinela”, pero de manera visual ¡y sin melodía!. Onur no puede aceptar que, pese a la falta que cometió Sherezade al llegar tarde a su reunión, él “encima” tenga que reconocer ahora su trabajo. Pero lo hace, sin duda, para “no quedar mal” delante de todo su equipo.

Nuestra protagonista agradece el “elogio”, pero reconoce que fue un trabajo en conjunto. Y mientras los asistentes se sienten reconocidos por esas palabras, Onur irrumpe con la dura frase “**concéntrese en el proyecto**”; dicha de manera estrictamente imperativa y remarcando nuevamente su jerarquía y poder. Con esto, comprobamos que este personaje es un hombre “duro de roer”, que prácticamente podríamos decir que “no tiene sentimientos”... y si los tiene, los disimula bastante bien. No obstante, la riqueza del diseño de este personaje, hace que luego de decir dicha frase, baje la mirada casi como reconociendo que lo que está haciendo no está bien y que está siendo demasiado severo con lo que está diciendo y cómo lo está haciendo, mas no lo evidencia verbalmente. Por todos los medios deja en claro que nada le hará cambiar la primera impresión que se llevó de la arquitecta. La cámara, a su vez, no deja de lado en ningún momento, los planos de reacción de los demás, pues ese mismo reflejo podría ser el del televidente, con la incomodidad transmitida a través de ellos.

Sherezade, “concentrada ya en el proyecto”, espontáneamente se pone de pie delante de un écran, a fin de exponer el mismo. Y aquí son las marcaciones actorales las que reiteran la situación que se ha generado entre ambos. Él, mientras ella empieza la presentación, se recuesta en la silla, con notoria actitud de desinterés hacia lo que ella habla. La cámara no muestra las diapositivas, sino a ella, pues es ella la que nos importa en este momento de la historia. La presentación es una “excusa” para continuar descubriendo al personaje femenino.

Es en medio de todo, que el protagonista hace gala de su, hasta ahora, poco tino, e interrumpe en seco la explicación de Sherezade para decirle: “**A ver, por qué no se sienta, para que la entendamos bien**”. Esta es casi “la estocada final” para la arquitecta, a lo que se le suma una corta música de cuerdas, esta vez melancólicas, que con sus notas nos transmiten lo que ella está sintiendo en ese mismo momento, frente a sus colegas (cuyas reacciones ante cámara, evidencian la molestia). Sherezade, algo avergonzada, toma asiento y luego de un silencio necesario, de tránsito, de un ambiente cargado, intenta retomar su charla. Esta última, ante la mirada fija de Onur hacia ella, en un plano tan cerrado, que no sólo hace que el texto de Sherezade pase a un “segundo plano” de importancia, sino que el lenguaje audiovisual lo ratifica, dejando sus líneas como voz en off y sosteniendo el cierre de la escena, sólo en la intensa mirada del protagonista masculino.

Este primer encuentro de los protagonistas podría ser una constante en la ficción, en donde una situación de enojo, de odio, de fastidio, nos podría dar un indicio de que “del odio al amor hay un solo paso” y confirmar que ambos, luego, podrían transformar este

sentimiento en amor. Sin embargo, el matiz que se le ha dado a los mismos, hace que no sea gratuito, ni propio únicamente de este encuentro. Hace que el enojo de Onur tenga un sustento - exagerado o no, pero sustento al fin y al cabo - (la tardanza de una empleada de su empresa, a una reunión importante); que hayamos perfilado a este personaje desde el inicio como un personaje con una “acidez” propia de su personalidad (por lo que la seriedad, rigidez y amargura, no serían ajenos a él) y que Sherezade, pese a sentirse agredida por la dureza de su jefe, está en falta y así quiera gritar su enojo a los cuatro vientos, le debe un ineludible respeto jerárquico.

4.3.6 El conflicto:

a) Primera parte: La propuesta indecente.

La línea narrativa de la telenovela nos ha llevado a descifrar que la arquitecta Sherezade ha sido designada como la cabeza de un proyecto arquitectónico en Dubai. Es precisamente sobre ello, que trabajaba la exposición antes mencionada. Este cargo y responsabilidad, hacen “permisible” que en la relación entre ella y su jefe, Onur, haya cierta cercanía.

En esta tercera escena del primer episodio de la telenovela, pese a que hemos visto distintas apariciones entre ambos (tan diversas), se refuerza la proximidad que existe entre Onur y Sherezade, “laboralmente hablando, claro está”. Ésta se reafirma al verlos sentados uno junto al otro en el mismo escritorio, demostrando cierta equidad, al menos en este momento.

Los planos cerrados demuestran a una Sherezade distraída, algo ida, mientras su jefe le hace comentarios sobre el proyecto que tienen en frente. La historia también nos ha contado en escenas previas, que ella tiene un serio problema que resolver. Su hijo, a quien vimos en la primera escena de la novela, tiene una enfermedad, prácticamente terminal: Leucemia. La única salvación que tiene, es someterse a un trasplante de médula. Ya hallaron a un donante, sin embargo, Sherezade no cuenta con el dinero para poder llevar a cabo dicha operación y tiene hasta el día siguiente, para poder responder al médico, si toma o no la opción del donante. Como vimos, ya apeló a la voluntad de su adinerado suegro, con quien no tiene una buena relación, y él rechazó el pedido. La preocupación, entonces, por hallar este dinero a tiempo, se ve evidenciada en la marcación actoral del personaje y la cámara colabora, con sus acercamientos, en hacerla aún más notoria.

Sherezade viene vestida de un suéter blanco níveo, de cuello alto y aquella luz sobreexpuesta que muchos de sus primeros planos gozan, revela una intención de presentarla en este momento de la historia, con una marcada pureza, que junto al cabello recogido y a lo cubierto de su vestimenta, le asigna incluso un matiz algo virginal.

La construcción de la historia nos da un dato adicional, en el momento en el que esta reunión de oficina se interrumpe por la llegada de la secretaria de Onur, quien indica que pasará a retirarse. Con su “buenas noches” final, evidenciamos que se trata del término del día y que, al marcharse, la oficina o los alrededores, no contará con más personas que Onur y Sherezade. Es curioso lo que señalamos en la etapa descriptiva, acerca de que la luz que ingresa por las ventanas (pese al “buenas noches”) hace alusión a que sigue siendo de día. Se ve que se ha resuelto trabajar un estilo de luz sobreexpuesta también para el exterior (eso, reforzado a que en muchas partes de Europa y Asia, entre 6 o 7pm, hora posible de un cierre de jornada laboral, sigue siendo de día).

El primer plano de Sherezade, luego de la despedida de la secretaria, hace que su gesto connote clara incomodidad por este retiro y nos hace vislumbrar que no le agrada el hecho de quedarse a solas con su jefe. Esto la lleva a que tome el impulso de ponerse de pie y alistarse para marcharse también.

En este momento de la escena hay un intercambio entre ambos protagonistas, que si bien a nivel descriptivo, pareciera únicamente una selección de planos cercanos y miradas entre ambos, nos dice mucho sin verbalmente expresar demasiado. Como parte del diálogo entre jefe y trabajadora, literariamente vemos líneas asignadas a cada uno de los personajes, hablando temas relacionados con el proyecto arquitectónico en el que están inmersos. No obstante, se percibe que esto es una mera excusa para transmitir el “nerviosismo” y ligera tensión que hay entre ambos, estando por primera vez solos en un mismo espacio. Momento o intimidad perfecta que, en teoría, pareciera querer aprovechar Sherezade, para contarle sobre la enfermedad de su hijo y por ende, su necesidad de liquidez económica. Al público (¡a nosotros!) le queda claro que Onur es un hombre de un alto poder adquisitivo, por lo que el pedido que pudiera hacerle Sherezade, no se convertiría en un serio impedimento para él.

Ese juego de miradas entre ambos, sostenido en planos muy cerrados, que nos permiten ver sin obstáculos, la intención de sus miradas, de sus gestos y expresiones, apoyado además por un silencio de 10 segundos (tiempo que en televisión, no sólo equivale a casi medio spot publicitario, sino que la señal abierta ha hecho que sintamos sea un espacio demasiado extenso para no decir “nada”, para sólo sostener miradas y que podría ser inadmisibles si se tratase de una producción nacional), hacen de este “homenaje” al lenguaje no verbal, un recurso de soberana riqueza narrativa.



Cada uno de estos segundos, no sólo nos va tejiendo poco a poco y de manera casi imperceptible, la relación o el nexos que se va formando entre ambos, alimentando nuestra angustia y tensión, tal cual la siente la protagonista y, aunque no lo evidencie, también este hombre tan distante y tan ajeno a todo lo que se refiera a una mujer, Onur. Junto a ello, también está nuestro deseo de ver qué más se dicen, qué más les puede ocurrir juntos y desde nuestra posición frente a la pantalla, quisiéramos exigir “a gritos” a Sherezade, le diga de una vez por todas lo que necesita para salvar a su hijo. Y es que, sentimos que este hombre, antes duro y severo, pero hoy, sereno, amable, ataviado incluso de una camisa rosa, que en medio de este espacio íntimo, le asigna un grado de calidez y ternura adicional en este inicio de escena, podría convertirse en la solución para ella y no tendría por qué oponerse.

Aún todo lo antes dicho, la ficción y el guión en particular, utiliza el recurso de “engañar” al espectador y cuando estaba casi dispuesta a pedirle ayuda, Sherezade opta por despedirse y dirigirse a la puerta, de la misma manera como lo hizo segundos antes, la secretaria de Onur.

El plano se convierte ahora en un gran plano abierto y, de esa manera, corta la tensión que hasta ese momento existía y volvemos a un estado de distensión de la escena, en el que Sherezade hace su desplazamiento hacia la puerta, para irse. La cámara, mediante ese valor de plano, es clara en dicha intención.



Onur, mientras ella se va retirando, se alista para lo propio, colocándose un saco negro encima de la camisa rosada. Si la paleta de colores elegida por este vestuario, dentro de la dirección de arte, buscara expresar narratividad por sí sola, en medio de esta escena; es evidente que aquella ternura que pudo generar el rosa, segundos antes, se vea opacada y evidentemente oscurecida por la inclusión de este negro sobre ella. Casi podríamos decir que la “dureza” o la “armadura” de este hombre, volvió a cubrir su corazón y a “protegerlo” de lo que él cree una amenaza: La mujer.

Sherezade, a la par, camina por los pasillos luego de cruzar la puerta de la oficina de Onur y es seguida por una cámara que, si bien acompaña su desplazamiento, concentra su enfoque en su expresión, remarcándola en un plano busto, cerrado, que nos deja ver que a su poco decidido paso, hay algo que la intranquiliza y que no la deja retirarse en paz. Es claro el propósito visual de señalarnos que lo que le pasa internamente, es mucho más importante que cubrir su caminata. Tan es así, que ella irrumpe en la oficina de él, nuevamente, donde la cámara nos muestra en un primer plano, no sólo la fuerza o valentía que “recogió” Sherezade para volver, sino la sorpresa de Onur, en el mismo tamaño de plano, al verla de nuevo en su despacho.

La marcación del personaje femenino, de entrar, cerrar la puerta, caminar unos pasos y plantarse frente a él, de manera decidida, nos perfila de manera muy tangible, que hay determinación en ella y que algo importante vino a decirle, para tomar esa decisión. Podría venirse entonces, la confesión de la enfermedad del hijo y la solicitud de dinero.

Ya el primer plano de intensa mirada de Onur hacia Sherezade y la pregunta de ella sobre si es factible poder hablar con él, traslada al espectador una actitud intimidante de parte de Onur. Mas, él se inclina hacia adelante, en clara señal de que está interesado en lo que ella viene a decirle y que la escuchará con atención. Una vez más, en el plano sonoro, se apuesta por el silencio y no por una música de tensión, como, en contraposición, suele ocurrir como una constante en productos audiovisuales de este mismo género. Logrando ese silencio, de la mano de un intercalado de reacciones entre ambos, en planos muy cortos, generar la misma angustia (o hasta una angustia mayor) a la que conseguiría una composición musical de suspenso.

SHEREZADE: ¿Puedo conversar con usted?

ONUR: Claro!



Sherezade finalmente resuelve expresar el pedido de un préstamo a la empresa, Onur mantiene su posición corporal hacia adelante, en señal de interés. Ella aún no ha detallado exactamente en qué consiste este préstamo, pero esta frase significa un trascendental primer paso, en su posición de subordinación jerárquica (empleada vs. jefe) - con su experiencia previa al tratar con él - y también en su posición de mujer, género que la historia nos ha venido haciendo notar, no es del agrado absoluto de Onur (habiendo escuchado a algunos personajes secundarios en escenas previas, llamarlo “misógino”, por su aparente aversión y desconfianza hacia ellas).

El silencio se reitera y en medio de primeros planos de ambos, remarcando la sorpresa del protagonista masculino, éste adopta ahora una posición distinta a la anterior y cambia su inclinación hacia adelante, por una acción evidentemente contraria: Recostarse hacia atrás en su asiento, con una permanente mirada baja. No es necesario conocer pautas de actuación o dirección actoral, para comprender que esta actitud coloca entre ambos personajes una evidente distancia, pero principalmente lo que hace es evidenciar un desinterés (aún no verbal) hacia lo que ella va a decir. Estas dos actitudes asumidas por el personaje masculino, bajo marcación actoral durante la puesta en escena, permiten una clara lectura en el televidente, sin necesidad de añadir una línea de guión a ella.

Sostenida en un inquebrantable primer plano y luego de varios segundos de silencio, una decidida y por qué no, valiente, Sherezade expresa aquello que parecía tener atravesado en la garganta: **“Necesito 75 millones”**.

Luego de esa frase se generan 12 segundos de silencio. Segundos que alcanzan el mismo grado de tensión antes descrito. Y en ese lapso, la cámara hace lo que un ser humano expectante en ese mismo lugar, de pronto haría. Mirar el rostro de cada uno de ellos (reforzado en unos casi “petrificados” primeros planos), reconocer cómo asiente la pregunta él y cómo se alivia ella al finalmente soltar lo que le necesitaba expulsar a como dé lugar; todo ello intercalando con sutiles, pero informativos planos de detalle de las manos de Sherezade presionando con fuerza el maletín que lleva en ellas y moviendo los dedos en señal de nerviosismo. De nuevo el escenario se ve sumergido en una nueva y recurrente “oda” al lenguaje no verbal.

Transcurridos esos 12 silenciosos segundos, que añaden una inevitable tensión a la escena, Onur vuelve a tomar la posición de erguir su cuerpo hacia adelante, en señal de atención. Y sobre un plano corto, exponiendo su rostro casi a full pantalla, no resuelve continuar con la actitud ligeramente apacible, que hasta ahora había mantenido en esta situación, sino que su personaje tiene un quiebre y vuelve a tornarse como el Onur de la escena de la oficina (y la tardanza de Sherezade). Sin embargo, no sólo su voz adquiere un tono de dureza o severidad, sino que le añade a la misma, un matiz irónico; el mismo

que utilizó cuando le preguntó a Sherezade si acaso no tenía despertador, aduciendo que su tardanza se debía a ello.

La construcción del personaje, entonces, ya nos va preparando a conocer y entender el razonamiento y actitud que puede tomar este protagonista, ante situaciones de esta naturaleza. Y si bien sentimos el enojo, esta cuota de ironía le resta, en guión y en dirección actoral, un carácter “plano”, “achatado” o lineal que podría tener el perfil de este personaje (“sólo malo” o “sólo duro”). Este “sarcasmo” se demuestra puntualmente con su siguiente frase: **“Así que necesitas 75 millones!...”**.

Hasta ese momento, Sherezade, también en un encuadre que abarca únicamente su rostro, siente que lo que viene a continuación es una posible solución o respuesta de parte de Onur. Mas no ocurre lo pensado, por el contrario, Onur retoma su ya “gozada” tosquedad al hablar y le recrimina Sherezade el haberse tomado el “atrevimiento” de solicitar ese dinero, recordándole además que tiene sólo tres meses trabajando en la empresa (líneas estrictamente informativas para el público, pero que le suman argumentos a su molestia). Ella escucha cada una de las duras palabras, en el mismo e inamovible primer plano, asintiendo el “golpe” de todo lo que va recibiendo verbalmente, intercalando en lo visual, con un detalle de sus nerviosas manos apretando aún más el maletín que lleva entre ellas, en señal de ansiedad y de las ganas de escapar de ahí y que pase de una vez por todas este incómodo momento.

SHEREZADE: Necesito 75 millones.

ONUR: ¿Así que necesitas 75 millones?!

SHEREZADE: Así es.

ONUR: Eres impresionante, Sherezade.
De veras.
Tienes cara para pedir un préstamo por 75 millones en una empresa en la que apenas llevas trabajando 3 meses.

SHEREZADE: (suspira)

ONUR: ¡Genial!
¿Te atreviste a hacerlo por estar a cargo del proyecto de Dubai?
Parece que estar a la cabeza de un proyecto importante, ¡te envalentonó!

SHEREZADE: Los siento. ¡Perdóneme!
¡Disculpe! Por favor, olvide lo que dije, ¿sí?
Me disculpo.

(Sherezade da media vuelta y se dirige a la puerta).

A manera de “oxigenación” visual, la cámara abre los planos, connotando que terminó la tensión del momento y aprovechando ese valor de encuadre, para cubrir lo que continuaría: la retirada de Sherezade.

No hay una sola música en todo este fragmento escénico, lográndose toda la intención del mismo, únicamente a través de los planos visuales, los textos y la dirección de actores.

Cuando ya creímos que la escena estaba por culminar y Sherezade está por salir de la oficina, el lente de la cámara vuelve a acercarse sólo al rostro de Onur, quien la detiene llamándola por su nombre. La marcación actoral hace que ella no salga de la oficina, pero tampoco que voltee a escucharlo, sino que se mantenga firme de espaldas a él. Es notorio que ella pareciera no querer escuchar más del tema y literalmente no quiere dar más “la cara” ante lo que se podría considerar como “osadía” de su parte. De espaldas, a manera de protección, “cubriéndose” de lo nuevo que se venga, Sherezade escucha que Onur vuelve con ciertas recriminaciones finales, lo que lleva a esta mujer a voltearse, acercarse a él y enfrentarlo nuevamente cara a cara, a fin de poder dar por cerrado el tema con unas nuevas disculpas.

ONUR: Sherezade, ninguna empresa con sentido común, sin importar por qué razón, le prestaría 75 millones a un empleado que lleva apenas 3 meses.

SHEREZADE: Sí, lo sé. Ya le pedí disculpas.
Olvídelo, señor, me disculpo de nuevo. ¡Buenas noches!

Es cuando ya toma la determinación de salir de ahí de una vez por todas, que la cámara no elige cubrir la salida de Sherezade, sino volver a ver el rostro de Onur en casi un primerísimo primer plano, sobre el cual se sienten los pasos de ella hacia la puerta. La cámara y la edición, de esta manera, seleccionan lo que “debemos” ver y nos anticipan que Onur puede estar dispuesto a algo más, al cederle en este momento, la total presencia en pantalla, versus la salida de la protagonista, como ya lo había hecho antes. Es sobre este plano cerrado, con el audio en off de los pasos de Sherezade yéndose, que él dice una frase que podría cambiar el rumbo de esta escena y, por qué no, de la historia. Historia, que no está de más señalar, lleva sólo un capítulo (en la versión turca de aproximadamente hora y media) de ser narrada. De este modo, él lanza la siguiente frase: **“No he dicho que no”**.

Este punto de quiebre en la escena se refuerza una vez más con las cuerdas turcas, que no sólo marcan un “acuse de recibo” de lo que acaba de escuchar Sherezade, sino que acompañan su plano medio, abriendo la puerta, haciendo casi saltar al público y logrando que ese agudo sonido, en medio del silencio, tenga casi una participación especial (¡o actoral!) en la escena; es como si alguien gritara “UY!” y evidenciara el peligro o la tensión que se viene (función anunciadora de la música, nuevamente), generando aún mayor ansiedad en el espectador.

El visor de la cámara selecciona nuevamente el rostro de Onur en un primer plano, para apreciar su reacción luego de lo que él mismo acaba de decir, nos permite ver cómo va “digiriendo” esto, que pudiera leerse como ligero arrepentimiento, al tomar la actitud de bajar la mirada nuevamente y recostarse en la silla. No enfrenta su mirada a Sherezade y se toma unos segundos antes de poder decir algo más.

La intervención de las cuerdas turcas vuelve a hacerse presente, sólo por un nuevo instante, acompañando, en un plano busto, a Sherezade a procesar lo que escuchó, cerrar la puerta y poco a poco ir acercándose a su jefe. Como señalamos en la descripción, la cámara logra que en el desplazamiento de Sherezade, sea ella misma la que cambie el valor del encuadre; acercándose tanto a la cámara, que al final de su caminata, la misma consigue captarla en un primer plano. Sherezade parece haber escuchado “la mejor noticia de su vida”. Este rostro, que ahora invade la pantalla,

demuestra una clara alegría, pues con la aceptación de este préstamo, podría llegar por fin, la solución a su problema máximo: Salvar la vida de su hijo.



Onur se mantiene inerte en su plano corto, sin demasiada reacción, únicamente añadiendo que esto **“no le va a salir gratis”**. Es terminando esta frase, que él recién sube la mirada hacia Sherezade y se encuentra nuevamente con la felicidad contenida de esta mujer.

Desde este momento, en adelante, cada frase dicha por ambos, tiene largos intermedios, en donde los acostumbrados silencios, son reemplazados esta vez, por las ya conocidas cuerdas turcas, las cuales cubren estos prolongados espacios entre el diálogo de cada uno, sin obstruir nada de lo que ellos dicen. Llenan el vacío con pequeñas intervenciones, que no necesariamente conforman una composición armónica, sino que toman el papel de casi un “redoble de tambores”, que con un sello sumamente euroasiático, van ingresando al plano sonoro a acrecentar la impaciencia que hay entre ambos, una por conocer qué debe hacer para conseguir su objetivo y el otro, por tomar el valor de soltar lo que tiene en mente.

Finalmente, y luego de un plano conjunto que permite ubicar exactamente a uno en relación con el otro, los planos vuelven a convertirse en primeros y, con algo de remordimiento, evidenciado en nuevamente la mirada gacha, Onur moja sus labios, con un ligero matiz de erotismo casi inapreciable, y sin mirar por un instante a la cara, a la mujer que tiene en frente, connotando cierta cobardía en el hasta ahora “impecable e inmutable” personaje, no pregunta, no consulta, no cuestiona, sólo afirma imperativamente, como una orden a su “subordinada”: **“Vas a pasar la noche conmigo”**.

Las cuerdas turcas no vuelven a tomar más el papel de una intervención musical, sino que se convierten en una melodía explosiva, pues esa “bomba de tiempo” que se vivía entre ambos, finalmente estalló, se desató lo que uno tenía que decirle al otro; a nivel narrativo, a nivel de personajes, a nivel sonoro y a nivel visual, siempre con los rostros abarcando la totalidad de la pantalla, pues no hay nada más importante que los gestos y reacciones de cada músculo de la cara, de la mirada y de lo que pueda salir de sus bocas luego de lo que acaban de vivir.

De inmediato la cámara, cual competencia tenística o de ping pong, apunta su total “artillería” a conocer de qué manera Sherezade recibió ese “raquetazo” que acaba de darle a su vida quien tiene como jefe, en medio de su propia oficina. Y con un corte abrupto a su plano, pasamos a verla en el encuadre, logrando apreciar durante 8 segundos, una transformación de su rostro, que va de aquella sonrisa esperanzadora, a una extrañeza y por qué no, ira contenida, todo en un mismo plano y sólo acompañada por la música que mantiene su fuerza e intensidad imparables. En medio de ese prolongado plano de Sherezade, se inserta un primer plano de Onur, en donde recién

(¡tiene el valor!) de levantar la mirada y verla en la cara. Y sobre la intención del primer plano de Sherezade, ella inicia no sólo un cuestionamiento lógico, sino un disparo de frases recriminatorias hacia quien tiene al frente, por haberse atrevido a hacerle ese tipo de propuesta, fusionando un claro (y lógico) malestar personal y hasta profesional, dejándole saber a su superior, que se busque otra arquitecta, porque ella no pondrá un pie más en esa oficina.

La relación entre la indignación de la protagonista y la “osadía” de su jefe, se construye con cierto realce, pues se resuelve que el diseño del protagonista masculino, más que mantenerse firme y recio en su oferta, asuma lo dicho con completa ligereza, adoptando casi una postura de indiferencia o indolencia, coronándola con una leve y sutil sonrisa en su rostro. Aquí, no sólo se define con firmeza y coherencia, la insensibilidad que se marcó desde un inicio en este personaje, sino que se apunta en cada una de sus reacciones, a reforzar aún más, su postura hacia las mujeres. Y con esa misma impasividad, Onur agrega la siguiente línea: **“Solamente va a ser una noche y tendrás tu plata”**, consolidando su masculinidad, su poderío y reforzando que trata a esta mujer (como seguramente a todas) como un objeto, poniéndola claramente a prueba con dicho ofrecimiento indecente.



ONUR: Vas a pasar la noche conmigo.

SHEREZADE: ¿Qué?

ONUR: Solamente va a ser una noche y tendrás tu plata.

SHEREZADE: ¿Quién cree que soy?

ONUR: Sólo te estoy haciendo una oferta, no es para enojarse tanto. Pasa una noche conmigo y ganas 75 millones.

SHEREZADE: ¿Cómo se atreve a hacerme una propuesta tan indecente?

¿Quién se cree que es?

Busque a otro arquitecto para su proyecto Dubai. ¡No volveré a poner un pie en este edificio!

ONUR: ¿Entonces no la vas a tomar?

SHEREZADE: ¡Nunca!

Al abandonar en definitiva la oficina, con el remate sonoro del portazo de Sherezade, la cámara nos guía a ver a un impávido Onur, quien demuestra coherencia con su actitud

previa y hace ahora expresamente evidente la sonrisa que, segundos antes, “se le escapaba” en el rostro. Notamos incluso un esbozo de satisfacción y regocijo en él, casi orgulloso de lo que acaba de hacer.

Es evidente que Sherezade ha impresionado a Onur. Pero esta impresión, algo “sui generis”, (que ya es signo de que algo en él, podría no permanecer del todo inalterable), nos da la certeza de que, desde su posición jerárquica y de poder, está aprovechando la necesidad de Sherezade, buscando comprobar qué tipo de mujer es, si está dentro de su “lista” (de aquellas que les interesa el dinero y nada más) y si de pronto habría alguna diferencia con las que él tanto tiene en mente. Ese afán de “tantear” qué puede encontrar en Sherezade, podría entonces, exteriorizar sólo para el público televidente (pues no hay testigos en este momento) que podría existir un cierto interés de su parte (sin saber exactamente de qué tipo).

La resolución de la música y consecuente melodía, no se detiene en el plano de Onur, sino que se mantiene a lo largo de una escena que, si bien parece haber llegado a su fin, ya nos da claros indicios de que aún continúa.

Viendo la escena a nivel macro, desde su inicio hasta este momento de su desarrollo, hay algo que me gustaría destacar. Y es que la protagonista, bajo ninguna circunstancia hace algo que, para muchos guionistas o público televidente, podría ser más que evidente. Sherezade no ha tenido una sola línea en la que haga referencia a que ese dinero le es necesario... ¡PARA SALVAR LA VIDA DE SU HIJO!. Esta, que es una de las premisas de la historia de la telenovela, sencillamente no se hace manifiesta. Esta “curiosidad”, como puede resultar para muchos, hace aún más compleja la escritura del guión literario, pues es un recurso que pudiera “facilitar” las cosas y la resolución del problema, pero que a nivel narrativo, se evita.

Esto podría cargar aún más el corte dramático que ya viene teniendo la historia y la situación que vive Sherezade, recurso de suma riqueza para un guionista, que busca una audiencia conectada con la problemática de su alter ego, su protagonista y sufre con ella. No obstante, pese a que podamos sentir que esto haría menos probable que Onur tome la decisión de hacer su propuesta indecente, es válido también señalar que ya el guión nos ha marcado a un Onur capaz de todo. Capaz de botar a alguien simplemente porque entró en su oficina sin permiso (hecho que ocurre escenas previas con un personaje femenino secundario, por lo que no es desarrollado en esta investigación), dispuesto a encontrar todos los métodos para hacer evidente la tardanza de su “nueva” trabajadora, así logre con ello prácticamente humillarla en frente de sus pares laborales, apto a cerrarse a ser dueño de un sentimiento frente al género femenino, pues sencillamente no les tiene absoluta confianza y tiene la certeza que todas buscan sólo un interés económico. Todo lo dicho, lo concluimos con el visionado de sólo un capítulo y nos lleva a reafirmar, que pese a que Onur supiera la desdicha que vive su empleada, podría actuar exactamente igual que el suegro de Sherezade (a quien también vimos en escenas previas), negándose a ayudarla o manteniendo su “oferta” para que así obtenga su “ansiado” dinero (interés, que como señalamos, es la “prioridad de toda mujer”, bajo su punto de vista).

Sherezade irrumpe este nuevo encuadre, esta vez caminando acelerada y decididamente por los pasillos exteriores, rumbo a la salida de esa oficina, huyendo a lo que acaba de vivir. En el plano sonoro logramos escuchar su respiración y signos de agitación mezclados con quejidos. La cámara elige esta vez no indagar en su rostro (pues todos conocemos ya su reacción), sino que mantiene un plano abierto para mostrar su desplazamiento, y en un punto decide no seguirla más y ver cómo se va alejando de a

pocos. Esto hace que este personaje se vea prácticamente minúsculo en el encuadre, connotando exactamente lo que debe sentir ese mismo ser humano en ese momento; humillada, avergonzada, sintiéndose claramente empequeñecida dentro de ese frío, duro y apabullante emporio empresarial. Los pisos de cemento, las paredes, las escaleras, poco a poco van “devorándose” a este personaje que, paso a paso, se hace más pequeño.

La música en donde, podemos sentir claramente unos violines desgarrándose nota a nota, complementan narrativamente lo que vive esta mujer, inmersa en una melancolía y desolación, que la elección de la composición musical, enriquece totalmente.

Sherezade llega a una de las escaleras de salida y con un caminar torpe y atolondrado, no logra descender por ella, sino que se detiene y sólo atina a sentarse en la primera grada, rompiendo en llanto. Este es un momento de quiebre literal en el personaje, cuya acción está marcando que no puede controlar más toda la fortaleza que demostró delante de su jefe al recibir dicha propuesta, sino que da rienda suelta a sus sentimientos, sabiendo incluso que está en medio de una oficina vacía. Ella cubre su cuerpo con sus brazos, como protegiéndolo, de su jefe, de su oferta, de sentirse ultrajada de sólo pensarlo.



En medio de un llanto y sollozos incontrolables, la cámara se aleja aún más, mostrando a una Sherezade convertida casi en un punto blanco en medio de ese abismo de escaleras, cemento y metales fríos. Aquí se hace un evidente uso del lenguaje visual, al optar por un gran plano general de ángulo cenital, punto desde donde un personaje (en este caso, nuestra protagonista) logra verse oprimido, devastado y minimizado. Exactamente lo que vive Sherezade, en medio de este precipicio formado por la arquitectura de la empresa, que connota que no sólo está al borde de “caer al vacío” con una solución que para ella no es considerada como tal, y que sólo la lleva a perder piso y sentirse en un callejón sin salida (lectura que la infraestructura de la locación, aporta de manera indiscutible).



La música desgarradora continúa, esta vez sobre un plano cerrado de Onur quien sigue sonriendo, satisfecho y disfrutando el momento. No hay en su actuar, un grado de preocupación o contricción. Esto se contrapone a los sollozos de Sherezade que siguen escuchándose en off, mientras seguimos viendo a Onur en primer término. En este caso, el audio refuerza también lo que esta fracción de escena quiere transmitirnos. Por un lado, una mujer llorando desoladamente, sin saber qué hacer y por otro, un hombre autosuficiente, indolente, que hace caso omiso a esa desesperación, a esa congoja, de la cual sólo lo separa una puerta.

Y si “la vida nos da sorpresas”, como dijera Rubén Blades... pues ¡la ficción también!; y por si fueran pocas las que nos viene trayendo esta escena, sobre el cercano plano de Onur y su satisfacción, irrumpe la escena Sherezade, abriendo la puerta de par en par, cuando segundos antes la teníamos llorando devastada en la escalera. Los personajes nos siguen demostrando en un solo capítulo y podríamos decir inclusive que, en una sola escena, que sus matices y grados de acción, son infinitos y cada vez más nos remarcen su distancia de personajes cargados de estereotipos, sino más bien su cercanía al plano real, a la función de “humanizar” al intérprete de ficción, hacerlo más real, más próximo, más tangible y de mayor empatía, de mayor “*engagement*” con uno como televidente.

La protagonista abre y cierra la puerta de un portazo, ingresando abruptamente a la oficina de Onur, quien literalmente salta de la silla al ver lo que sucede. Sherezade toma el rol dominante en este momento de la escena, deja de lado aquel empequeñecimiento con el que la vimos salir de ese mismo lugar y pasa prácticamente a tomar el control de la situación, intempestivamente.

La cámara utiliza nuevamente un plano de establecimiento y ubicación de ambos en el espacio, en la oficina, para que el público sea testigo de la cercanía que vuelve a haber entre ambos y de inmediato da pie a un plano corto del empresario, quien vuelve a su sonrisa contenida y dirige su mirada hacia Sherezade, ávido de saber qué viene a decirle. Eso se refuerza con unos violines, que con un tinte de corte “Hitchcockiano”, sostienen los últimos segundos de suspenso, antes de que ella diga una sola palabra.

Pasan 12 segundos desde que la arquitecta ingresó al despacho, ante la ahora atenta mirada de su jefe, para que en un primerísimo primer plano, con aún lágrimas en los ojos, diga quizás la frase más importante de todo el capítulo: “**Sí, acepto**”.

Curiosamente utiliza las mismas frases con la que un matrimonio sella su alianza. En esta oportunidad, ella acaba de sellar su alianza “forzosa” con este hombre, firmando de este modo su sentencia a ponerse a su disposición, en todo sentido, con el único objetivo de recibir ese dinero y así salvar la vida de su único hijo.

Inmediatamente después de esa frase, la cámara vuelve a un plano muy corto de Onur, desde donde podemos apreciar cómo lentamente, este rostro sonriente, va transformándose en otro de seriedad, sorpresa y total desconcierto, lo cual se evidencia al no poder verla nuevamente a la cara, sino que debe bajar la mirada y se recuesta en la silla sin saber qué hacer ni qué decir. Sherezade, mientras tanto, se mantiene firme, cubierta por el mismo primerísimo primer plano en el que lanzó la frase de aceptación, desde donde simplemente queda en silencio, aún con las lágrimas en el rostro, que evidencian que está haciendo algo contra su voluntad y con un obvio dolor. Todo ello, en medio de la melodía genérica de la novela, la cual invade la escena, entre violines, tambores, platillos, cuyo acento marcial, va galopando poco a poco en lo más profundo de Onur, quien no esperaba una respuesta así. Con ello, se procede al cierre del primer

capítulo de la telenovela, sobreimprimiéndose un mensaje turco que dice “Bölüm Sonu”, que traducido al español significa “Fin del capítulo”.

b) Segunda parte: La noche negra.

Para este momento de la historia, Sherezade ya optó por tomar la propuesta de su jefe, ya acordaron citarse a pasar la noche juntos y en este segundo capítulo, llegó precisamente tal anochecer. Es curioso cómo en este melodrama turco, encontramos que el desarrollo de este trascendental conflicto, ocurra en un capítulo 2. Por lo general, en los dramas latinoamericanos, estos momentos de quiebre en guion, tardan en resolverse. El libreto suele buscar estirarlo, generando ansiedad por verlo, sin embargo aquí se puede decir que se logra la misma inquietud, sin necesidad de hacer rodeos; se va directo al grano.

La escena abre su paso con un plano general, por el cual circula el taxi en el que va Sherezade a la cita con Onur. Este plano inicial tiene ya una carga de densidad, sin aún ver ni escuchar ningún diálogo, complementada por la oscuridad de la noche y la pista mojada, por donde aparentemente acaba de concluir una fuerte lluvia. Se siente una noche fría, tan fría como la protagonista, quien en su interior, goza casi de las mismas características de aquel anochecer. El que sea una noche lluviosa, acrecienta el carácter dramático de la misma.

En el interior del auto, Sherezade habla con el médico de su hijo Kaan, quien como sabemos, padece de leucemia. Ya en llamadas previas, el galeno ha sido insistente en que ella confirme si podrá conseguir el dinero, a lo que Sherezade ha asegurado lo obtendrá. En esta oportunidad, su nueva llamada es para indicarle que ya llegó el donante de médula y sólo están a la espera de la entrega del dinero por parte de Sherezade, para poder reservarlo para el pequeño. Ella demuestra abiertamente su felicidad por dicha noticia.



Luego de hablar con el doctor, en un plano cerrado de la llamada, desde donde apreciamos una luna posterior del auto totalmente empavonada, difusa y mojada por la lluvia, tras ella; Sherezade cuelga el teléfono, pero su rostro va transformando su alegría, en una sensación que pareciera de angustia, de confusión, de incertidumbre... casi tan poco transparente y clara, como dicho vidrio del auto.

La cámara nos refuerza con quién ha hablado Sherezade, mostrándonos un detalle del celular, en el que vemos que se trata del Dr. Atilla. No hay duda entonces de que todo el proceso médico de Kaan está en marcha y sólo hace falta el paso que ella está por cumplir, para poder conseguir el dinero y llevar a cabo todo.

Cuando ella cuelga el teléfono, la melodía de cuerdas turcas, de tono melancólico, vuelve a aparecer para cubrir la escena y reforzar narrativamente esa melancolía, valga la redundancia, que refleja el rostro de esta mujer.

Si cada escena tiene una alta carga simbólica, ésta, al ser de las más trascendentales narrativamente hablando, no es la excepción. Sherezade llega al restaurant - bar del hotel donde Onur la citó y viene caminando exactamente como si ella estuviera llegando a su condena final. Viene con la cabeza gacha, la mirada concentrada sólo en el piso y en los pasos nada firmes ni seguros, que poco a poco, va dando hasta llegar a su jefe. Sin embargo, uno de los símbolos más directos, es la elección de la paleta de color de la ropa que viste para ese momento: Un vestido negro, cubierto por una capa negra, zapatos y cartera negros también. Negro... ¿qué nos dice el color negro, más aún cuando lo tenemos en escena ligado a una situación de desconuelo?. El negro connota muerte, desolación, tristeza, misterio, ausencia de luz. Y vestir de negro, cumple una propia función, además. Una ropa negra se suele usar cuando se está de luto, cuando se busca ocultar algo, tapar, cubrir, etc. Características que no hacen más que describirnos (¡sin hablar!) el momento que está viviendo nuestra protagonista, internamente. A ello se le suma un peinado recogido, contraído, que también demuestra su propia "timidez" al no querer mostrarse totalmente y que no merece una dedicación de tiempo y arte, como para ser un peinado especial (como la trenza que suele usar), pues no es un evento social al que va, no es una celebración, ni hay una ilusión por llegar ahí con las mejores "galas", tanto en vestido como en cabellera. Ella mínimamente se recoge el pelo con un *collet*, formando una cola de caballo, simple, en su sitio, pero sin alarde; ese detalle será suficiente para connotar que hay un perfil de "cumplir" con estar presentable, pero que se mantiene firme como su postura y vestimenta, en su afán de no mostrar, de guardar, de cubrir, de proteger. En sólo dos episodios, hay una marcada diferencia entre la Sherezade que asistió a la cita laboral, muy arreglada, decidida, tarde en sus tiempos pero firme en su actitud, fuerte, segura, versus esta Sherezade que aparenta debilidad, fragilidad, sólo con verla ingresar a esa locación. Un personaje con una nueva "tonalidad" en escasos dos capítulos.



Onur por su parte, en este fragmento de escena también se muestra claramente vulnerable. Este hombre de inmenso poderío, autoridad, fuerza y determinación, está sentado en una mesa, completamente "ido", mirando a lo lejos, sin esa seguridad a la que nos tiene acostumbrados en todas sus intervenciones previas. Su sola postura y mirada reflejan que no está cómodo ahí y por qué no leer en su actitud, un leve arrepentimiento sobre lo que hizo y lo que está dispuesto a hacer. Este detalle, asignado en la puesta en escena y en la marcación actoral, no sólo nos muestra un matiz en la construcción de su personaje, como hemos señalado, sino que permite "humanizarlo" y convertirlo en un ser real, con mayor dimensión, que tiene altas, pero también bajas y que es capaz de dudar, de repensar sus acciones, de sentirse inseguro, aunque no lo parezca.

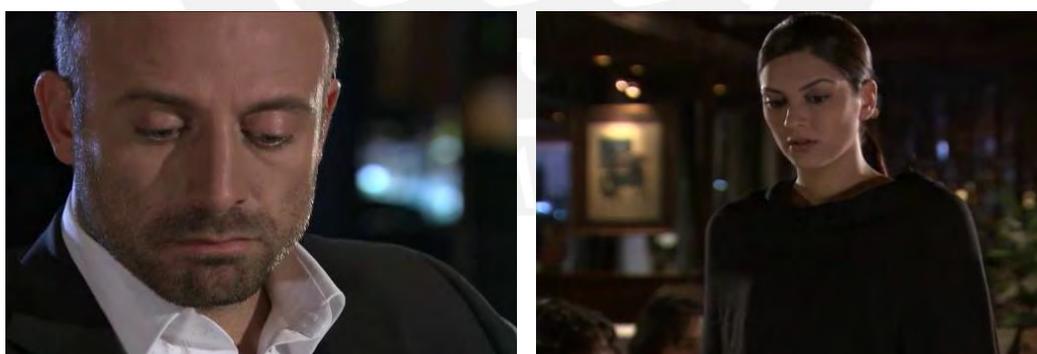
Esto es un punto a favor para la empatía e identificación con el televidente, quien puede lograr sentir lo que él, convirtiendo a esta interpretación más cercana a un arquetipo que un estereotipo, volviéndolo más “persona” que su exacto papel de “personaje”.

Esta novela turca utiliza los elementos narrativos en su justa medida. La música, un elemento clave para contextualizar lo que viven los personajes y reforzar sus emociones, entra sólo en los momentos precisos; no es una música que acompaña permanentemente, interviene a “hablar por sí sola” y cuando no es necesaria su presencia, el silencio acompaña las escenas.

Cuando Sherezade ingresa a esta locación, la música de fondo del restaurant (música diegética en este caso) es “Love can do” (del estadounidense Terry Callier). Ésta, siendo incluso de fondo, música ambiental, también ha sido elegida buscando que la letra misma nos arroje la premisa de lo que podría lograr “el amor” (si existiese entre esta pareja, pues aún es lo más alejado a ello), a pesar de este primer “atormentado” encuentro.

Sin embargo, el momento en el que la música hace una aparición estelar, es sin duda el momento en el que la protagonista finalmente llega a la mesa donde está esperándola Onur. Es exactamente cuando ella entra a cuadro, que la música entra a la par y dice todo lo que ella no puede decir con palabras. La música, entonces, se convierte en su propia manifestación, que al ser un tema de corte desgarrador, que entra como un estallido justo en el momento en el que se posa frente a él, que se enfrenta a él, nos establece la relación que se está viviendo en ese mismo momento entre ambos y el penoso papel que ella siente debe cumplir, únicamente por necesidad.

Cuando llega Sherezade, Onur intenta dirigirle la mirada, con mucha dificultad, alternando con frecuentes miradas esquivas. Poco queda (en ese instante) de ese hombre que abriría el melodrama hablando a “voz en cuello” sobre las mujeres, de su desconfianza hacia ellas, mirándolas casi por encima del hombro, versus el que vemos ahora frente a una, que claramente le “mueve el piso”, generándole incluso respiraciones algo nerviosas. Este es el Onur que esta telenovela también quiere mostrarnos.



La ausencia de diálogos en esta concepción narrativa, tanto de guión como de puesta en escena, hace que los pocos que se lancen, sean los precisos para enriquecer aún más el ambiente de incomodidad que viven ambos y el no saber bien qué decir. Tal es el caso de un Onur preguntándole “¿cómo estás?”, pregunta más que obvia al ver a Sherezade como nos la muestra la escena; cuya respuesta es un esquivo y frío “aquí estoy”.

El guión aprovecha los diálogos de los personajes, así sean pocos, para brindar información al televidente, pero no sólo de lo que ocurre en la historia con ellos, sino inclusive de aquellos detalles narrativos que quizás muchos no evidenciaron. Por ejemplo, el atuendo negro comentado anteriormente. Es el mismo Onur, quien en medio de unos extensos silencios, utiliza sus líneas para hacerle ver que vino totalmente

ataviada de negro, preguntándole **“Te vestiste de negro, un color de duelo, ¿alguna razón para esto?”**... ante lo que Sherezade responde con cuatro palabras, lo que significa toda esta escena y esta vivencia, para ella: **“Es una noche negra, ¿no?”**, frase que no sólo le asigna el título a este ítem del análisis, sino que “bautiza” el momento, dándole un nombre con una alta carga significativa, que luego el mismo guión y los personajes, se encargarán de hacer referencia a lo largo de toda la telenovela.

Si bien venimos enfocados a prestar atención a todo lo que ocurre en la escena de la bien llamada “noche negra”, no podemos hacer caso omiso a un intercorte que hace la estructura narrativa de la historia, al insertar una pequeña escena de los suegros de Sherezade. No sólo nos resulta inusual cortar una escena de este “calibre” (cuyo corte, dicho sea de paso, permite a la par, lograr una elipsis en su desarrollo, que logra fluidez natural), sino que está incluida para darnos una información que podría considerarse banal, pero a la vez tan rica para lo que viene sucediendo “al otro lado”. Banal, pues es una escena en donde la suegra le sirve una sopa al marido (repotenciando el carácter servicial del género femenino hacia el masculino, con mayor arraigo en las personas mayores) y ambos deciden hacer una llamada telefónica. Sin embargo, en medio de lo que significa disfrutar de una sopa juntos en la habitación, hay “escondida” una información trascendental en este pequeño “tapón”, como se suele llamar a las escenas de inserto que se graban en locaciones sencillas de manejar y se resuelven sin demasiada parafernalia, únicamente para comunicar lo necesario.

La pareja decide, en medio de esta coloquial actividad, llamar a Sherezade, pues el suegro recapacitó un poco y creyó que sería bueno ayudarla económicamente, dándole el dinero que necesita para la operación de su nieto. Recordemos que Sherezade fue a solicitarles el dinero, como primera opción, pero el hombre prácticamente la echó de su casa, pues tiene un resentimiento hacia ella por la muerte de su hijo, quien fuera su esposo (Sherezade es su viuda).

Cuando la suegra toma el teléfono para llamarla y darle la noticia, el teléfono de Sherezade está apagado y no consigue comunicación con ella. Ella apagó su teléfono, pues está en la trascendental cita con Onur, en busca precisamente de ese dinero. Es decir, nos encontramos a un “centímetro” de que Sherezade pueda recibir este mensaje y dar por concluida la “noche negra” antes de que ¡siquiera empiece!... pero, la magia de la narrativa y su construcción, cual piezas de un rompecabezas, hacen que esto no suceda y por ende... las cosas sigan, para bien o para mal, su curso. (... Sino, claro está, ¡no habría novela!).

Esta se convierte en información que aporta a la historia, sumado al paralelo de la “pareja feliz hasta que la muerte los separe”, versus una “pareja” unida a la fuerza, con un trasfondo económico y que, de iniciarse algo entre ellos (impensable o no), empieza ya de una manera tan insólita. Esto era, por todo lo dicho... ¡Digno de detenernos a analizarlo!.

Ahora si, luego de esta casi “pausa comercial” en el relato, que permitió una elipsis en la escena, continuamos con lo que nos compete. Nuevamente somos testigos de un ingreso, pero esta vez es la pareja quien entra junta al lugar al que muchos pudieron dudar que llegaran, no obstante, arribaron... La habitación del hotel. Como buen caballero, es Onur quien abre la puerta, da unos pasos y hace pasar a Sherezade. Ella vuelve a tener exactamente la misma actitud que cuando llegó al hotel por primera vez; entra... pero “sin entrar”, sin la decisión de hacerlo. Tan es así, que en esta escena, ella da unos pasos, pero no puede seguir y se detiene. Es Onur, entonces, quien cierra la puerta y toma la delantera entrando hasta el siguiente ambiente de la habitación, una sala, donde hay un

bar y distintos muebles de “estar”. Sherezade sólo atina a seguir a Onur, casi de manera automática y prácticamente por inercia; ella continúa con la cabeza gacha y con un profundo silencio. Aumentan así las señales que demuestran la negativa que siente internamente esta mujer, por dar el paso que le compete. Ella sabe que obtener ese dinero es indispensable, lo cual la ha llevado a llegar hasta ahí, sin embargo, el personaje nos corrobora sólo con su expresión corporal, no verbal, todo lo que pasa por su mente, lo que siente, lo que vive en su interior y nos da la certeza de que no quisiera cumplir el compromiso acordado. Este “ir contra sus principios”, la atormenta, a pesar de haber generado tal acuerdo.

Sherezade, si bien sigue a Onur, entra temerosa y no sólo por la situación que vive, sino porque incluso el lugar le es extraño, nuevo, no es su “ambiente”. Recordemos que desde que vemos que ésta es una mujer que necesita el dinero para curar a su hijo, es porque ya el diseño del personaje la define como una persona que, si bien no vive en la pobreza máxima (característica que sí podríamos encontrar claramente en la protagonista de una telenovela latinoamericana), no tiene un alto poder adquisitivo. Todo lo contrario a lo que vive Onur, a quien hemos visto desde la primera escena de la telenovela, manteniendo un ritmo de vida que claramente nos marca una situación económica abismalmente más holgada a la de ella. Este hotel, no sólo pareciera ser un lugar de costumbre de Onur, por la cercanía y confianza con las que se mueve en él (se nota que ha estado ahí anteriormente), sino que es un espacio de un nivel al que él está acostumbrado a manejar. Para Sherezade es un lugar nuevo, que no conoce, que entra sin saber a dónde se dirige, qué hay más allá de la puerta, etc. Ambas características son propias de la forma como nos viene presentando la narrativa y la actuación, a las cabezas actorales de esta historia.

Onur entra al siguiente ambiente de la pieza. Sabe claramente que ahí encontrará una sala, un bar, e incluso que puede tomar un trago como si estuviera en su propio espacio. Es así que decide romper el silencio siendo él quien inicia la conversación (si a eso se le puede llamar “conversación”, pues es principalmente una “ruptura del hielo” la que hay entre ambos). De alguna forma él es el promotor de esta noche, por lo que recae en él cierta “responsabilidad” de que el tema fluya de alguna manera. Y para ello no encuentra mejor idea que preguntarle “¿tomas algo?”, cuya respuesta luego de largos segundos de silencio, es una evidente negativa de parte de Sherezade.

Aquí sucede algo digno de destacar; y es que si bien la protagonista aceptó la propuesta que hizo su contraparte en la novela y está ahí a “sabiendas” de lo que va a suceder, Onur en ningún momento toma una opción de dominio jerárquico de la situación. Él, pese a su perfil, no está en una postura de “yo tengo la sartén por el mango”, de “aquí se hace lo que yo digo”, ni un mero atisbo de “tú lo quisiste así, tú aceptaste, pues ahora no te quejes”... No. Él está haciendo ciertos “méritos” para poder llegar a ella de la manera más sutil y delicada posible y eso nos indica que ésta no es una “mujer más” para la vida de Onur. Hay algo especial en Sherezade que hace que él actúe de una manera que aún no habíamos visto en su personalidad (en estos prolíficos ¡dos episodios!).

Onur toma el trago, lo seguimos viendo en un plan evasivo, tanto, que opta por servirse el trago DE ESPALDAS a ella. Este plan le permite evitar mirarla, pues realmente no sabe bien qué hacer. Por primera vez el TODOPODEROSO líder de la empresa Binyapi, no sabe cómo actuar y perdió un poco de su seguridad habitual, atractivo principal dentro de su larga lista de atributos. Y es en medio de esa evasión, que él bebe un sorbo de su trago, con el fin de tomar valor a la par, mira la ventana que tiene enfrente y larga el que sería su siguiente texto, dentro de esta más que silenciosa escena: “**Sí, es una noche negra**”. Frase a la que no sólo se hace referencia al ver el exterior y comprobar “lo negro

de la noche”, sino que para él también está resultando duro este trance, quizás incluso tanto como le ocurre a esta mujer. No logra llegar a ella por ningún medio, con ninguna de sus frases, con ninguna de sus actitudes, nada le permite acceder a este témpano de hielo y pared férrea, llamada Sherezade.



Sherezade, por su parte, como señalamos, no cambia en absoluto su posición de estatismo, casi marmolizado, mirada baja y esquiva durante el largo de prácticamente toda la escena. La arquitecta que ganó una licitación y expuso solventemente, escenas atrás, en un caso como éste, sólo “espera indicaciones”.

Todas las intervenciones de Onur, han tenido una respuesta “mordaz” (sin quererlo) de parte de Sherezade, demostrando así este “hombre con H”, incluso cierta “torpeza” en la elección de sus palabras y en la posibilidad de reenganchar luego de dichas contestaciones. “Cómo estás?”... “estoy” / “Estás de duelo”... “es una noche negra, no?”... Por lo que esta vez toma quizás la practicidad como estrategia y dice lo siguiente: **“Ahí está el dinero”**.

Y esta frase la utiliza precisamente cuando se dispone a acercarse a Sherezade y dar inicio al “trámite” que los ha llevado ahí. Da unos pasos, ahora sí de frente, intentando aproximarse a ella, intentando encararla, pero le sigue costando trabajo y eso lo lleva a detenerse, a reconocer que aún no puede y es en medio de esta imposibilidad, sin conseguir mirarla a los ojos, que ya no puede más y lanza la frase del dinero. Oración que de alguna manera connota que él “cumplió con su parte” y pues... ahora le toca a ella cumplir con la suya. No obstante, ésta sí es una frase 100% estilo Onur, pues él está acostumbrado a pagar por lo que quiere. Y este caso, pese a todo lo que pueda hacerle sentir Sherezade, no es distinto para él, en el sentido de que su “modus operandi” sigue siendo exactamente el mismo.

Y le ofrece el dinero antes que nada, exactamente como cuando alguien va a comprar un artículo y no lo “usa” sin antes pagarlo. Para él, en medio de su machismo, su mirada de la vida, su practicidad y frialdad, es normal y aceptado, actuar (y hablar) de este modo y por supuesto, pagar por adelantado. No asume que algo de esa naturaleza pueda ofender aún más a quien tiene enfrente, pese a cualquier acuerdo pactado.

Sherezade, siempre mirando fijamente... al piso, da un único paso y sólo atina a dejar la cartera y volverse a quedar inmóvil. Pero ¡qué sutil manera de decir... “ok, adelante”!. Dos actos que parecen ínfimos, pero que cargan un enorme significado.

Este primer paso no lo es sólo en su acción de mover los pies, luego de minutos enteros de inmovilidad... Es en el acto de dar el “primer paso” de lo que se viene, de aceptarlo, esperarlo y ser partícipe de él. Y esta actividad de posar la cartera. Algo que también nos puede asemejar insignificante, no lo es tanto si leemos lo que hay entre líneas tras

ello. Cuando uno llega de visita a una casa, por ejemplo, con la cartera en el hombro, uno no está del todo acomodado si no pasa o por lo menos deja en algún lado este accesorio, cuya costumbre de uso es más de paso. Es recién cuando dejamos la cartera (nosotras las féminas, sobre todo!), que ya nos sentimos más “en casa” y nos adentramos a la reunión, visita, celebración o lo que fuere. Esta pequeña acción de Sherezade tiene entonces, una connotación de la magnitud de una “luz verde” para Onur. Ella ya no está más “de paso”, ella pasó y pasó a quedarse y a cumplir con su cometido.

En otro ángulo, la música vuelve a desempeñar su papel de “narradora”, de intervenir para “decir” algo, para alertar que algo se viene y con la selección de la melodía, dejar saber de qué corte es aquello que se viene. Esta intervención además, ingresa precisamente junto al único paso que da Sherezade. Entra suavemente, con la misma delicadeza con la que ella caminó y va envolviéndonos de a pocos, en el momento determinante de una de las escenas más importantes de la telenovela. El tema que suena lleva por nombre turco “Prenses”, que en español significa “Princesa” (y que me acompaña mientras escribo estas líneas). Lo que, en teoría, podría ser Sherezade para Onur, pero que le cuesta trabajo hacerla sentir como tal. Una melodía de violines, con ciertos vibratos que asignan el romanticismo que aún no tiene la escena, pero que poco a poco debiera darse. La cámara pone de su parte también, aportando esta cuota de sutileza, haciendo el tratamiento visual de este momento de la historia, sobre una “pluma”, herramienta de soporte desde donde los movimientos de cámara tienen otra dinámica, una más suave, más coreografiada, menos tosca. Eso, unido a los *zoom in* muy lentos y a los planos sumamente cerrados que nos permiten ver cada facción del rostro de cada uno, añaden delicadeza a este momento, adentrándonos en los personajes, pero sin sentirse invasivo ni imprudente.

Finalmente, con esta “señal” de Sherezade, código que es sabiamente captado por Onur, él pasa a dejar su vaso, a acercarse y colocarse a escasos centímetros de ella. Con esfuerzo la mira a los ojos, pero ella no puede mirarlo aún; su conciencia hace que no pueda superar lo que está a punto de hacer. Son varios los segundos de miradas, que nos dicen mucho, no sólo sin hablar, sino incluso, paradójicamente, sin lograr mirarse a los ojos uno al otro. Él la mira casi como el trofeo que finalmente obtuvo, al tenerla exactamente a milímetros de distancia. Ella, indefectiblemente mirando siempre abajo, aunque por algunos pequeños momentos, pareciera querer verlo a los ojos, pues a quien tiene ahí delante es nada menos que su propio jefe, un hombre a quien, pese a no admitirlo, imaginamos le da cierta curiosidad. Aún así lo mira... pero sin levantar la vista jamás.

Onur con mucha suavidad pasa a retirar la capa negra de Sherezade, acto que no sólo lleva a cabo con delicadeza, sino que la cámara se encarga de mostrárnoslo con el mismo tino, orientándose al detalle de la mano y haciendo el seguimiento de cómo va destapándola. Ésta es una señal de que en definitiva, está logrando lo que se propuso y puede descubrirla, a su antojo, más no como él hubiese imaginado. La incomodidad, frialdad de la situación, frente a la inercia de Sherezade, hacen más difícil cada paso que él intenta dar.

Bajo la capa, efectivamente Sherezade tiene un vestido negro, sin embargo la sorpresa es que no era totalmente negro, sino que tenía un filón rojo. Color que nuevamente nos dice algo. Rojo es sinónimo de pasión, amor, a la vez peligro... sentimientos y condiciones que tranquilamente podríamos decir, se están viviendo o se vivirán aquí también y que, en medio de esta gama negra, nos da por lo menos un mínimo indicio de que esta mujer viene preparada para ello. Y este rojo viene además con brillos, tan idóneo

para un atuendo de noche, brillo que sin querer, deslumbra de la manera más tenue y delicada, como lo es la propia Sherezade.



La mano de Onur vuelve a actuar y la cámara opta por “fisgonear” y descubrir qué hace, pero no de una manera agresiva ni “chismosa”, sino casi con el mismo matiz sutil con el que la música continúa invadiendo la escena. Así, recorre paso a paso el movimiento de Onur, cuya mano se dirige hacia el *collet* que ata el pelo de Sherezade. Él lo toma y lo retira, bajando lentamente por su cabello y seguido por la cámara, hasta finalmente soltar el pelo de esta mujer. Esta señal, que también puede parecerse coloquial y sin demasiada significación, marcan claramente el anhelo de Onur por poder liberar a Sherezade de las ataduras y obstáculos con los que viene lidiando desde que se inició esta noche (negra). Suelta su cabello para así poder, mínimamente, visualizarla libre, pese a que la actitud de ella no nos demuestre que está en la misma sintonía.

Como señalamos en la descripción de este fragmento de la escena, la envolvente música va acompañando este momento, tornándose claramente en romántica, pero con cierto matiz de tristeza. Exactamente como es el sentir de esta “Princesa” o princesa, que es lo que vendría a ser Sherezade, frente a este casi “rey” que tiene enfrente.

Es cuando la mano de Onur se dirige hacia el escote de Sherezade e intenta bajar una tira de su vestido, que Sherezade por primera vez reacciona con una señal clara, contundente y no solapada, de buscar “frenar” la situación. Ella levanta de inmediato su mano y la posa sobre la de él, buscando directamente detener la acción de Onur.



La marcación actoral enmarcada dentro de la construcción del perfil de estos personajes, los lleva de inmediato, a tener también una reacción natural ante esto. De sorpresa para él, de enojo contenido para ella. Y magistralmente, aún sin decir palabra alguna y habiendo comprendiendo y “leído” todo lo que están viviendo ambos, únicamente mediante su expresión corporal, ella no sólo demuestra su fastidio, sino que instantáneamente reconoce que no está en condiciones de ejercer frenos a una situación

que ella misma avaló. Es así como ella opta por bajar poco a poco su mano, dejando libre la de él, pudiendo éste último continuar con la acción.

Destaca el hecho de que en ningún momento encontremos un “No” verbalizado por Sherezade. No hay palabra alguna en este lapso. Es entonces este gesto de detener la mano de Onur, la única señal con la que Sherezade intenta parar este asunto. Sabemos que este impulso no tiene éxito y era poco probable que lo tuviera, al ser ésta una acción de “mutuo acuerdo”, no obstante, el no verbalizarlo como quizás sí lo haría una telenovela latinoamericana, hace que el drama turco esté constantemente buscando recursos poco comunes, más sutiles, sorprendidos, los cuales trasladan estas mismas sensaciones al televidente.

La cámara toma la posición de ser nuestros ojos (e incluso oídos, al no haber prácticamente palabras) y va en busca tanto de las acciones, como de las reacciones, lo cual es indispensable para poder comprender no sólo lo que ocurre en la escena, sino qué produce en ellos, cómo se sienten, cómo viven este momento, tan sólo con su lenguaje no verbal. Qué importante es para un espectador no sólo ver qué pasa, sino también qué les pasa internamente a nuestros protagonistas.

Uno esta reflexión a la de la riqueza de la ausencia de la palabra. Ya lo hemos destacado antes, no obstante los silencios, cargados de acciones, gestos, miradas, músicas de fondo por momentos y ni un solo diálogo, permite al televidente una gama mayor tanto de abstracción, como de imaginación y conclusión. Este tipo de relato apuesta y requiere del público, de su interpretación y sin mucha ostentación, genera un relato “de a 2”, trabajado entre emisor y receptor. Son ambos quienes, en el fondo, construyen la historia y quienes armamos (asumiéndome también como televidente) “nuestra propia historia” en nuestra mente, al ver y comprender de manera personal, este tipo de escenas.

Finalmente el devenir de la escena nos demuestra que la meta de Onur se dispone a ser cumplida. Ésta tiene a una atormentada Sherezade, con ceño fruncido, quien como señalamos en la descripción de la misma, claramente no disfruta lo que está ocurriendo y a un Onur que, aún así, busca que la gestión siga su curso.

El desarrollo de la telenovela nos lleva a una siguiente escena con otros personajes; se trata de un nuevo intercorte. Este intercorte da paso a una acción de Kerem, el amigo inseparable de Onur, quien está en una discoteca, solo, sin su “compinche”, lo cual demuestra una ligera inestabilidad en este personaje secundario, sin su interlocutor principal al lado. Esto se refuerza en las preguntas de todos los asistentes a esa misma discoteca, quienes lo interrogan sobre el paradero de Onur, pues les es extraño no verlos juntos.

Esta secuencia, al margen de su poca o mucha importancia (más probablemente la primera opción!), permite un evidente corte en “la noche negra” y con ello, una suspensión momentánea en la acción entre Onur y Sherezade. Este intercorte, narrativamente hablando, claramente es de utilidad para lograr una vez más, una elipsis entre la escena previa y la que sigue. Nos confirma un paso de tiempo en lo que ocurre con los protagonistas. Lo que veremos a continuación entonces, nos llevará a entender que la relación entre ambos culminó y Sherezade está alistándose para abandonar el hotel, mediante una iluminación que notoriamente nos demuestra que se trata de la mañana del día siguiente.

Empezar por el suelo esta escena (con un plano prácticamente al ras del mismo), es casi demostrar el sentir de nuestra protagonista. La cámara no nos lleva a ver su rostro de inmediato, pues ya prácticamente sabemos de antemano cómo nos la podríamos

encontrar, definitivamente acongojada y desencajada por haber sido partícipe de algo que iba en contra de sus principios. Sin embargo, el planteamiento visual nos guarda, a manera de sorpresa, el poder verla al inicio de la escena, generando ansiedad en el espectador, por saber exactamente cómo se encuentra. Y junto con esta suerte de “sorpresa”, opta por mostrarnos el último paso al abrochar la última pieza de su par de zapatos, lo cual connota el cierre, el punto final a lo que ocurrió entre Sherezade y Onur, marcado por esta sutil acción. Es, la atadura final de su zapato, lo que termina de alistar a Sherezade y le permite aprontarse así al abandono de esta habitación y, por ende, al desenlace de lo vivido.

La música se hace presente aquí también, esta vez con una melodía de violines en la que prevalece el corte melancólico. Una vez más, este elemento narrativo, no sólo acompaña, sino que “habla” por aquella protagonista, que no tiene palabras para expresar lo que siente. Sólo sus acciones junto a elementos como la música, nos dejan “visualizar” de manera explícita, su sentir. Este tema lleva el nombre turco de “Masal”, que español significa “Cuento”. Esto nos podría llevar a dos lecturas, una a que termina aquí este fragmento del “cuento”... Otra... que precisamente aquí... empieza EL CUENTO (entre estos protagonistas).

Audiovisualmente, entonces, el relato nos muestra un sentimiento, un tipo de emoción que no sólo es el que vive nuestra protagonista (y por qué no, nuestro protagonista masculino también), sino que se traslada a ser parte de lo que siente y vive también el espectador.

Sin esperar más, nuestros “ojos”, a través de la cámara, logran percibir el rostro de Sherezade, donde comprobamos lo que preveíamos, totalmente acongojado y hasta con cierto enojo contenido. Siempre con la mirada gacha, no es capaz de mirar al frente, ni siquiera estando en ese espacio (vestidor) sola. Ella no quiere que su cabello siga estando libre, sino que lo vuelve a atar con el *collet*, haciendo esto con el mismo desgano con el que ata sus zapatos, dando como resultado un peinado mal recogido, mal hecho, sin la prolijidad a la que nos tuvo acostumbrados en escenas anteriores, pues su ánimo no da para pensar en un arreglo mayor. Es claro que ella sólo necesita huir de ahí apenas le sea posible.

Se pone de pie y va tomando sus pocas pertenencias, su cartera, la capa negra que cubría su vestido y al dar unos pasos, se detiene ante algo. La cámara satisface nuestro interés de saber qué es ese algo, dirigiéndose hacia la parte inferior del encuadre para descubrir que se trata del maletín de dinero. Sherezade no ha tomado el maletín con la misma naturalidad como agarró su cartera y la capa, sino que se detiene a mirarlo por unos segundos, antes de recogerlo. Es claro, con esta señal, que éste es un elemento que siente “no le pertenece” y que, pese a que es “suyo”, no lo siente como tal. Es el “vil” dinero, en el suelo, el cual la llevó a “lugares insospechados”, sólo por conseguirlo. Aun así, luego de esta ínfima pero significativa pausa, lentamente se agacha a tomarlo y la cámara simplemente se dedica ahora a cubrir sus pasos, aquellos que se vuelven protagonistas por varios segundos, pues son ellos los que llevan a Sherezade a abandonar ese lugar, deseo máximo desde que ingresó ahí mismo.

No vemos más su rostro. Son sus pasos, entonces, quienes adquieren importancia en este momento, al dejarnos ver cómo van alejándose y dirigiéndose de a pocos, rumbo a la salida; y cómo el malestar de Sherezade es tal (sin necesidad de volver a verla), que en ese mismo plano logramos visualizar que ella ni siquiera se da cuenta de que no sostiene correctamente su capa negra, la cual va arrastrándose por el piso, en cada paso

que ella da. Sherezade, como dijimos al inicio de esta fracción de escena, lleva el ánimo por los suelos.



Luego de mostrarnos la retirada de Sherezade, de una manera que puede parecer poco “clásica” para lo que nos tiene acostumbrados la telenovela latinoamericana, pero significativa a la vez, la cámara, sin detenerse, hace un paneo junto a un ligero *tilt up*, recorriendo un cuerpo entre las sábanas de una cama. Evidentemente se trata de Onur, quien podríamos asumir está dormido, pues no ha reaccionado en absoluto con la partida de Sherezade. Pero en este ir y mostrar de “a pocos”, como en este caso nos tiene acostumbrados la cámara en una telenovela turca como ésta, vamos descubriendo lentamente junto a ella, que efectivamente es Onur quien está en esa cama, pero absolutamente despierto, con total noción de que su “compañera de noche” abandonó ya la habitación. Esto se termina de sellar con el sonido de la puerta cerrándose.



El rostro que nos muestra el protagonista recae en un resentimiento, que incluso podríamos develar se trata más de un arrepentimiento. Esa mirada ida, ese gesto, esa impavidez, señalan que no está para nada “orgullosa” de su “logro”, sino todo lo contrario. Y refuerzan a la vez, nuestra clara especulación de que... ella no es una mujer más en la vida de Onur. Un hombre de sus características, no ocuparía demasiado su mente, en la preocupación por lo que hizo con ella, pues se ha mostrado abiertamente como un misógino en potencia. Sherezade, entonces, ha calado en él y pese a este primer “mal paso”, como dice la canción criolla, se ha convertido en alguien importante para él.

Siguiendo la canción antes referida, podríamos citar unas líneas más de la misma, en donde su compositor, el peruano Luis Abelardo Núñez, prácticamente interpretaría la voz interior de lo que vive Onur en ese preciso momento: “Ahora sufres y vives angustiado, tú verás lo que te toca, siempre fuiste caprichoso...” (Núñez, 1969).

Pero la partida de Sherezade no se remite sólo a una “salida de cuadro”, sino que esta novela se traslada ahora a los pasillos del hotel, para acompañar su “huida” paso a paso. Con todos los elementos en sus manos, mal cogidos, ella mal arreglada y siempre,

siempre, con la mirada baja. El no poder mirar de frente enlaza tanto la pérdida del honor, que la telenovela turca nos lo refrenda una y otra vez. Es clara en demostrar que hay una “mala acción” de por medio y estas son las consecuencias; adjudicándose de pronto sin proponérselo (¡o quizás sí!) un matiz aleccionador y de moralidad entre líneas, cuyo mensaje debiera ser notoriamente decodificado por el espectador, por su obviedad.

Sherezade camina por un hotel prácticamente vacío, casi “fantasma”, por la temprana hora en la que asumimos, lo abandona. Es a la vez un momento propicio para que nadie vea lo que ella podría considerar “su vergüenza”, para que salga casi “a escondidas”, preferentemente, sin que nadie se dé por enterado.



Este momento intercorta nuevamente a la habitación de hotel, donde Onur ya está levantado y se dirige al balcón para poder ver la partida de Sherezade, sin que ella lo note. El aparece con el torso descubierto, pues se acaba de parar de la cama, ávido en poder alcanzar a ver algo. La cámara, gracias a su movimiento, va ocupando un lugar casi de “punto de vista” del mismo Onur, la cual angulando el lente en una posición “picada” nos permite ver hacia abajo, el exterior del hotel. Ahí podemos encontrar cómo un taxi llega, se estaciona y Sherezade, con la guía de un botones o portero, sube al mismo, abandonando finalmente el hotel.



La cámara sigue mínimamente su recorrido y poco a poco va erigiéndose hasta el cielo... por qué no, en señal de que el único que podrá juzgar este acto, el comportamiento de ambos y si es válido o no llegar a ese punto por salvar la vida de un hijo... es Alá¹⁵.

¹⁵ Alá es el Dios de la religión islam, cuyos seguidores se denominan musulmanes. En Turquía, aproximadamente el 99% de la población es musulmana, según destaca una investigación de la BBC de Londres (2005). En las telenovelas turcas, como es el caso de “Las mil y una noches”, se hace constante referencia a Alá, como Dios máximo, a quien se le venera y respeta con sumo fervor.

4.3.7 La reconciliación de los protagonistas.

Para poder llegar a esta escena, es indispensable hacer nosotros mismos un ligero “*flashback*” o recuento, a fin de que nos quede claro cómo arriban nuestros protagonistas a la escena que describiremos en este ítem.

En el interín de la vida de nuestros protagonistas, Onur ha permanecido firme en su intento por reconquistar o por qué no, conquistar a Sherezade, puesto que lo que sucedió (“noche negra”) hizo que saltaran demasiados pasos previos, antes siquiera de poder tener una amistad.

El comprobó, y lo expresa en muchas de las líneas de sus textos en guión, que ella es una mujer diferente para él y esto lo lleva a insistir en poder lograr tener una relación seria con ella. En el capítulo 6, por ejemplo, es claro en decirle que luego de enterarse de que ella aceptó su propuesta (indecente), únicamente con el propósito de salvar la vida de su hijo... su vida se convirtió en un “infierno”.

(...) Cada segundo, desde que supe que esa noche estuviste conmigo por tu hijo, vivo en un infierno y me merezco algo aún peor. Cuando me dijiste que necesitabas el dinero, pensé que lo querías para otras cosas y por pensar mal de ti, mi corazón está ardiendo. Yo pensaba que te estaba poniendo a prueba y sin darme cuenta, yo caí en las brasas y ahora me estoy quemando. Sherezade, esa noche es mi gran dolor. Si me dices que sí, podemos olvidarla juntos (Onur, Cap. 6).

Onur, arrepentido de la Noche Negra y su comportamiento con Sherezade, intentó en varios de estos capítulos (como en el que hacemos referencia en la cita), proponerle matrimonio (en efecto, continúa saltándose pasos!), sin embargo ella se mantuvo firme en su negación. Para ella lo que sucedió marcó un hito difícil de olvidar y superar.

Vemos también que el mejor amigo de Onur, Kerem, evidencia también su interés amoroso por Sherezade (pese a que su compañera de trabajo, Bennu, demuestra su amor hacia él) y se logra formar en el arco dramático central de la historia, un triángulo amoroso (necesario para el desarrollo de la misma). Sherezade deja en claro siempre que no siente nada por Kerem, no obstante los celos exacerbados de Onur (presentes a lo largo de toda la novela) no se hacen extrañar, generando así conflictos con su casi “hermano”.

Hacia el capítulo 21, Onur le pide a Sherezade no lo trate más de usted. Ya conoció a su hijo y hay entre ellos una relación cercana también, con quien asume desde el primer instante, una actitud abiertamente paternalista.

Conforme avanzan los episodios, llegamos por ejemplo al N°29, en donde Onur tiene largas escenas de *flashbacks*, en donde, a manera de recuerdo, revive cómo conoció a Sherezade y por supuesto, el momento en el que llegó a solicitarle un adelanto de dinero, la propuesta que él le hizo y la Noche Negra. Con ello, refuerza su tormento y su imposibilidad de poder quitarse de encima estos pensamientos y su constante arrepentimiento ante lo que él mismo propició.

Aunque suene inverosímil luego de todos los hechos que ud. lector, ha venido leyendo, tanto la estructura narrativa como el diseño de los personajes, siempre acompañados de destacadas coberturas a nivel de imagen y una minuciosa concepción del audio, permitieron que el acercamiento entre ambos protagonistas, pueda poco a poco convertirse en una relación amorosa. Se confirmó la idea de que Sherezade era para Onur, una mujer distinta a todas, una mujer que logró abrir su corazón y ¡abrir su mente!

en torno al concepto que él tenía sobre el género femenino. Asimismo Onur se volvió un complemento para Sherezade, que no buscó ni pensó encontrar tras la pérdida de su esposo Ahmed, pero que llegó a su vida y con el tiempo (y dejando de lado rencores, de manera encomiable) empezó a valorar y amar.

Finalmente Onur no sólo logra un “Sí” de parte de Sherezade, a convertirse en su “flamante” novio, sino incluso, ¡esposo!. Llega entonces, el esperado momento de la ceremonia de matrimonio, que en un abultado número de telenovelas latinoamericanas podría ocurrir hacia el final de la historia, mas en “Las mil y una noches”, ocurre intempestivamente en el episodio 46, es decir cuando ha transcurrido recién casi el 20% de la telenovela.

La boda se planea realizar ni más ni menos que en el mismo hotel donde ocurrió “La Noche Negra” (así como lo lee)... para lograr lo que José José calificaría mejor como... “Ya lo pasado, pasado!”. Cuando está a punto de realizarse la ceremonia, en un programa televisivo de chismes, aparece una noticia de ¡impacto!, como lo anuncian sus titulares. La primicia informa que el empresario Onur Aksal hizo exactamente la misma propuesta indecente a otra trabajadora de la constructora y ella aparece en cámaras, denunciándolo.

Sherezade, vestida de novia, ve la noticia con Onur al lado (al parecer no hay superstición de ver a la novia vestida previo a la boda... aunque, de ser así, la telenovela les jugó ¡una mala pasada!) y queda comprensiblemente devastada, huyendo en el acto. Evidentemente el matrimonio no se lleva a cabo. (Como dato adicional, sólo resaltar que es Kerem, quien “heroicamente” ayuda a huir a Sherezade de ese terrible momento).

Hacemos todo este preámbulo, pues cuando ya veíamos todo perdido en la relación de ambos, un incansable y casi tan inoxidable como el acero, Onur, mueve cielo y tierra para poder lograr reconquistar a quien considera la mujer de su vida (¡pese a todo!... y ¡qué todo!). Y cuando decimos cielo y tierra... no dejamos de lado los “submundos” que hay en los alrededores, pues en muchos casos, para Onur, el fin “justifica los medios”.

Él, por ejemplo, logra demostrar que la denuncia televisiva en su contra, se trataba de una farsa y para lograrlo, sus artimañas no fueron necesariamente las más nobles. Su poder e influencia le permitieron llegar a encontrar a la autora de la denuncia. Quienes la atrapan, le dan una dura paliza física a la mujer con tal de que confiese el fraude y salga ante cámaras a deslindar de culpas a Onur, conducta avalada por él mismo (que no se sanciona ni se cuestiona, a lo largo de la telenovela), quien no se opone en su búsqueda por encontrar la verdad y “limpiar” su imagen con Sherezade y la opinión pública en general.

Detalles como éste, nos dan un indicio de que lo que se propone Onur, lo consigue a como dé lugar (reafirmando a la par, un impregnado machismo en sus acciones). Es ésta una característica recurrente dentro de la construcción de su personaje y quizás una de las mejores pruebas de cómo ha llegado al lugar en el que se encuentra, muy próspero a nivel económico, pero con una notable pobreza a nivel emocional (fibra que logra “tocar” Sherezade cuando aparece en su vida).

Con la demostración de que la denuncia televisiva era falsa, el personaje de Sherezade, quien parecía férreo en su decisión de no perdonarlo, vuelve a tomar un giro y, para satisfacción del público televidente (y de la estructura narrativa del género telenovela), se ve inmersa en una situación, en donde Onur le pide decidir entre volver a intentarlo o apartarse de él para siempre.

Es, entonces, lectores... como llegamos a esta indispensable y tan simbólica escena en donde, a manera de *spoiler*, colocamos el título de “La Reconciliación”, pues evidentemente nuestra pareja debe seguir en la lucha.

La escena tiene como preámbulo a Onur, quien ha pedido ver a Sherezade por última vez, únicamente por temas “laborales”, solicitud a la que ella accede. Cuando termina la reunión en las oficinas de Binyapi, Sherezade se dispone a abordar su auto, pero éste no enciende. Es ahí donde entra a tallar Onur, ofreciéndose a llevarla, siendo así cómo Sherezade termina en el auto de Onur, dirigiéndose (supuestamente) a su casa.

En el trayecto, el protagonista toma un desvío y se detiene en medio de un bosque, colmado de altos árboles. Es un invierno con visos otoñales, lo cual se comprueba en la “alfombra” de hojas secas que cubre ese jardín. El trayecto en el auto nos demostró que había una lluvia no demasiado copiosa aún, pero que mojaba con frecuencia media, el vidrio del vehículo.

Cuando Onur decide detener el auto, se baja de él y pide a Sherezade descienda también, hablándole en tono autoritario, convirtiéndose el pedido en casi una orden. Ella lo obedece (Onur retoma el control sobre ella), baja del auto y él la toma del brazo y se la lleva caminando en medio del bosque, a la fuerza.

Muchas de las historias o de los cuentos más clásicos... ocurren en un bosque. Es quizás la locación ideal no sólo para focalizar una acción, sino para aislarla del resto de líneas narrativas, impidiendo (o teniendo así la justificación perfecta) que los personajes tengan interacción con un tercero o que su secuencia se entrelace con algún otro arco dramático. Ese aislamiento es útil para el desarrollo de la historia. A la vez, es un lugar místico, solitario, ideal para que en él pueda ocurrir una situación de suspenso, intriga... y por qué no, de amor. Eso, más la lluvia, la cual se intensifica en esta escena precisamente cuando nuestros protagonistas deciden frenar su camino mientras se internan en el bosque, crean una atmósfera cargada de símbolos para este momento crucial en el relato de ambos.

Un cielo gris con lluvia, hojas caídas... casi exactamente como el estado anímico y sentimental de Onur y Sherezade, quienes evidencian su amor el uno por el otro, siempre en espacios íntimos, en solitario y ya no de manera directa, mirándose a la cara, como consecuencia del grave incidente del día de la boda. Un amor que está en un momento turbio, gris, oscuro, difuso, donde no hay claridad sobre qué sigue o qué camino tomará y cuya melancolía y tormento, pueden verse reflejados incluso en esa lluvia que se vuelve prácticamente incesante cuando ambos están frente a frente. Todo ello se refuerza en la locación o el “decorado natural” elegido para el desarrollo de esta acción. La locación, pues, se alinea a los sucesos que en ella se desarrollarán y asigna ya una narrativa propia, que complementa y aporta a lo que ahí se quiere contar.

La cámara juega como siempre, un papel crucial en la escena. Ella nos va ubicando dentro del espacio, eligiendo como plano inicial, uno con angulación contrapicada que se dirige hacia aquel cielo gris, dándole una singular presencia tanto como atmósfera, como señalamos anteriormente, así como establecimiento del espacio dentro del cual nos veremos inmersos. Luego, la cámara baja su mirada del cielo y nos muestra a esta “ex” pareja llegar en el auto, que ha frenado en seco Onur.

Con aquella frenada intempestiva y la exigencia de Onur a que Sherezade baje del auto, no sólo sentimos una urgencia o vehemencia de su parte, sino que claramente está ejerciendo fuerza sobre la debilidad que, en apariencia, tiene Sherezade frente a él.

Él la obliga a abandonar el auto, desesperadamente, la agarra del brazo y pese a no ver un plano cerrado de la acción, es claro que él la está tomando con fuerza y la encamina, contra su voluntad, hacia una dirección con la que busca internarse aún más en medio de ese bosque. Sherezade muestra en estos primeros segundos, una evidente resistencia al pedido de Onur y a la presión que ejerce sobre ella, no obstante, no puede evitar que él logre su cometido. La escena es cubierta en un plano abierto, general, casi de manera teatral, pues se mantiene fija en su posición. Hay ausencia de planos cerrados, debido a que éste no es su momento más importante. Éste es sólo el establecimiento y el inicio de lo que se viene.



La cámara entonces apuesta por la simpleza, para más bien en los planos siguientes, “ingresar” al estado de ambos personajes de una manera más artística y profunda, como comprobaremos la misma escena lo requerirá más adelante. Sumado a la simpleza, es inevitable que esta “lejanía” que opta la cámara para cubrir este inicio, genere también cierta ansiedad por ver, por saber qué pasa, angustia que claramente se nutre y complementa con la música elegida para este primer fragmento de escena; una música intrigante, pues no sabemos qué ocurrirá con los protagonistas en medio de un aparentemente inhabitable bosque.

En el siguiente encuadre, mientras ellos van ingresando al bosque, la cámara nos permite ver más de cerca a los personajes, mostrándonos a ambos ya en un plano $\frac{3}{4}$ o americano, durante su recorrido. En él podemos destacar mejor cómo vienen ataviados los dos. Él, totalmente de negro, de pies a cabeza. El pantalón en una gama más clara, tirando a grises (pero dentro de la misma paleta de color) y tanto la cafarena como el saco que viste Onur, van en color negro. Esta “oscuridad” en su vestimenta dice mucho de cómo está él, anímicamente, en este momento. Su alma, su corazón y prácticamente su vida (como lo demuestra en muchas escenas previas) está “negra”, casi del mismo modo que ese cielo gris que baña y enmarca la acción.

Desde que Sherezade dejó a Onur por el terrible descubrimiento durante su frustrada boda (descubrimiento que como señalamos, termina siendo falso, pero era fácil pensar que podía ser verdad, según los antecedentes del “caballero”), la vida de este hombre volvió a oscurecerse. Volvió el pesimismo, la desconfianza, la seriedad absoluta, los conflictos con otros personajes, etc. Y es claro que no sólo está desesperado con esta situación, sino que su vehemencia por poder tener a Sherezade a solas y buscar recuperarla encarándola de una buena vez, sin interrupciones, es su objetivo principal en esta escena.



En todo el traslado de los personajes en este plano americano, Sherezade es la única que habla (exigiendo saber en todos los tonos qué hace y hacia dónde la lleva a la fuerza), mientras que Onur permanece mudo, concentrado en su meta, con la mirada fija al frente y haciendo absoluto caso omiso a lo que Sherezade pueda decirle. Pareciera ni siquiera notar que está siendo brusco con ella y está forzándola en todo sentido. Él sólo va firme en su propósito, sin importar siquiera a quién tiene tomada de la mano.

Sherezade por su parte, si bien porta un suéter negro también, va vestida de un abrigo de color verde. Verde casi como el del bosque en el cual se va internando. Y tiene una chalina también oscura, pero con diseños de flores de colores. Si quisiéramos “leer” qué nos puede decir esta ropa y los colores elegidos para la escena, podríamos incluso sentir que detrás de ese verde, hay una “esperanza” quizás escondida en esta fuerza o distancia que decidió tomar Sherezade frente a Onur y que, en el fondo de su corazón, quisiera que otra fuera la situación entre ambos (su corazón e incluso el de su hijo, quien le reclama escenas previas, por la ausencia de Onur, personaje que ha logrado también ganar su confianza y cariño). Onur va triste, serio, parco, mudo; ella imponiendo cierta distancia, un poco de oposición, pero floreciente y con ciertos visos de que algo podría hacerla cambiar de opinión, pues finalmente y pese a su oposición, se deja llevar por él. Ambos salen de cuadro de la escena.

El hecho de que la intrigante música inicial vaya desapareciendo y dando pase al tema genérico de la telenovela, tema que es casi la canción o “himno” de ambos personajes, ya nos da un indicio de que “nada malo ocurrirá”, sino que más bien, se viene un momento “de los dos”. Quizás el momento que los televidentes esperaban, el de poder verse cara a cara y hablar todo lo que tienen dentro y por qué no, dejar de estar distanciados. Ésta, entonces, se va presentando como una escena de gran trascendencia para el arco narrativo principal, el de la pareja protagónica, pues en este momento podría tener un giro dramático (o quizás... de mucha algarabía y poco drama!) en su propio desarrollo.

Es así como nos vamos introduciendo en un poético y crucial momento dentro de toda la escena. En él, Onur se detiene, toma valor, pone a Sherezade frente a él, e inicia uno de los diálogos (o monólogos) más románticos de toda la novela. Él con su texto, sostiene prácticamente la totalidad de la escena, pues Sherezade únicamente reacciona con gestos a cada línea, a cada palabra de él, sin atinar a tener mucho qué decir. Considero indispensable transcribir lo que Onur tiene para decirle a Sherezade, que genera esta delicada “mudez” en ella:

Tienes razón Sherezade, tienes tanta razón, yo nunca voy a poder olvidar esa “Noche Negra”. Voy a recordar esa noche cada vez que te mire, porque yo te amo desde esa misma noche. Eres el regalo que la vida tenía para mí. Voy a estar celoso hasta que muera, eso no va a cambiar, no me lo puedo permitir.

Pero si vamos a estar juntos, vamos a luchar. No porque no confíe en ti, al contrario. Soy celoso, porque quizás nunca voy a creer que te merezca, soy celoso porque me aterra la idea de perderte (*suenan un trueno*). Soy yo Sherezade, yo que era de los que no confiaban en las mujeres, hasta aquella noche. Yo cambié por el amor que siento por ti. Si no quieres que sea yo, el que esté contigo, toma las llaves (del auto) y vete (Onur, Cap. 61).

En este texto, podemos destacar varios puntos. El primero y de los más complejos a la hora de crear un guión y la “vida” de un personaje, es cómo lograr que este “ser humano” que hemos creado en papel y que vemos materializado en imagen y audio, pueda tener tal transformación, que no sólo se apoye en un cambio de comportamiento, sino que se deje explícito a través del texto. Estos cambios son válidos y hasta esperados en los personajes de ficción, sin embargo hay una línea muy delgada entre forzar un cambio o matiz en el perfil de los mismos, o lograr que éste sea tan fluido, que no nos signifique un salto, un quiebre radical en él, ni mucho menos el público lo considere inverosímil o “puesto únicamente para el beneficio de la historia”.

Este personaje, en medio de su soberbia, egocentrismo y poderío, reconoce sus errores y mejor aún, reconoce sus propios sentimientos, verbalizándolos. Siendo incluso (y que no suene machista mi comentario, sino simplemente un comentario de público de telenovela latinoamericana) un HOMBRE!!!. Es muy difícil que en la telenovela latinoamericana, sea el protagonista masculino quien exprese sus sentimientos e incluso pida perdón (no es imposible, mas es muy poco probable, teniendo más bien la contraparte femenina, el rol más romántico y melodramático dentro de la pareja y por ende, dentro de sus textos).

Esta telenovela turca, entonces, rompe el paradigma establecido por la cultura melodramática latina (y por el consumo de otros títulos, me atrevería a decir incluso “LA” telenovela turca, generalizando esta característica a más de una. Clara muestra de dicha particularidad, podría encontrarse también en “Qué culpa tiene Fatmagül”, por ejemplo) y pone al hombre más omnipotente de la historia, aquel que se ha ido construyendo capítulo a capítulo como el témpano de hielo, si de sentimientos se trata, y reacio a todo aquello que se asemeje al amor, el romanticismo, o alguna relación con alguna “fémica” del camino; a expresar todo lo que siente en ese momento, sin temor a que ello genere un quiebre en la forma como “el otro” lo ve, ni que se sienta menos hombre o menos poderoso. Es, como dijimos líneas más arriba, este hombre relativamente “pobre” a nivel emocional, que luego de haber “sentido” prácticamente por primera vez, a causa de ese corazón casi “sellado” como se muestra desde el inicio de la telenovela, que en esta oportunidad no teme a ser sincero y explícito con sus sentimientos, pues considera que Sherezade es una excepción a la regla dentro de las mujeres que ha conocido y es, de pronto, su única oportunidad de realmente ser feliz.

La cobertura visual de esta escena, calculamos ha sido milimétricamente pensada. Aquí no se opta por un plano-contraplano tradicional, en donde sólo el uso de los planos cerrados nos vaya dando “pistas” de que el texto y la acción adquieren mayor intensidad. Aquí se toma la decisión de trabajar una cobertura única dentro de la novela, que marque un absoluto diferencial y que de alguna forma hable por sí sola, junto a las líneas de texto que van dando. La cámara y por ende, los ojos del televidente, tendrán una visión particular de este momento de la telenovela, fuera de lo usual, pues se busca hacer sentir en la audiencia, la trascendencia de este momento, añadiéndole también a la imagen, ese matiz “poético” del cual destacamos a nivel de texto (guión).

En primer lugar, la cámara se coloca en una posición contrapicada, es decir, “mira” a los actores desde abajo. Este punto de vista, unido a la decisión de que quien hable a lo largo

de toda la escena, sea Onur, le da principalmente a él, una clara connotación de poder. Es Onur quien toma el control de la situación en ese momento (por qué no decirlo, prácticamente siempre!). Es Onur quien, en el medio de la naturaleza, es el único que se expresa, es la voz en medio de la nada. Y su voz puede definir el rumbo tanto de la relación, como de la telenovela misma.



Él inicia su monólogo y la cámara contrapicada no se queda quieta sólo cubriendo su texto, sino que inicia un movimiento “envolvente” con ambos personajes. Este travelling circular que adopta la cámara para registrar lo que viene a decir Onur y el por qué decidió llevar a Sherezade hasta este lugar íntimo y profundo, busca ser “cómplice” de las palabras del protagonista. Onur con su manifiesto, busca la reconciliación con Sherezade, busca volver a estar unido a ella, tan unido como la cámara busca “encerrar” y rodear a ambos, convirtiéndolos en casi uno solo.

La cámara nos los muestra además, en distintos valores de plano, logrando ver sus expresiones (planos cerrados), postura (al abrir el encuadre), la relación del uno con el otro y de ambos con la locación (*two shots* de establecimiento), etc. Ella logra que no nos perdamos un solo detalle de este pasaje cumbre dentro de la historia.



Y si bien, Onur lleva las riendas de este momento, el movimiento de la cámara brinda cierta “democracia” en la presencia de cada uno de los protagonistas en pantalla. La cámara nos demuestra que es tan importante Onur y cada palabra dicha por él (emisor), como igual de trascendental es la reacción de su “receptora”, Sherezade. Este despliegue radial de la cámara nos muestra por supuesto a Onur y sus frases, sin embargo nos habilita a no perder de vista cada una de las reacciones de Sherezade, las cuales en muchos casos, se convierten en inminentemente primordiales para la escena. Sólo estas reacciones, a pesar de que no hayan diálogos de su parte, nos mostrarán o adelantarán, qué podría pasar con esta pareja, pues si Sherezade realmente es conmovida por lo que dice Onur, se siente “tocada” y hay un claro “acuse de recibo” en su rostro, frente a lo que él expresa, ya el televidente puede sacar sus propias conclusiones y sentir que ella podría

aceptar (una vez más) la propuesta (o el perdón) de quien tiene enfrente. Muchas de las reacciones de esta mujer son más importantes que el texto mismo y la cámara lo reconoce y nos lo evidencia. Onur puede hablar por momentos en off, sin embargo no podemos descuidar la expresión de ella y su inevitable emoción, congoja y lágrimas, ante las palabras de su, evidente, “amado”.



Narrativa y audiovisualmente hablando, qué importante es también reconocer que no todo debe ser “dicho” con texto. La telenovela, precedida por la radionovela y cuya condición “casera” muchas veces implica que “todo debe ser dicho”, pues el televidente puede estar en alguna otra actividad mientras ve la TV, adopta en un título como “Las mil y una noches”, su absoluta condición de contenido “AUDIOVISUAL”. La imagen adquiere la misma trascendencia que el audio. Una reacción puede decir en innumerables casos, MUCHO MÁS que un texto y ésta es la prueba máxima. Si Sherezade interrumpiera lo que Onur viene a decirle, probablemente la “magia” de esta escena, se rompería en absoluto.

En medio de lo dicho por Onur, la fotografía y el audio también entran a tallar. Y en el preciso instante en el que él dice el siguiente texto: “... **Soy celoso porque me aterra la idea de perderte**”, es justamente subrayando esta última palabra (como lo hace el “Word” en este documento), como fotográficamente se genera la luz procedente de un rayo (un relámpago) sobre el rostro de Onur, junto a un sonoro trueno, remarcando la cruel y dura idea de perderla. Casi como si Dios (o Alá) reaccionara enérgicamente a que eso ¡NO ocurra!, como si fuese una señal divina, la cual se acrecienta aún más, cuando la lluvia inicia una mayor potencia y se vuelve incesante en todo lo que viene a continuación. El cielo “llora” de sólo pensar en que ambos puedan separarse del todo.



El extenso texto de Onur, por sí mismo, busca encontrar el momento preciso para que la interacción con ella sea evidente. Y para eso, plantea una pregunta o más que ello, una toma decisión. Decisión que no solamente definiría la situación de ambos, sino como

dijimos anteriormente, nos marca el giro que llevará la telenovela desde este punto en adelante.

Y es cuando Onur dice... **“Si no quieres que sea yo, el que esté contigo, toma las llaves y vete”**, cuando se produce el silencio necesario en él, para poder conocer cuál es la respuesta de Sherezade, él no le pide “le diga” algo. Él le pide decida con una acción, manteniendo aún el silencio en Sherezade.

Llega el momento entonces, en el que la protagonista, cargada con toda la responsabilidad de tener la decisión de continuar con esta relación o cortarla para siempre, elegirá entre la disyuntiva de tomar o no la llave del auto de manos de Onur. Y el planteamiento de la escena, siempre al servicio del espectador, intenta “engañarnos” por un instante (incrementando la angustia por saber qué pasará con ellos). Pues efectivamente Sherezade dirige su mano hacia la de Onur, que sostiene la llave (motivo por el cual la audiencia, EN VILO, puede imaginar ¡lo peor!...) y la cámara acompaña esta decisiva maniobra, incluyendo un plano detalle precisamente de la mano de Onur y la mano de Sherezade entrando al encuadre.

El montaje intercorta este plano detalle, nuevamente con un recorrido circular, en primer plano, del rostro de Sherezade, ya directamente llorando por todo lo que escucha y por la enorme decisión que tiene literalmente “en sus manos”; y como parte del recorrido, incluye también la reacción de Onur, cuya cara de angustia expresa todo el pesar que siente por dentro y sin derramar una lágrima, la inclemente lluvia genera en su rostro la misma sensación como si estuviese llorando desconsoladamente.

La atmósfera, el contexto y por qué no decirlo aunque suene anglosajón, hasta el “*mood*” que logra la escena, es prácticamente integral. Luz, audio, cámara, locación, arte, actuación, puesta en escena, efectos especiales, música... Cada pieza de este “rompecabezas” llamado escena (incluyendo cada etapa dentro del desarrollo de la misma: pre producción, producción, realización y por supuesto, postproducción) han aportado narrativamente a que la escena se entienda inclusive sin diálogos o así la viéramos ¡en turco!, y que genere este estado anímico que es inherente a ella y que se traslada a nosotros mismos. Esta melancolía que existe entre los personajes principales, el darse una nueva posibilidad de continuar con quien consideran “el amor de su vida”, o cerrar para siempre aquello que han venido construyendo en cada episodio, se ve reflejada en cada elemento que está puesto en escena. No quisiéramos hablar de perfección, pues siempre en la vida, todo será mejorable, no obstante es indiscutible que hay un sello de minuciosidad y detalle en el planteamiento visual y sonoro de este momento, que genera esta sensación de concepción integral del lenguaje audiovisual y esta plenitud al momento de verla resuelta como producto final.

Y si bien nos hemos visto inmersos en esta prolija escena, en todo sentido... la historia continúa!. Y seguro no sólo el momento dejó en suspenso a los televidentes, sino incluso a los lectores de esta tesis. Es así que, continuaremos con el desenlace de la misma.

Ante la proposición ejercida por Onur, de tomar o no las llaves, o dicho en otras palabras, de continuar o no la relación, Sherezade, por el bien de los “telespectadores” como se decía antaño, así como de los *videomotioneros*, *youtuberos*, *danfraneros* y demás (para todos aquellos quienes siguen las telenovelas turcas en las distintas plataformas virtuales que existen), aproxima su mano a la de Onur, en ese encuadre (plano detalle) que nos permite verla casi “en vitrina”, absolutamente en toda la dimensión de la pantalla. Su mano se mueve dubitativamente, extendiendo un poco más la angustia de la audiencia. Y luego de ver las últimas reacciones de ambos, antes señaladas, nuestra protagonista femenina

decide finalmente... no tomar la llave... sino tomar ¡la mano de Onur! (con el simbolismo que ello refiere).



Es en este PRECISO instante, en el que sin decir una sola palabra, sólo con la acción de su mano y el cúmulo de reacciones de las cuales hemos sido testigos a lo largo de toda la escena, Sherezade da por “respondida” la solicitud o cuestionamiento de Onur, decidiendo entonces, continuar la relación, perdonar la situación y volver a intentar seguir adelante juntos, como una unidad, tal como la cámara en los segundos anteriores, ansiaba volver a verlos.

Y es en este preciso instante también, en el que la música, que no podía dejar de “hablar” como es usual en ella, irrumpe con una melodía distinta a las anteriores. Ingresamos un tercer tema musical a esta secuencia, cargado en esta oportunidad, de una alta dosis de romanticismo y asignándole el diferencial de que esta vez es “cantado” y no únicamente instrumental, haciendo que la letra también genere su propia contribución narrativa. El tema elegido es “Herkes Gibisin” del músico turco Kıraç, también compositor de la banda sonora de la telenovela, cuyo nombre significa “Como todos los demás” o, como señalan algunas referencias “Eres como todo el mundo”. Y pese a que está en turco, pasamos a señalar algunas de sus frases (en español), para tener la claridad de que su elección en este momento, es también correctamente concebida:

*“Mi corazón ha pensado desde adentro
que tú eras como mi respiración.
Ahora estás en mi desnuda, corazón
como un sonido ardiente.
He olvidado rápido amor.
Incluso ni siquiera tengo rencor en mi corazón” (Kıraç)*

Finalmente con la decisión tomada por Sherezade culmina la escena, generando un intenso beso de ambos, cubierto visualmente en un plano cerrado, aún con esta cámara circular, envolvente, cerrando no sólo la escena... sino el círculo. Este ‘círculo’ que se mantuvo abierto por tantos capítulos y que con este momento cumbre se cierra con una escena de tal carácter y fuerza, que nos atreveríamos a decir, pudiera ser superior incluso a una escena de boda. La cobertura visual, los textos, luz, audio, toda la “artillería” audiovisual y narrativa puesta al servicio de esta escena, que permite que el amor trascienda a la pantalla, a Turquía... a todo aquello que tenga enfrente.

Tal como nos tiene acostumbrados la escena, este *travelling* circular logra que el beso sea cubierto tanto por ese indispensable plano cerrado, como por planos de distintos valores, medio, abierto, etc., siempre en *two shot* y alrededor de ellos, para ver a ambos en el momento más esperado por todos aquellos quienes seguimos esta historia, prolongando así este instante y asignándole la magnitud y repercusión que tiene para la relación y vida de ambos.



El apasionado beso, de aquellos que se ven “contados con los dedos de la mano” en la telenovela turca, se mezcla con la persistente lluvia, la música, los sonoros truenos y el reflejo de los rayos sobre los protagonistas. Onur y Sherezade adquieren nuevamente su calidad de “pareja”. El amor, prevalece por sobre todas las cosas y Alá, sus lluvias, rayos, truenos y relámpagos... lo sellan del todo.



DISCUSIÓN DE LOS HALLAZGOS

CAPÍTULO 5: “Los turcos... ¿también lloran?” - Esencia de la narrativa turca en “Las mil y una noches”

Haciendo honor al título de esta tesis, iniciamos análogamente este capítulo trayendo a colación mi pregunta central de investigación¹⁶, la cual me conduce a identificar los elementos narrativos de la telenovela turca “Las mil y una noches” en comparación con la telenovela latinoamericana, principalmente (haciendo énfasis, como siempre hemos indicado, en la telenovela mexicana). Esta última, junto a la ficción turca y en menor medida, la proveniente netamente de Oriente (como India, Filipinas, etc.), son aquellos contenidos de ficción internacional, que muestra a la fecha, nuestra señal abierta televisiva nacional.

De ello decantará la respuesta a este cuestionamiento y el poder tener mayor claridad sobre la hipótesis de que una posible diferenciación y el contar con un carácter prácticamente propio (que podría hasta generar un aporte al género versus la oferta clásica de ficción), puedan explicar el éxito de esta telenovela turca en la televisión peruana y la alta empatía con el público nacional.

Cabe destacar que la descripción y el posterior análisis de cada una de las escenas seleccionadas de “Las mil y una noches”, han sido herramientas fundamentales para no sólo introducirnos a profundidad en el arco dramático central de la historia, su correspondiente conflicto y construcción de personajes protagónicos, sino poder incluso abstraernos temporalmente de la trama y distinguir aquellas piezas del lenguaje audiovisual que se utilizan para narrar y darle un sentido integral a este relato.

5.1 Historia

5.1.1 “De tal libro, tal telenovela” – La obra literaria en la cual se basa.

Empecemos por el nombre. El título elegido para esta telenovela parte ya de un precedente, el libro oriental “Las mil y una noches”, que es de conocimiento público y de fama mundial. Ya al nombrar así a la telenovela, no sólo se genera una expectativa inicial (y por qué no, hasta un atractivo “exótico” versus los títulos de las telenovelas programadas), sino que es un nombre que cuenta ya con un posicionamiento en la audiencia, evitando así un trabajo “desde cero”.

Sobre la expectativa de la cual hablamos, vamos por un instante a la trama central de la obra literaria. En ella, el protagonista, el rey Schahriar, producto de un engaño amoroso, genera una férrea aversión hacia las mujeres, la cual lo lleva no sólo a acabar con la vida de su esposa (¡y su respectivo amante!), sino a matar cada día a una nueva mujer, quien intenta “conquistarlo”. Si extrapolamos la premisa central de este libro, comprobamos que aquel rey está prácticamente “pintado” en el papel de Onur, por lo que aquella expectativa inicial, está más que cumplida.

Onur, con su encono y desconfianza absoluta hacia la mujer en general, debido a que él también sufrió un desengaño amoroso (como el rey), se niega a aceptar algún tipo de relación con ellas, pues está convencido de que todas sólo buscan su dinero. Es por ello

¹⁶ Pregunta principal de investigación: ¿Qué elementos narrativos de la telenovela “Las mil y una noches”, comparada con la telenovela latinoamericana clásica, pueden explicar su éxito en la televisión peruana y la alta empatía con el público nacional?.

que prácticamente tiene anulada la posibilidad de estar con alguna y si bien no las mata como el monarca, las castiga con el látigo de su indiferencia... y las trata “con la punta del pie”.

Sherezade, tal como la Scheherezade del libro, no se dedica a contarle un nuevo cuento cada día a su jefe Onur (para evitar así su muerte), sino que día a día, con su personalidad, fuerza, belleza y una innegable tolerancia y paciencia, logra “domar” al indomable. Y hace que Onur no sólo se fije en ella (sin proponérselo intencionalmente) y se enamore perdidamente, sino que logre “romper la regla”, permitiéndole ver la vida de otra manera y por qué no, volviendo a creer en las mujeres.

Esta conexión tan cercana entre obra literaria y telenovela es desde ya un elemento poco usual en este género televisivo, sobre todo latinoamericano. Y no porque sea el único caso en el que una telenovela tome como base una obra literaria, sino que esta novela utilizó esta premisa de una manera sumamente metafórica y casi poética (matiz también poco usual en el melodrama latinoamericano), no literal, asignándole así un diferencial y convirtiéndola en el disparador de lo que será la historia central de amor entre los protagonistas. Esta historia incorpora entonces, toda la cuota de amor posible a esta propuesta inicial y si a eso le sumamos la posible expectativa de la audiencia, no hay en absoluto un “divorcio” con su “antecesor” homónimo, sino todo lo contrario.

No obstante, éste es sólo un primer disparador, como señalamos. El grueso del aporte narrativo de la historia lo da la creación del conflicto, la concepción de cada una de las escenas, la estructura como están diseñadas, los constantes puntos de quiebre y lo que se decide que ocurra o no en ellas. Esto es lo que le da solidez a la telenovela, desde el primer capítulo y desde los primeros minutos, añadiríamos inclusive.

5.1.2 “Directo al grano” – El primer capítulo.

Y es que ésta es una ficción que, a diferencia de las de nuestra región, no busca extender los hechos para que la resolución de los momentos cruciales deba ser precedido de largos o eternos sucesos poco trascendentales, únicamente buscando “estirar” la espera. En este relato la sucesión de acontecimientos que “cambian el rumbo” de la historia, se dan de manera constante. Para muestra, tomemos como ejemplo la estructura del primer episodio, la cual “pinta de cuerpo entero” este diferencial. De manera un tanto más “visual”, vamos a concentrarnos en la contabilización de minutos de este capítulo, para comprobar lo dicho.

Desglose en minutos del Primer Capítulo:

- 00:00 – 02:17 **PRESENTACIÓN:** La novela abre sus primeros minutos con la presentación de los protagonistas. En una escena para cada uno, la telenovela utiliza dos minutos para presentarlos. De una primera pincelada, nos queda claro que Sherezade tiene un problema y que Onur, por su parte, no cree en las mujeres. Personalidades y visiones claramente definidas desde el inicio.
- 02:17 – 05:21 **ENCUENTRO:** En un aproximado de tres minutos, siendo la tercera escena de este episodio inicial, los protagonistas tienen su primer encuentro (en la oficina). Tal como lo analizamos en el acápite correspondiente, aquí se presenta la primera impresión que uno tiene del otro (la cual no es para nada, ¡la mejor!). Sin embargo, ya se conocen y podríamos decir que a Onur, ya en el minuto 5 de este

capítulo (¡y de la novela!), Sherezade lo cautivó (pese a que demuestra al resto, todo lo contrario).

- 06:00 – 06:25 **CONFLICTO MARCADO:** En lo que dura un spot publicitario (30 segundos aproximadamente), el episodio muestra al público aquella preocupación que aquejaba a Sherezade. Su hijo tiene una enfermedad y ella recibe la llamada del médico indicándole que hay un posible donante de médula para él. En el minuto 6 entonces, ya se conoce el CONFLICTO que marca la telenovela, aquel que hará que Sherezade tenga un objetivo por cumplir: lograr llevar a cabo dicho trasplante para su hijo.
- 08:00 – 09:19 **OBJETIVO:** Sherezade acude a la Clínica y el médico no sólo ahonda en la información acerca del posible donante para su hijo, quien tiene leucemia, sino que advierte que ésta es una operación cara. El médico es claro en decir que este procedimiento cuesta 100 millones. Si bien no indican qué moneda, no sólo la suma “suena” ya exorbitante, sino que la misma protagonista deja en claro que es prácticamente imposible de pagar (primer gran obstáculo de la protagonista). En este momento la meta de Sherezade dentro de la historia toma mayor consistencia, conseguir el dinero para llevar a cabo la operación de su hijo. Objetivo de la protagonista, claro, planteado en el minuto 8 del primer capítulo.
- 10:46 – 19:28 **OBSTÁCULO:** Sherezade ya actúa en busca de cumplir su meta y da el primer paso: pedirle el dinero a su suegro. Luego de una larga escena y conversación, el suegro se niega a ayudarla. Aquí se presenta un nuevo obstáculo para la protagonista. No tiene el dinero, no lo consiguió en su primer intento, por ende no puede operar a su hijo y necesita encontrar a como dé lugar ese monto, pues sino su hijo puede perder la vida. En prácticamente los primeros 10 minutos del primer episodio de la telenovela, tenemos mucha más información de la que podríamos tener en una telenovela latinoamericana convencional, si comenzáramos a desglosarla de esta manera. Aquí “las cartas ya están echadas” y la audiencia ahora, sólo tiene que “jugar”... viendo la novela.
- 32:51 – 34:08 **ENCUENTRO 2:** En este casi minuto y medio de escena, Onur y Sherezade tienen un nuevo encuentro de trabajo y tanto la cámara, como la música y la historia, nos demuestran que Onur ve a Sherezade con otros ojos y que hay algo de ella, que llama tremendamente su atención. Nuevo dato que la historia concede al público, para reafirmar que el interés del protagonista por su contraparte femenina, es evidente.
- 37:10 – 42:43 **PACTO + CONFLICTO:** En distintas escenas inmersas en estos casi seis minutos, Sherezade acude a su jefe, Onur, en busca del dinero que necesita, SIN DECIR PARA QUÉ LO NECESITA. Punto crucial dentro de esta telenovela, a diferencia de una telenovela latinoamericana, la cual suele ser mucho más explicativa, narrada, más verbal. En esta telenovela turca, pese a la rapidez con la que avanza, aún se guarda información, logrando engranar correctamente todos los sucesos que vendrán a continuación.

Aquí, como analizamos, Sherezade obtendrá una primera negación de parte de su jefe y acto seguido, éste le ofrecerá el dinero que ella busca, con la condición de que pasen una noche juntos. PUNTO DE QUIEBRE en la historia que genera un nuevo conflicto en ella. La protagonista ahora deberá decidir si aceptar el ofrecimiento de su jefe y obtener así el dinero para la operación de su hijo o priorizar su reputación e integridad.

Y dentro de este lapso, la estructura narrativa de la telenovela no opta por ir al cierre del episodio y dejar la incertidumbre sobre la decisión de esta mujer para el siguiente, como podría ocurrir en la telenovela latinoamericana (como de hecho ocurre en ella), sino que nuevamente “gira el timón” de la historia y toma la decisión de que la protagonista exponga su resolución final en este mismo episodio, a manera de desenlace. ¿Qué decide?, pues como ya sabemos, acepta pasar la noche con su jefe y así lograr su cometido. Es ahí donde recién la telenovela determina disponer el final de capítulo.

En este desglose de minutos del primer episodio, comprobamos la forma en la que una telenovela turca como “Las mil y una noches”, está estructurada. No se hace esperar, no alarga, no estira los sucesos, sino más bien los presenta uno tras otro. Esta telenovela plantea el conflicto desde los primeros minutos y no sólo ello, sino que empieza a resolverlo, colocando obstáculos y constantes giros dramáticos en cada minuto que pasa (podríamos incluso hallar los tres actos, claramente marcados en él). No hay escenas de “relleno”, no hay escenas que no aporten a la historia. Esto hace por consiguiente, menos previsible la historia, pues es poco probable saber qué va a ocurrir si constantemente aparecen hechos que rompen la estabilidad de la trama (objetivo principal de un guionista, buscando siempre generar conflicto... pues sino, ¡no hay historia!). Cada unidad de acción suma y enriquece el relato, logrando que sea prácticamente imposible despegarse de ella, y por consiguiente, obteniendo así lo que denominamos el ansiado enganche en la audiencia.

5.1.3 “A mí me pasa lo mismo que a usted” – Identificación.

Como diría el bolero, en esta historia no vemos únicamente lo que le ocurre a este par de personajes centrales; en esta historia vemos reflejado lo que nos pasa, nos pasó o nos podría pasar ¡a nosotros mismos!

En primer lugar, estamos inmersos en un relato de amor imposible, terreno que evidentemente es de alto conocimiento para cualquier ser humano, sea cual fuere su nacionalidad, raza, religión o número de DNI. Pero claro, podríamos decir que las telenovelas latinoamericanas también recurren a esta premisa, sin embargo este amor imposible en “Las mil y una noches” no es el clásico: “¡me lleva 30 años!”, “¡es mi pariente!”, “¡está casado!”, etc. Aquí la imposibilidad de este amor de pareja entre Onur y Sherezade se da principalmente por el comportamiento ¡de él mismo!. Es él quien lo “imposibilita”. Y eso que, siendo el jefe de Sherezade, eso ya podría conllevar ciertos reparos en que exista una relación amorosa. Mas, la imposibilidad no parte de este punto, sino de la negación que él se “autoimpone” hacia las mujeres.

Ésta, sumada al descomunal desatino de ofrecerle pasar una noche con él, para poder darle el dinero que necesita, como si vilmente contratara “sus servicios”, añade el peso de aquella “posible - imposibilidad” (aunque nos suene contradictorio). Es un “amor - odio”, pero mucho más enrevesado. Y esto conlleva, capítulos más tarde, a reconocerse el uno

con el otro, como dos piezas inseparables, con demasiadas conexiones, atracción, comprensión, amor a primera vista incluso con Kaan (el hijo de Sherezade), pero con la “mochila” de aquel suceso previo, que hace que este amor cada vez que quiera salir a flote, en el caso de ella puntualmente, se vea frenado por su lado racional. (*Spoiler*: Sin embargo, será esto mismo aquello que los lleve finalmente a ser felices, a pesar de todo y todos; y aquello que “posibilite” al fin y al cabo este amor).

Es esta complejidad de amor imposible, que no es lineal, ni directa, ni dicha, ni “chata”, apelando a la simpleza que podría tener una historia que recurre a este tipo de medios un tanto más clásicos, la que le añade sin duda un grado de interés mayor a la trama, enriqueciendo el discurso. Y de ese modo va más ligado a la vida misma, la cual tiene mucha mayor complejidad que cualquier historia. No en vano “la realidad supera siempre a la ficción”.

En segundo lugar, hay un puente que hace mucho más directa la conexión entre lo que marca la historia como conflicto central de la protagonista y la audiencia (tomando en consideración que el público objetivo de la telenovela como género, sigue siendo prioritariamente femenino). Se trata de la situación que vive Sherezade, al tener a su hijo enfermo, cuya única opción de vida es llevando a cabo el trasplante de médula ósea. Y en medio de ese tremendo dilema, entra en la disyuntiva de lo que estaría dispuesta a hacer por lograrlo: ¿Pasar la noche con el jefe y así salvar la vida de su hijo o preservar su integridad, como lo señalamos antes?. Este conflicto es una situación que es ineludible vivir como propia, pues apela a un sentimiento universal.

El amor filial y la premisa de “dar la vida” por los hijos o hacer todo por ellos, recurriendo al sentimiento materno, que precisamente el público femenino siente como suyo, hace que la construcción de la historia pueda seguir su rumbo, al haber hallado un “anzuelo” tan potente, que hace poco probable no querer saber qué decide y qué ocurrirá con ellos. Esto refuerza la universalidad que tiene el melodrama (junto a las emociones, evidentemente) y que cuanto más cercano es aquello que nos toca, más potente puede convertir al relato.

Comenta Erol Avci, productor general de “Las mil y una noches”, que pese a tener una “propuesta indecente” como gatillador inicial de la telenovela, su inclusión nunca fue considerada como un riesgo, sino más bien todo lo contrario, pues una madre puede hacer todo por sus hijos, ese es un comportamiento natural. Este es el motivo por el cual la audiencia no considera negativa la presencia de esta “propuesta”, pues el fin lo justifica. Es más bien por esta razón, que la audiencia prestó más atención a la historia; de hecho ES la razón del éxito de esta telenovela, para él (E. Avci, entrevista, 29 de noviembre, 2018).

Interesante incluso que en un primer episodio se marque tanto un conflicto a nivel de amor de pareja, como la tremenda encrucijada alrededor del amor filial. Dos sentimientos distintos, pero abiertamente universales, que hacen que el eje e hilo conductor sea finalmente siempre el amor, en medio de otras temáticas secundarias.

5.1.4 “No se puede vivir del amor” – Agente social.

Y así como el amor es el centro de universo telenoveler, esta historia tiene en su discurso otros asuntos también a tomar en consideración. Estos se colocan evidentemente para potenciar la trama a desarrollar, sin embargo hay ciertos temas que al ser puestos en pantalla, podrían cumplir incluso la función de “La metodología Sabido” (aquella que impuso el mexicano Miguel Sabido, “... que en la década de 1970 fue vicepresidente de Investigación para Televisa, (e) inventó la metodología de impartir valores prosociales en un sistema conocido como entretenimiento - educación”) (Erlick, 2018, p. 50).

Y en este caso, así como lo hace la telenovela latinoamericana (punto de encuentro), “Las mil y una noches”, si bien no se concentra únicamente en ello, incluye contenido que podría ser considerado útil para concientizar a la audiencia.

Algunos ejemplos de ello es la leucemia y el conocimiento mayor acerca de la misma, el trasplante de médula ósea (su trascendencia para la vida de un paciente con dicha enfermedad y la accesibilidad de dicha operación para el ciudadano común), el alcoholismo de Bennu (personaje secundario, mejor amiga de Sherezade, trabajadora también de la constructora Binyapi), la inmigración (de Miriban, la madre de quien fuera inicialmente el posible donante de médula y se queda luego trabajando en casa de Sherezade, pero tiene problemas y sufre de persecuciones por venir de Azerbaijón), etc. Temas sociales que se visibilizan en medio del progreso de la trama y hasta podrían convertirse en utilitarios (o hasta de aprendizaje) para la audiencia.

5.1.5 “Trátame muy suavemente” – La delicadeza / La temática.

En medio de estos temas, cuando del amor se refiere, “Las mil y una noches” elige una forma de tratamiento en la que sobresale la delicadeza y la suavidad, como diría nuestro “musical” título. Esta es una historia que invoca e impone un romanticismo, que para la telenovela latinoamericana podría considerarse anacrónico, “añejo”, inocente o hasta “fresa”, como dirían en México. La ingenuidad con la que las parejas se encuentran, se enamoran (dejando de lado “La noche negra”, claro está), es poco similar a lo que nos tiene acostumbrado, por ejemplo, una telenovela argentina como “La Lola”, en donde las primeras imágenes del capítulo de estreno, presentan a un personaje abandonando la cama de su pareja de turno; telenovelas mexicanas como “Amores Verdaderos” o la brasilera “Querer sin límites”, en donde las escenas de sexo no se hacen esperar; e incluso las recientemente concluidas (2019), “Amar a muerte” y “Mi marido tiene más familia”, ambas novelas mexicanas, en donde la inclusión de parejas del mismo sexo, ha sido la arriesgada apuesta de una Televisa que busca innovar a como dé lugar.

Es decir, la telenovela latinoamericana, en general, se aventura hoy a un amor mucho más libre, más acorde a los tiempos, en cambio un drama como “Las mil y una noches”, sus protagonistas e incluso sus personajes secundarios, toman el amor de una manera mucho más pausada y conservadora, o por qué no decirlo... más “chapados a la antigua”. No en vano, hemos rotulado páginas atrás a su protagonista masculino, como “El último romántico”, haciendo alusión al éxito de Nicola di Bari.

Es de interés lo que reseña un portal web precisamente mexicano, Milenio.com, cuando habla de los dramas turcos (en general) en un país donde la industria de la telenovela es una de las “matriarcas” del género.

(...) las telenovelas turcas son hoy como lo eran las telenovelas mexicanas de antes. Productos ciento por ciento familiares que cuentan historias de amor muy básicas, pero llenas de enseñanzas morales y de valores familiares. (...) Quiero que se detenga a pensar en esto que le acabo de decir porque representa una contradicción muy fuerte con lo que estamos grabando en México (Cueva, 2017).

Es curioso, pues si nos remontamos a las telenovelas de aquella década cuando uno no llegaba ni a la base uno (... 80's nomás, no se vaya tan atrás), veíamos historias en donde la sensación de cuidado y delicadeza era mucho más parecida a la que hoy se ve en una historia como “Las mil y una noches”. En definitiva, ¡eran otros tiempos!, pero... volver a aquellas épocas (a nivel temático) con un “empaquetado” (principalmente audiovisual) tan

actual y moderno, podríamos considerarlo justamente un hito dentro de lo que el público asiduo a la telenovela, venía consumiendo tradicionalmente.

Este retorno al romance, a los valores patriarcales (¡y matriarcales!) convertidos casi en una suerte de “devoción” hacia el jefe de familia, demostrada al besar su mano cada vez que se está delante de ellos (tradición turca presente en la novela), ha sido una “vuelta de turca” que incluye esta ficción en su desarrollo, novedad que la audiencia no tenía previsto y que, la sintonía podría darnos signos de su correspondiente atracción.

5.1.6 “Silence please!” – El guión y su expresión.

Finalmente, dentro de esta narrativa literaria encontramos que, si bien ésta es una telenovela en la que los diálogos nos van dando pie a la información de lo que ocurre en la trama, a las vicisitudes por las que atraviesan los personajes, etc., hay ciertos “engranajes” cuya implementación es distinta a la utilizada en la telenovela latinoamericana. Pasemos a ver los que considero más relevantes... Adelante!

a) **Anti “BIS”:** Este es un tipo de relato que busca ser reiterativo en menor medida.

La telenovela como género, está construida en base a la repetición. Le ocurre un hecho a “A” y “A” se lo cuenta a “B”. Escenas más tarde, “B” se lo cuenta a “C” y en el siguiente capítulo, “C” se encuentra con “A” y hablan de lo sucedido, siempre y cuando en el camino, no se crucen de la “D” a la “Z” para seguir hablando del tema. Esto, cómo no, es parte de aquel código que la telenovela adopta de su antecesora, la radionovela.

‘Se debe decir todo y decirlo frecuente y redundantemente’ (suele ser “el lema”), pues así como lo era la radio, la telenovela (y no es un misterio que incluso LA TELEVISIÓN misma, como medio de comunicación, también) muchas veces se convierte en un producto audible, más que visual. El público la consume mientras va ejerciendo otras ocupaciones y ocurre que, en ocasiones, no tiene siquiera los ojos puestos en la pantalla (sino quizás en su otra pantalla... principalmente móvil, hoy en día). Este detalle hace que parte de la concepción de la escritura de un guión de telenovela, contemple repetir la información y añadir interlocutores para que a través del papel del “oyente”, la audiencia pueda recibir aquello que debamos reiterarle una y otra vez.

En el caso de “Las mil y una noches”, por el contrario, es una novela poco reiterativa. Los hechos suceden; evidentemente vemos su repercusión en otros personajes y con ello, la reiteración de la información, mas podríamos sentenciar que todo en su justa medida. Un episodio no se va a concentrar en el mismo mensaje redundante, escena tras escena, pues cada capítulo, como hemos visto, tiene mayor riqueza en los sucesos, como para dar cabida a valiosos minutos de su trama, a repetir lo mismo.

b) **“Mute”:** Y así como éste es un producto poco reiterativo, su guión no siempre “lo dice todo”. En esta historia, muchas cosas se dejan a la interpretación del público. La audiencia tiene una participación más “activa”, pues tiene también que cumplir el “trabajo” de hacer conexiones y buscar la connotación de aquello que se denota en la escena.

Un ejemplo claro de esto es “La noche negra”. En dicha escena, si tuviéramos acceso al guión, es prácticamente un hecho que éste incluiría más texto en lo correspondiente a la descripción de la escena, de la situación, las acotaciones, observaciones, etc. que en los diálogos de los dos personajes. Quien aún así tendría algunas intervenciones,

sería Onur, como lo hemos comprobado en el análisis, no obstante Sherezade, prácticamente no dice palabra. Sus intervenciones son monosílabos y principalmente son SILENCIOS. Son sus reacciones y expresiones, las que dicen absolutamente TODO y es el público quien debe saber interpretar aquel lenguaje no verbal.

Ese recurso es poco usado en la telenovela latina. Esto va en sintonía con lo antes mencionado y es que las historias en Latinoamérica lo dicen (casi) todo. Ya decíamos que suelen ser mucho más “audio” que “visuales”.

Junto a ello, encontramos también la dosificación de la información que se da en la telenovela “Las mil y una noches”. No sólo “no se dice todo” siempre (apelando al silencio), sino que se va dosificando, con el fin de que más adelante esa información o esos silencios, puedan generar aún más conflictos. Ejemplo: Sherezade no le menciona nunca a Onur para qué necesita el dinero, cuando va a pedirselo en el primer capítulo. A su suegro sí se lo dice, pues se trata de su nieto y es un arma poderosa de convencimiento (¡que ni aún así le funciona!). Sin embargo a Onur no se lo dice, sólo le pide el dinero. Posteriormente, cuando él llega a saberlo (cuando se da esa información), el dramatismo es aún mayor, pues él caerá en cuenta de que no sólo se aprovechó de la necesidad de Sherezade, sino que ella aceptó su indecente propuesta, únicamente por salvar la vida de su hijo (puñalada final para el sentimiento de culpa de este caballero). Destacable “AS guardado bajo la manga”, para “sangrar” un poco más la herida de arrepentimiento de Onur.

Asimismo el guión, junto con la marcación actoral, dan cabida a los silencios. Silencios que, de la mano con los movimientos de cámara (avezados primeros planos) y la inclusión musical, que luego señalaremos, hacen que sean sumamente provechosos no sólo para el desarrollo de la escena (de lo escrito y la puesta en marcha de la misma), sino para incrementar o agudizar la trama.

Esta forma de trabajo, en lo escrito y práctico en la marcación de las secuencias, junto con el ritmo de las mismas (que reconocemos, para muchos puede ser algo lento, por los largos tiempos que se les asignan a las reacciones y miradas silenciosas de los personajes), es abismalmente distinto al tipo de telenovela que el público peruano está acostumbrado a consumir. Esto le concede una innegable singularidad a “Las mil y una noches”.

- c) **Corazón de Poeta:** Finalmente, si hablamos de la importancia del silencio para dar pase a la expresión, en esta telenovela encontramos que incluso la manera de formular las expresiones orales, tampoco es del todo usual.

Frente a la coloquialidad de los diálogos a los cuales estamos acostumbrados, al ver telenovelas latinoamericanas (e incluso nos arriesgaríamos a decir que hasta en series americanas), esta telenovela incluye a la poesía como elemento expresivo recurrente (la delicadeza antes mencionada, ¡en su máxima expresión!); y principalmente asociado al protagonista masculino (quizás lo más inusual en la telenovela latinoamericana, cuya virilidad extrema haría poco probable verlo hablar en poesía).

No en vano, detrás de esta historia, estos conflictos y cada una de estas líneas, está, como señalamos antes, una mujer, la guionista de la novela **Yildiz Tunc**, cuya sensibilidad se respira en cada uno de los diálogos.

Así, podremos encontrar en esta telenovela, a un Onur diciendo frases como éstas:

"Sherezade, mi amor, la noche fue creada para saludarte y los rayos dorados del sol para iluminar nuestro amor".

"Es la primera vez que digo estas palabras, que se han forjado en el fuego que arde dentro de mí. Te amo porque tú tocaste mi alma".

"Cuando nada existía, había amor y cuando nada exista habrá amor. El amor es lo primero y lo último. El amor está por encima de todo. Tú entiendes las señales del amor y tú sabes el verdadero camino que nos une. Los pétalos en mi cama se convirtieron en rosas contigo. Tu amor derrumba las preocupaciones de mi corazón, me hace reír. Sherezade, tú eres mi razón de ser".

"Yo no quiero dormir, yo quiero mirarte... Yo descanso en el brillo de tus ojos".

"Todas mis horas son tuyas Sherezade. Todos mis días y mis noches. ¿Cuándo van a ser mías las tuyas? ¿Cuándo voy a escuchar que me dices que sí?".

"Tu bello rostro avergüenza al amanecer. Brilla más que la luna. Tu rostro es mi paraíso. ¿Qué crees que hago cuando no estoy contigo?... Te memorizo, te llevo dentro de mí".

"Yo no sabía lo que era extrañar, Sherezade me lo enseñó. No sabía lo que era amar, Sherezade me lo enseñó".

"Un día me preguntaron qué es el amor. Les dije que el amor es dulce, dulce como el almíbar más sabroso, pero amargo, amargo como la hiel. (...) Yo juré que sólo permitiría que tu amor entrara en mi corazón y la tierra es testigo de mi juramento. La tierra, el cielo, las estrellas y todo el universo son testigos del amor que siento por tí".

Luego de este almíbar, como lo dice el mismo Onur, no hay mucho más que decir, salvo que... *"Un galán de esa talla, es un imán que avasalla. Sus palabras son joyas en un baúl... que lo convierten en todo un príncipe azul".* Y es que claro, ¡no podía dejar de estar a la altura de los versos, melancolía y dulzura de las frases de Onur!. Pero ¿de qué manera esto puede aportar narrativamente a la historia o hacerla diferente?...

Pues no se trata únicamente de asignarle al protagonista una personalidad correctamente construida, de modo tal que no se sienta ni "falso" ni "impuesto" que un día al levantarse de la cama, decida lanzar uno de estos floridos versos a su amada. Esta es, a la vez, una imponente herramienta de seducción y no sólo de Onur hacia su amada Sherezade... sino hacia todas las "amadas" televidentas a quienes seguramente sedujo desde la primera mirada y la primera frase de este tipo, que salió de su boca.

Como muestra, aquí van algunos ejemplos mínimos con una rápida búsqueda en la red social Twitter, colocando como palabras clave "Onur" y "poesía".

onur poesia

Destacado Más reciente Personas Fotos Videos

Carola @CaroBignati · 4 feb. 2015
Amo a **Onur** y toda su **poesía**...

"Oh, amada con corazón de poesía, desarmaste la sangre de mi corazón con las flechas que lanzaron tus miradas. Soy la víctima de tus ojos, más oscuras que la noche. Es el ángulo que enciendes todo ese corazón. Llamo de nuestro amor. Para yo amo ese ángulo, es él, el que te eleva hasta el cielo y te eleva al lado de las estrellas. Para temeridad de mí, estoy desahogado por tu amor, pero grande resucitar con el sólo toque de tus labios. Oh, amada de corazón de poesía que palpita con nuestro amor, ten misericordia, ten piedad de mí, ten piedad de mí..."

Angelica Castillo Ri @angelicacr · 23 nov. 2014
Te pasaste **#onur** tu **poesía** de **#LasMilyUnaNoches**

Susana @Susy_Esperanza · 10 feb. 2015
Todo **poesía**!!!! Todas tendríamos que tener un "Onur" en la mesita de luz, jaja.

"Tu bello rostro avergüenza al amanecer, brilla más que la luna. Tu rostro es mi paraíso"
Onur
eltrecetv.com

ross anita @rozzanXD · 31 mar. 2015
La **poesía** que recita **Onur** más esa voz **#dead** **#LasMilyUnaNoches**

Daniela Uribe @Danianinna · 25 may. 2014
#Sehrazat todo lo mio es tuyo, incluyendo hasta mi vida" que hablamiento el de **#Onur**, pura **poesía** :) **#LasMilyUnaNoches**

Nico Traverzaro @NicooTraver · 12 ago. 2015
Claaa como no le va a gustar a las viejas si ese **onur** flasha **poesía** de amor mientras piensa. Mejor me voy a mirar la pared

Quely Caldeira @CaldeiraRaquely · 28 dic. 2018
"No haga daño al inocente mientras castiga al culpable, bueno."
"¿Quién es el inocente?"
"El amor."
Onur ganhando na **poesía**, persistência e esperança.

La Turca @SoniaSamardzic · 23 ene. 2015
...QUISIERA VER...SI EXISTEN HOMBRES,CON UNA **POESIA** TAN BELLA,COMO LA QUE PRONUNCIA **ONUR**...

La historia, entonces, no sólo creó un amante de la literatura y la poesía, la historia dio pie a diálogos casi artísticos, que ensalzan de romanticismo a aquello que precisamente construyen línea a línea: Una historia de amor.

5.2 Personajes

Si el lector no ha dejado una sola página sin leer (cosa que tenemos claro!), habrá visto que hemos desarrollado el perfil de los personajes protagónicos, Sherezade y Onur. Aun así, haremos un pequeño recordaris, de modo tal que, junto con lo visto en el análisis de las escenas, nos permita concluir y dar respuesta a la pregunta de investigación referente a los roles que ambos representan en la telenovela y con qué elementos podría sentirse identificada la audiencia.

“Las mil y una noches” nos presenta a dos personajes centrales cuyas personalidades tienen distintas dimensiones. Hay versatilidad entre ellos y en su relación con los personajes secundarios, lo cual acrecienta la fuerza de la historia y da mayor verosimilitud al relato. Esto debido a que la construcción de estos perfiles busca asemejarse al ser humano, asignándole igualmente distintos matices y evitando así crear personalidades planas, lineales o estereotipadas. Aquí no se muestra el “*ying* y el *yang*” de manera tan radical, como lo mencionáramos en el marco teórico al hablar de la telenovela latinoamericana. Los personajes no son del todo blancos (buenos) o negros (antagónicos), hay una gama de “grises” en la concepción y el diseño de los mismos.

El logro principal de esta cualidad en los personajes, es evidentemente el mayor porcentaje de viabilidad para obtener la identificación, reconocimiento y enganche con el televidente. Los personajes se convierten en personas, hay una humanización en ellos, los sentimos como tales... y NOS sentimos como tales, apropiándonos de sus acciones casi como nuestras, lo cual es el regalo más preciado para un producto audiovisual.

Destaquemos a continuación las cualidades más resaltantes, tanto en Sherezade como en Onur.

5.2.1 Ladies first: SHEREZADE.

Sherezade es una madre de familia. Ella tiene un hijo, Kaan. Pero su familia no es tradicional, ella es viuda, por ende madre soltera. No tiene a sus padres vivos, ni cuenta con hermanos o familiares cercanos. Todas, condiciones que colocan a esta mujer ya en un plano un tanto desvalido.

En medio de su soledad, ella cuida de Kaan, quien sufre de leucemia. A él lo vemos en la primera imagen de la telenovela, quizás con la misma fragilidad con la que de inmediato se presenta a su madre; una mujer con una apariencia triste desde su presentación.

El contexto en el cual se presenta a Sherezade apunta a mostrarla indefensa, débil (aparentemente) y los atributos que se le asignan, acrecientan el drama. Está sola en el mundo con el tremendo problema que aqueja a su hijo y con la misión en la vida de lograr por todos los medios, curarlo a través de un trasplante de médula ósea.

Es claro que para Sherezade, el amor no tiene cabida y menos en esta etapa de su vida, pues sus intereses se enfocan en su hijo y la urgencia de salvarlo. Con todo, la enfermedad de Kaan no es el único problema, el costo para poder llevar a cabo la

operación que necesita, es inalcanzable y para poder lograr cumplir la meta que tiene en la vida (y en la trama), debe conseguir este dinero. El resto... ¡es historia!

a) ¿Pobre? pero honrada: Pero OJO, Sherezade no tiene el dinero para costear esta intervención, porque es una suma ¡descomunal!, sin embargo hemos visto que NO es un personaje pobre. Pertenece a una clase media, algo ajustada, pero no es de una pobreza extrema, como por lo general se plantea a una protagonista en la telenovela latinoamericana, cuya ascensión social y económica es, habitualmente, su propósito máximo a alcanzar.

Sherezade cuenta con una casa propia, pequeña y humilde, pero con las comodidades básicas necesarias para tener una vida sin mayores premuras. No tiene un trabajo fijo, pero está en ello, tratando de ser parte de una importante constructora (cuyo dueño, por supuesto, es Onur).

¿Cómo poder conseguir el dinero para salvar a Kaan?... De muchas maneras. La primera, gracias a su trabajo, pues la historia le asigna una profesión, ella es arquitecta y con su desempeño, va a intentar cubrir los gastos de dicha enfermedad. Pero cuando tiene claro el valor económico de la operación, se dará cuenta de que más que un trabajo... necesita un MILAGRO.

Hasta este punto, denotamos cuál es el rol de esta mujer dentro de la telenovela: salvar a su hijo a toda costa. Y para poder hacerlo, ella cuenta con... ELLA.

b) ¡Sí se puede!: Es una certeza que el público objetivo del melodrama es femenino. Se concibió así desde su creación y es uno de los factores que se ha mantenido con el tiempo, al margen de los públicos secundarios.

Que este target tenga como imagen central, protagónica, a una mujer, madre, sola, trabajadora, honesta, con ciertas carencias, problemas, con la vida de su propio hijo pendiente de un hilo, para quien el dinero se convierte en una necesidad primaria para poder mantenerlo con vida (su sueldo no alcanza) ... es sin duda alguna, hablarle a este público en su propio idioma.

¿Cuántas mujeres hoy en día, podrían “reconocerse” en Sherezade?... ¿Cuántas luchan día a día por el bienestar de sus hijos, tienen necesidades, trabajan y no les alcanza el sueldo, cuántas son madres solteras como ella y pese a cualquier apremio, tienen que salir adelante indefectiblemente?... Probablemente el grueso del público al que se dirige este contenido, más aún pensando en una audiencia de señal abierta, por donde se transmite la telenovela (audiencia mucho más masiva y con problemas similares, a diferencia de lo que podría ser la de una señal de pago).

Y es ahí a donde apunta la construcción de este personaje, “a la vena” de este público femenino, que ha pasado el día tratando de resolver sus propios problemas personales/familiares y que al llegar a casa, enciende la pantalla de su televisor (o la plataforma que elija), para ver(se) y encontrar a alguien como ellas, que padece como ellas, que lucha como ellas y que muy posiblemente, va a poder lograr sus objetivos (cosa que sí es previsible en las telenovelas latinoamericanas, por el final feliz que suelen tener todas, pero que en la telenovela turca a veces es un albur).

Esta “luz al final del túnel”, al lograr que la felicidad pueda llegar a la vida de la protagonista luego de sus pesares, permite al público no sólo vivir esta prosperidad a través de ella, sino que el mensaje que se transmite a sus vidas, se convierte en esperanzador, contagiando ilusión y optimismo al pensar que... si Sherezade pudo... ¡yo también puedo!

Adicional a ello, ver esto inmerso en una coyuntura en la cual el empoderamiento de la mujer es un tema recurrente, visible y que cada día se hace más presente (felizmente), es una inyección extra de fe, confianza en sí mismas, de que es posible lograr las metas que uno se plantea. Y no se necesita obligatoriamente de un hombre al lado, para poder cumplirlo. El mérito propio, la fuerza que tiene una mujer y que saca desde lo más profundo, junto a la lucha incansable, dan pie a que la audiencia logre tomarlo como un modelo con el cual identificarse, aprender y seguir (y, por ende, ver noche a noche).

No en vano, “... nadie cuestiona el papel de los medios de comunicación como mecanismos de reproducción de identidades, al ofrecer modelos y esquemas con los que identificarse, y procesos de negociación que permiten al receptor reproducir y/o innovar estos modelos recibidos” (Bravo y Aisina, 2009, p. 4).

- c) **“PURA” vida:** Y así como dijimos que Sherezade no es necesariamente pobre, pero sí honrada... nos concentraremos en aquella cualidad de esta fémina, que tiene impregnado el sentir de la mujer turca a la que representa: la pureza.

Como señala el español Miguel Ángel Otero (2016) en su blog “Planeta Estambul”, muchos de los conflictos que atraviesa el rol femenino en una telenovela turca, va de la mano con “el peso de las tradiciones, el honor y las presiones sociales o familiares; por desgracia esto forma parte de la carga inherente a ser mujer en Turquía”. Es entonces la moralidad y/o la pérdida de ella, una de las máximas expresiones de conflicto ligadas a la mujer turca (pues al hombre muy difícilmente se le vincula con este principio). Y esta moralidad la encontraremos estrechamente relacionada con la religión y la fuerte influencia de los preceptos impuestos por “Alá”, el dios del islam, el dios de gran parte de Turquía.

Para que Sherezade pueda lograr cumplir su meta, sabemos el alto precio que tuvo que pagar y esto está ligado justamente a la pureza, la honra, la moral y de alguna manera, casi entre líneas, a la “virginidad”.

El dinero, aquel elemento al cual se le suele asignar un carácter frío, “plástico” como lo referiría Rubén Blades, no siempre está asociado a las historias más nobles dentro de una telenovela. Obtenerlo, por lo general, ha sido motivo de los conflictos más inesperados, tanto en telenovelas, como en películas, series, literatura (¡y hasta en la vida (y la política) misma!).

En consecuencia, Sherezade pone a disposición de su jefe, su propio cuerpo, a fin de poder obtener el dinero para salvar la vida de su hijo. Es esta su única y última opción. La honra y pureza de Sherezade se ponen en juego, a cambio de dinero. La historia coloca a la protagonista en una posición extrema, más aún en medio de una sociedad como la turca, como destacábamos, dentro de la cual la virginidad y la pureza no sólo son de los valores más preciados en una mujer, sino que la única forma de perderla o

vivir una sexualidad medianamente plena, es dentro del matrimonio. Considerarla fuera de estos parámetros... es considerar a dicha mujer, una... ¡sin parámetros!

Como señalara Ahsen Turan (2014), ya incluso "... en los poemas épicos turcos, la mujer turca (...) bajo ninguna condición da concesiones en su fidelidad y devoción a su marido y familia. En los Cuentos de Dede Korkut (...) se destaca que la mujer turca tiene que (...) proteger su pureza en cada ocasión".

Pese a todo, esta misma historia coloca a la protagonista "sobre las cuerdas" y la fuerza a prevalecer la vida de su hijo, frente a su honra y la posibilidad de ser catalogada como una mujer sin principios (detalle que confía, no sucederá, por la discreción que -supuestamente- mantendrá Onur).

Sin embargo, de manera similar a lo señalado en lo referente a la construcción de la historia, a Sherezade se le perdona este acto de "impureza", pues si bien su cuerpo es ese "templo sagrado", como lo dice la cita antes mencionada, la mujer "no da concesiones en la devoción a su marido y su familia". En este caso, su hijo es su única familia, es su vida (siendo la maternidad, el tesoro máximo en Sherezade y por qué no, en muchas mujeres). Su devoción y este "no dar concesiones" incluye aún su integridad. La audiencia la acepta, la "entiende", la perdona, la quiere y sigue estando de su lado.

- d) **"Mirada de mujer"**: Pero antes de culminar de hablar de nuestra protagonista femenina, es precisamente sobre esta última condición de género, que es importante dedicar unas líneas.

Sherezade sale a escena ante el público en su primera aparición, como vimos, en un espacio doméstico, en casa al cuidado de su hijo enfermo. No obstante, también señalamos en el primer punto de esta discusión sobre sus hallazgos, que la historia le asigna la profesión de arquitecta. Es decir, el discurso busca mostrar una mujer que no es ajena a su entorno y preocupación familiar (rasgo casi infalible en el rol femenino de la telenovela latinoamericana), pero a la vez le impone un papel ejecutivo también. Éste, sumido en un mundo liderado principalmente por hombres, pero donde ella desempeña un cargo de responsabilidad, demostrando seguridad y firmeza en su función.

Mas esa "bravura" que por momentos "sale al ruedo" para defender sus ideas o no dejarse oprimir en el ámbito profesional (recordemos que hasta se independiza, abriendo su estudio de arquitectura) así como su demostración de ser ¡capaz de todo! en lo que atañe a su hijo; no aparece con la misma frecuencia en su consecuente relación amorosa con Onur, lucíéndose ahí, tenue y más controlada. La representación que se le concede en su rol de pareja, entonces, tiene un cierto matiz de "obediencia" o dependencia hacia el personaje masculino, sin ser categórica.

La escritora española Josune Murgoitio (2016) narra acerca del rol del hombre y la mujer en las telenovelas turcas, lo siguiente:

Llama la atención el marcado rol de los hombres; son quienes deciden qué hacer, cómo y cuándo. Su posición tiene autoridad absoluta e indiscutida. Son quienes toman las decisiones en la casa, sobre todo en los temas que conciernen a todos los integrantes del hogar y a la forma de vivir allí dentro.

Ella tolera escenas de celos, perdona infidelidades y en cierta medida prioriza el nivel de protección, cuidado y amor que vive al lado de Onur (cuando andan en buenos términos, claro está). Y a pesar de que entre ellos exista el inminente precedente de la “noche negra” (que podría haberse convertido en un muro de Berlín entre ambos), Sherezade hace honor a una alta capacidad de nobleza y desapego de rencores, para que del mismo modo como se derribó el muro alemán, su corazón abra paso a una vida juntos, pese a todo.

Es así que pudiéramos hallar puntos de encuentro con el rol femenino que plantea la telenovela latinoamericana, intentando esta telenovela turca, dar pinceladas de superación, tímidas pero presentes muestras empoderamiento, buscando mostrar una mujer algo más independiente a nivel laboral y económico, pero no con igual peso si de familia o relación de pareja se trata. Eso nos evidencia que, en la jerarquía del romance, el personaje masculino (y su inevitable machismo) siguen tomando el liderazgo. Datos que “conversan” (aún con dolor) con la sociedad peruana y por ende, televidente de esta telenovela.

5.2.2 “Hombre sin H”: ONUR.

De la misma manera como tenemos a una mujer con roles tan claramente marcados, metas definidas dentro de la trama y una personalidad que se va perfilando escena a escena, es indispensable dentro de los códigos clásicos de la telenovela, contar con la contraparte masculina.

Es así como aparece Onur. Un hombre que desde el primer momento se le muestra poderoso. Domina la conversación dentro de la cual se le presenta, en medio de un espacio público, donde se siente y mueve con comodidad. Tiene un alto poder adquisitivo, es respetado, pero a la vez es duro, frío, ciertamente insensible, egocéntrico y veremos con el correr de los episodios, que quizás su mayor defecto son los celos.

Sin embargo hay una “cualidad” que lo define y traza el camino por el cual se conducirá desde el primer momento. Él NO confía en las mujeres y siente rechazo hacia ellas, producto de un desengaño amoroso y de la decepción que precisamente una mujer, amante de su padre, ocasionó a su idolatrada madre. Esos pasajes de su vida, causaron tal dolor, que prefiere decirle a las mujeres en la vida: “Te lo agradezco, pero no”.

Este punto es interesante, pues así como a Sherezade y el enorme problema que le aqueja, en donde sentimos que el amor es algo más que secundario para ella, en el caso de Onur, podría ocurrir lo mismo. Este rechazo a las mujeres, planteado desde un inicio, hace muy poco probable que él se fije en alguna. Digamos que la construcción de ambos personajes, les niega, desde la apertura del relato, una posibilidad con el amor.

Actitudes y creencias, que con la sola aparición de Sherezade y el tenerse frente a frente, van difuminándose de a pocos, hasta convencerse a sí mismo de que ella es el amor de su vida y ya que la encontró... vale la pena recapacitar y cambiar de opinión. No obstante, para lograrlo, pasarán casi ¡200 capítulos!

El rol dentro de la vida de Onur, muy de fondo, es precisamente derribar ese escudo que él mismo se impone al hacer que cualquier amor se convierta en “amor imposible”... por su propia responsabilidad. Este giro en su vida (y en su corazón), será el que acompañaremos noche a noche.

- a) **¿Quién soy yo?... ¡PAPÁ!**: Nuestro protagonista masculino es aquel personaje omnipotente, todopoderoso, respetado y hasta temido por quienes tiene alrededor. Él es el dueño de la constructora Binyapi, junto a su socio y casi hermano, Kerem. Ambos son más que mejores amigos y la relación entre ellos es netamente horizontal. No obstante, no hay nadie cerca a Onur con quien pueda relacionarse de la misma manera (salvo su madre, quien merece un ítem aparte).

Él es “solucionador” absoluto de todo lo que pueda ocurrir en la novela, demostrando así, su poder y vanagloriándose de él. Con una llamada, resuelve todo, casi como el “Doctor Chantada”, quien sábado a sábado nos demostraba en un programa humorístico peruano, que con su tarjeta, todas las puertas se abrían.

Dentro de las posibilidades de solución que logra Onur, llega a sus manos la oportunidad de ayudar a la nueva arquitecta de su empresa, Sherezade, quien acude a él para poder obtener el dinero que necesita para cumplir su propósito. Y cómo no, con Sherezade no es la excepción y también le “soluciona” la vida, consiguiendo el dinero que necesita... pero a un precio ya bastante conocido por todos.

Esta cualidad casi de superhéroe, sin duda atrae al público, principalmente femenino como hemos acotado siempre. Y pese a los defectos que tiene este hombre, sus celos, malos tratos y hasta su enorme desatino con Sherezade, es superado por la audiencia, pues contar con alguien que nos “resuelva la vida” (¡y nos recite poemas!)... siempre será bien recibido. Esto, de alguna manera, refuerza el carácter de dependencia que muchas mujeres podrían sentir por su “contraparte masculina” y en cierta medida podrían reconocerse a sí mismas.

- b) **“Otelo azul”**: Pero si Onur tiene algo de este personaje shakespeariano con su misma inicial, son sin duda sus celos enfermizos. Este atributo, digamos que podría sonar adverso para la cercanía que este personaje pueda tener con su público, no obstante, con sólo leer los comentarios en las distintas redes sociales, es prácticamente un hecho de que esto más bien le añadió un nuevo toque de romanticismo, pues eso significa “el profundo amor que siente por Sherezade”. El mismo Onur lo justifica a cada momento, con frases como “Te amo tanto que no puedo controlarme” o como vimos en “La Noche Negra”, diciéndole “soy celoso porque quizás nunca voy a creer que te merezca, soy celoso porque me aterra la idea de perderte”.

Es curioso que siendo la autora del guión (la cabeza del *pool* de guionistas), una mujer, haya incidido tanto en los celos de Onur hacia Sherezade, pese a que queda claro que su inclusión genera conflictos en la trama y por supuesto, le da mayor volumen al personaje masculino. Pero a la par, pone a esta mujer en una posición en la que su fortaleza, seguridad y decisión, ganadas con el correr de la historia, podrían flaquear. Tan es así que Sherezade lo acepta con frases como la que señalamos antes: “Ya me resigné a ser el ruiseñor de tu jaula de oro”.

Tenemos así, a un hombre de gran atractivo físico, machista en lo absoluto, que cela a su mujer imparablemente “por amor”, que le recita poesía mientras la observa con una mirada penetrante casi derritiéndola, que expresa su amor en todo momento, pidiéndole matrimonio con la facilidad con la que se pide la hora, que ama a su hijo como propio, maneja los autos más exclusivos y cabalga en un caballo banco...

Evidentemente, Onur es para Sherezade y para el alto número de televidentas alrededor del mundo, un “príncipe”... o un Otelo... azul.

- c) **“Mamá me mimá”**: Un detalle a distinguir en medio de la viril vida del todopoderoso Onur Aksal, es la presencia de su madre. Este magnate de la construcción, omnipotente e inalcanzable, retrocede años en su vida cuando está cerca de ella.

El personaje de Onur no sólo le da “calidad de tiempo” a su madre, sino, cantidad. Tiene innumerables escenas con ella, visitándola, cuidándola, recibiendo sus consejos, mimándola y siguiendo en repetidas ocasiones, sus recomendaciones. Salvo en casos puntuales, como la poca afinidad que sintió ella hacia Sherezade, al inicio de su relación (a la cual hizo caso omiso).

Dichas prácticas, además, son compartidas por su mejor amigo y socio Kerem, quien hace lo propio con su madre, siendo ambos, hijos que parecieran únicos (en el caso de Onur, lo es) con madres aparentemente viudas (la madre de Onur, también lo es). Y debido a que las dos señoras también son amigas entre sí, suelen pasar el tiempo juntos y andar... “Felices los 4”.

Diría, con cierto reparo, que este rasgo no es único de esta telenovela turca, pues tenemos por ejemplo al personaje de Enrique Álvarez Félix, “Gustavo Adolfo” en la telenovela mexicana “Colorina”. En ella, Álvarez junto a María Teresa Rivas en el papel de su madre (“Ana María de la Vega de Almazán”), eran inseparables y él “veía” a través de los ojos de su progenitora.

Pero me refiero a ello con reparo, pues a pesar del ejemplo que citamos, asevero que este atributo es muy poco común en el amplio mundo de la telenovela latinoamericana. Esto, debido a que podría restarles la acérrima masculinidad de “galán latino” que estila tener el protagonista (ejemplo que cae como anillo al dedo, al caso del mismo Álvarez Félix), mostrándose tan sobreprotegidos por sus madres, tan apegados a ellas... tan “hijitos de mamá”.

Aun así, Onur sigue conectando con la audiencia, al ser el prototipo ideal de compañero de vida. Cuántas no quisieran un “consorte” como Onur, quien sumado a todas las cualidades antes resaltadas, es amoroso y atento con su propia madre. Esta cualidad, además, le incorpora un grado de sensibilidad que muy pocos personajes masculinos en las telenovelas latinoamericanas, tienen. En ellas, “los muchachos” deben mostrarse machos (alfa), recios, fuertes, musculosos, con mucha mayor racionalidad que emotividad (“los chicos no lloran”), a fin de que este hombre de póster de revista, nos atraiga a tal punto que imaginemos la vida (o al menos ¡una cita!) con uno de estos *sex symbols*, estilo “Johnny Bravo”.

En “Las mil y una noches”, en cambio, este protagonista, pese a todos sus defectos, cuenta con una sensibilidad un tanto innovadora para la audiencia, que escapa al “estereotipo” del galán antes descrito. Es un hombre que llora y llora de amor, es un hombre que no siente que perderá hombría por ser atento con su madre, que como dijimos antes, puede caer en la “cursilería” máxima para muchos, de recitarle versos a su amada y así demostrar su amor. Diría que este hombre tiene hasta un lado femenino altamente desarrollado y la historia se ocupa de no ocultarlo, el guión así lo demanda y por qué no, el público, para quienes muchas de estas cualidades, no sólo sorprenden, sino más bien... enamoran.

Por todo lo antes dicho, Onur es para sus fieles seguidoras, aquellas que “viven” la novela como si fueran Sherezade... El MEJOR partido; y su forma de ser, las atrae... como abejas a la miel.

5.3 Lenguaje audiovisual

De la misma manera como hemos comprobado que el texto escrito en esta telenovela, cumple no sólo con el cometido de poner en boca de los personajes, aquello que se ha estructurado a nivel narrativo, sino de asignarle una personalidad distintiva y peculiar, tanto a ellos como al relato, hay otro lenguaje que “habla” a la par, en cada una de las escenas o de manera más minuciosa, en cada píxel de emisión: El lenguaje audiovisual.

Tanto el audio como el video en “Las mil y una noches”, ciertamente rompen lo establecido por los textos teóricos al hablar de la forma de realización de una telenovela y se convierten en prácticamente un “personaje” por sí solo, el cual actúa “al servicio” del relato, aportando desde su competencia, al significado del mismo.

- a) **Plano, plano (“SI VA LONTANO”)**: Tenemos lo dicho por la española Cristina Carreras (1991), al referirse a la realización de la telenovela como un acto “... maratónico (sic), en estudios pequeños, normalmente con 3 cámaras” (p. 32). Sobre ello, también señalamos en el marco teórico, al dramaturgo peruano Eduardo Adrianzén (2001), quien destacaba que ésta “(...) suele ser más tradicional que vanguardista” (p. 28).

A lo expuesto, añadí inclusive mi experiencia personal en rodajes de ficción, la cual se apoyaba sobremanera en lo señalado por los autores. Por la premura con la que se grababa, la urgencia de desarrollar un capítulo por cada día de grabación (en el número aproximado de las escenas a trabajar), por la necesidad de cubrir también un capítulo diario en emisión, era muy poco factible que el tratamiento de cada escena, implique un despliegue visual excesivo. Se apostaba más a la simpleza (y rapidez) del plano - contraplano (tratamiento nada desdeñable, pero sencillo y sin mayores pretensiones), el cual permite prácticamente “pre - editar” durante el rodaje y entregar escenas casi listas. Esto gracias a la presencia de la mezcladora de video, *switcher*, y su posibilidad de seleccionar la cámara requerida y tener así una propuesta multicámaras, a la distancia de... un dedo.

Todo ello hasta se asentaba en algo dicho también por Carreras (2011), “... buscar un punto medio, que permita una puesta en escena brillante sin alardear ni perturbar al espectador” (p. 28); y es que es significativo aquel “credo” de no perturbar ni distraer al espectador (con una cámara en constante movimiento, por ejemplo), pues es la escena en conjunto (actuación, puesta, situación dramática, etc.) la que debe “robarse” el momento y no precisamente la cámara.

Bajo ese parámetro, es inevitable a la vez, notar que hoy en día esto ha cambiado medianamente, gracias a la accesibilidad a la tecnología y la mayor portabilidad de los equipos. Así y todo, Latinoamérica sigue teniendo una estética telenovelerana no del todo arriesgada a nivel visual (siendo el formato de serie, el que más innovación ha adquirido).

El título de este apartado apela a eso, a que cada uno de los planos (esta unidad visual que, a través del encuadre, determina qué porción de la realidad veremos y

cómo) y la forma como se dispongan los mismos, nos van a llevar lejos, pues estos serán el canal por el cual fluirán tanto texto (narrativa) y actuación (puesta en escena de los personajes en el espacio), logrando no únicamente transmitir sucesos o conflictos, sino activar emociones en el espectador.

Ahora bien, ese “punto medio” al cual se refiere Carreras, es una medida justa en la que la cámara “observa” y por ende, se convierte en los ojos del espectador. Sin embargo, si esta observación se acompaña de un estilo, un tipo de composición, un movimiento, una angulación, etc., es más que probable que ésta refuerce precisamente la transmisión de esas emociones en el espectador, pues un elemento como la imagen (y la cámara como herramienta) van a aportar narratividad también. No en vano existe una clasificación de planos y sus correspondientes “significados” en la lectura visual de un contenido, pues la posición de la cámara, el qué vemos y qué no, nos dirá mucho más de lo que pensamos.

En el caso puntual de “Las mil y una noches”, tanto la descripción de las escenas, como el correspondiente análisis, han sido extensos en lo referente a la presencia que siempre tuvo la cámara en ellas, por el arduo y considerable uso que se le ha dado. Si bien son cámaras (miradas) que evitan distraer al espectador, están dispuestas en espacios y en encuadres tan concretos, que acrecientan lo que la escena busca decirnos o lograr en nosotros, sin tomar demasiada conciencia de ello (como espectadores).

Aquí sí es recurrente el uso de distintos artilugios sobre los cuales se posa “la máquina de mirar”, como llamara Charly García a la cámara, en su canción “Cinema verité”. Encontrando “el paraíso para filmar” (siguiendo su melodía), en dispositivos tales como *dollys*, *grúas*, *steadycams*, ‘plumas’, etc. para escenas en las que incluso es el diálogo el que domina la misma y no expresamente las acciones o los grandes despliegues actorales. Aún así, se invierte el tiempo en que cada plano sea mucho más trabajado, pensado, diseñado, esto por muchas razones.

En primer lugar, los episodios de la telenovela “Las mil y una noches” y el resto de las novelas turcas del *prime time* en su mayoría, se transmiten de manera UNITARIA dentro de la programación televisiva semanal de Turquía (sólo una vez por semana). El tiempo de cada emisión de capítulo, oscila entre una hora y media a dos horas de duración. Esto hace que la producción se permita grabar cada episodio en el lapso de una semana, con un ritmo de rodaje más pausado, que ofrece mayor posibilidad y margen de acción.

Adicional a ello, en esta telenovela (y en la industria turca) no se suele utilizar el *switcher* para “mezclar” las imágenes de las distintas cámaras, sino que se apela más a los recursos del cine o de la serie. Es decir, trabajando la grabación con cámaras independientes (cada cual registrando su propio material, desde su posición o punto de vista).

Esta capacidad de contar con una mayor variedad de planos en la sala de edición, brinda una alta gama de posibilidades al momento de editar la telenovela, frente a las imágenes ya pre establecidas que pudiera ofrecer una grabación multicámaras ya “ponchada” (con tomas ya seleccionadas, sin vuelta a atrás), como se suele trabajar el registro de la telenovela latinoamericana (detallado líneas más arriba). De hecho, los turcos prefieren llamar a estos productos de ficción, “series”, NO “telenovelas”, alejándose del concepto de “*soap opera*” y buscando permanentemente marcar esta diferenciación.

Al realizarse una grabación más libre e independiente (como el Perú), es en la edición y post producción, donde se decidirá qué hacer con las imágenes. Cuál de ellas se pondrá al aire y cómo (si requerirá ralentizarse, acelerarse, etc.). El proceso de post producción, por ende, es mucho más complejo, pues supone inicialmente trabajar el armado de cada escena, tomando cada plano como pieza del rompecabezas. Tras ese armado, se inician recién las fases de colorización, efectos visuales, etc. según sea necesario.

... Pero sea cual fuere la justificación, pues nada de esto lo sabrá necesariamente el televidente, es EL RESULTADO, el que manda. ¿Qué resultado obtiene una telenovela como “Las mil y una noches” en un planteamiento visual como el que hemos descrito?... Pues obtiene grandiosas puestas en escena, más cercanas a un lenguaje cinematográfico, que el televisivo al cual estamos acostumbrados.

Ésta es una ENORME innovación no sólo para la audiencia, sino incluso para la concepción de realización de ficción, en general. Que podría servir de referente para proyectos nacionales o latinoamericanos, que hoy “observan” los productos turcos, también con ánimo de aprendizaje y arquetipo a seguir.

Y sin subestimar al público y su conocimiento audiovisual, pensando en que “no lo notarán”, “da igual cómo se grabe”, “no se van a dar cuenta”, etc. sí es notoria la diferencia entre la cobertura visual de una telenovela latina clásica, versus un producto como “Las mil y una noches”.

Ver una escena, como la de la reconciliación de Onur y Sherezade, en medio del bosque, con distintas cámaras girando alrededor de ellos, desde un ángulo contrapicado, en donde su presencia es imponente y domina el espacio, junto a la música, los diálogos, la impecable actuación, la lluvia y los relámpagos reflejándose sobre sus rostros; convierte este momento en irrepetible, artístico, estéticamente pulcro, hasta sofisticado, de una sensibilidad notable, logrando emocionar... hasta al más insensible.

- b) ¿A qué COSTO?:** Pero este mundo mágico, maravilloso, en el cual quisiera vivir Alicia y todos nosotros, no se da gratuitamente... Se da principalmente porque detrás de una producción como “Las mil y una noches”, hay un presupuesto que supera en un aproximado de cinco veces, el valor que podría tener una telenovela peruana para su realización, por ejemplo.

La inversión que realizó “Las mil y una noches” por episodio, fluctúa alrededor de los 200 y los 250 mil dólares por capítulo, según señala Erol Avci, su productor general.

Tal como afirma la periodista española Isabel López, la exportación de telenovelas de Turquía a distintos puntos de Latinoamérica, ha permitido que las ganancias del país en venta de productos televisivos, crezcan de los USD 100,000 que se generaban en 2009, al negocio actual de 350 millones de dólares (López, 2019).

Es por este atractivo negocio (tangibles y con datos que lo avala), que el gobierno turco decidió otorgar un financiamiento a las empresas distribuidoras, buscando continúen en la senda de la exportación y la consecuente “bonanza” económica para el país.

En conversación con Alaa Elabassy, ejecutiva comercial de la distribuidora de telenovelas turcas MADD Entertainment, ella nos cuenta que desde que esto se convirtió en un negocio palpable (aproximadamente en 2015), el gobierno turco

introdujo en sus políticas de crecimiento cultural, el ofrecimiento de este incentivo a las compañías que vendan series (telenovelas) al exterior.

La mecánica que sigue la ayuda del gobierno apunta, por ejemplo, al reembolso de lo invertido por la empresa en su presencia en ferias televisivas en el exterior (llámese NATPE, Mip TV, Mip Cancún, L.A. Screenings, etc.), así como pagar en parte, el costo del doblaje al español de las telenovelas, costos de publicidad en revistas del extranjero, etc.

El gobierno cubre un porcentaje del doblaje al español, a veces incluso el 50%. Cuando encargamos dicho proceso (a empresas externas de doblaje), enviamos el contrato y la factura al gobierno, quienes nos devuelven alrededor del 40 o 50% de lo invertido. Ello hace mucho más fácil y viable el trabajo para las empresas turcas (A. Elabassy, comunicación personal, 22 de abril, 2019).

Este alto costo al cual hacemos referencia en el título, en el fondo generó también beneficios para que la industria de la ficción turca se mantenga y pueda seguir cosechando réditos para el país, pues su factura de producción se ha convertido en uno de los sellos principales y herramienta de venta.

Telenovelas como precisamente “Las mil y una noches”, que fueron las que iniciaron el camino de la internacionalización del drama turco, abrieron paso a que esta industria pueda ser vista como un negocio rentable para el gobierno. La participación económica del estado turco es fundamental para que la “maquinaria” no se detenga y el fenómeno pueda extender su longevidad lo máximo posible.

Y si hablamos de costos, hemos podido descubrir que dentro del diseño de producción que trabaja la industria turca, hay otro “costo” trascendental que asume cada uno los episodios de las telenovelas que se realizan. Y es que estos no se escriben, ni se graban con gran anticipación, buscando aquel “colchón” (capítulos terminados que sirven de respaldo, para que la emisión del aire televisivo tenga siempre contenido listo a poner en pantalla) que muchas industrias de ficción mundial ansían tener siempre que estrenan.

En el caso de la telenovela turca, el nivel de detalle con el que se trabaja, trae un nuevo diferencial al modo de trabajo latinoamericano. Erol Avci nos señala, por ejemplo, que sus producciones siguen un proceso posterior a la emisión de cada capítulo. Según palabras de Avci, ellos reciben el *rating* que hizo el episodio al aire, no con el único objetivo de ver cómo le fue, sino para poner en marcha la estrategia del ¡capítulo siguiente!. Ellos ven la sintonía con el fin de visibilizar minuto a minuto qué momento de la historia funcionó, cuál no, qué personaje atrajo más sintonía, etc. Y en base a ello, más el *social rating* (es decir, comentarios y la cantidad de conversación que genera el contenido en redes sociales) es que diseñan el capítulo que va a continuación. Lamentablemente la época de “Las mil y una noches” (entre 2006 y 2009) dificultó la implementación total de esta mecánica, por los avances tecnológicos de esa época, sin embargo es importante tomar en consideración esta minuciosa forma de trabajo (E. Avci, entrevista, 29 de noviembre, 2018).

Dinero, tiempo (que a la vez es dinero) ... factores más que considerables dentro de la producción turca, que nos generan una nueva reflexión acerca del quehacer audiovisual de ese país.

- c) **LOOKaciones – Look and feel / Locaciones reales:** Y así como señaláramos en el análisis audiovisual... “Nada mejor para introducir a Turquía en Latinoamérica, que un

video introductorio con tomas aéreas de las majestuosas vistas de Estambul de noche, con la iluminación propia de la ciudad de noche, mostrando el Bósforo, el Puente del Bósforo y la arquitectura turca”... cuando hacíamos referencia a la forma como eligió esta telenovela iniciar sus emisiones, presentando a una magistral Turquía por donde se le mire. Pues de la misma forma, “Las mil y una noches” durante todos sus capítulos, busca mostrarnos distintos parajes de una Estambul esplendorosa, con paisajes (¡casi postales!) que tanto para el público peruano como latinoamericano, son imágenes novedosas que no provienen ni de un documental, ni de las noticias... sino de una ¡telenovela!, fuente poco común de este tipo de material.

Esta inclusión de pases de tiempo, planos de ubicación, *stock shots* y transiciones diversas con tomas de Estambul, generó no sólo una originalidad dentro de la telenovela, sino que abrió una “ventana” para el televidente, originando a la vez una natural curiosidad por conocer un poco más de esa ciudad. Tan es así que esa misma audiencia que veía el Puente del Bósforo en la pantalla, consideró también la posibilidad de poder conocerlo en persona, iniciando junto con la emisión de esta telenovela en Latinoamérica (entre 2014 y 2015), no sólo un *boom* televisivo, sino también un *boom* turístico.

En un artículo de la plataforma web de la BBC (2017), se menciona que “(...) no fue sino hasta hace poco, que los verdaderos paisajes turcos les dejaron de ser extraños a millones de latinoamericanos, gracias a la popularidad de la serie televisiva ‘Las mil y una noches’”.

‘Hemos disfrutado de un incremento significativo en el número de llegadas de los países de América Latina - principalmente de Brasil, Argentina y Colombia - en los dos últimos años’, declaró a los medios el presidente de la Asociación de Hoteles de Turquía, Timur Bayindir (Hispanatolia.com, 2018).

Este mismo portal español que dedica su contenido a noticias sobre Turquía y Euroasia, Hispanatolia.com, destaca que Bayindir atribuyó este incremento turístico, directamente al éxito de las telenovelas turcas.

Pero estos parajes que sirvieron de transición dentro de la edición de “Las mil y una noches”, fueron también escenario de muchas de las escenas de la telenovela, comprobando la consigna que tuvo ésta, como el resto de dramas turcos que luego se emitieron en nuestro país, de utilizar locaciones exteriores reales, barrios auténticos y existentes, principalmente de Estambul, para las escenas de las mismas.

Tal es el caso del personaje de Kerem, por ejemplo, quien en un sinnúmero de escenas, vivió en un barco anclado en el mar, espacio desde donde se grabaron dichas secuencias.



¿Será la grabación en exteriores, el único encanto de esta novela a nivel de locaciones?... Pues nos atreveríamos a decir que no únicamente. Y es que si algo llamó la atención dentro de “Las mil y una noches”, además de todo lo dicho en cada una de estas laboriosas páginas, fueron también sus imponentes escenarios interiores, ¡que son precisamente... escenarios exteriores! (aunque suene a “trabalenguas”), pues están fuera de los estudios. Mansiones con un tamaño que supera las dimensiones incluso de un estudio de grabación, lujosas casas con arquitectura y ambientación turca, impregnada del *look and feel* y exotismo otomano, con un glamour pocas veces visto dentro del género melodramático.

Algo curioso en esta telenovela, es que no hubo un personaje extremadamente pobre, salvo los inicios de Sherezade, quien como dijimos, nunca tuvo una pobreza excesiva; y uno que otro personaje secundario. Y mientras las viviendas de estos pocos personajes eran medianamente humildes y ambientadas como tal (grabadas también en casas reales fuera de cualquier estudio televisivo), el grueso de las locaciones vistas en la telenovela, eran de una majestuosidad abrumadora para el televidente (y esta vez hablo... ¡como televidente pura!).

Elegantes alfombras, sofisticadas arañas y mobiliario, grandiosas salas y salones, escritorios de primer nivel, cocinas modernas y lujosamente equipadas, etc. Y nada de esto de “utilería”, ninguno de estos espacios construido con *backings* (paredes de madera que se utilizan para armar escenarios dentro de un estudio de TV), tecnopor o mármoles simulados. Cada pieza dentro de esta telenovela, cada casa, cada sala, cada uno de los aforos y locaciones fueron 100% reales, luciendo una dirección de arte cuyo cuidado es más que evidente (y la cámara sabe realmente cómo lucirlo).



Esto sin lugar a dudas añade un atractivo particular a lo que uno ve, pues es una ficción... que se desarrolla ¡en la realidad!, pese a que suene “paradójico”. Aunque nos parezca exagerado, quizás, es como estar en una tienda de muebles y apreciar cada uno, noche a noche... algo así como estar en un “Casa Cor” televisado.

Aquello da un nivel de realismo, que es imposible ignorar cuando lo tenemos frente a nuestros ojos. Y de manera análoga, brinda también una admirable solvencia para el despliegue de la cámara y el desenvolvimiento de la puesta en escena. Aquí no hay un estudio con tres paredes (directamente NO se suelen usar estudios para grabar), en donde la “cuarta pared” es el lugar donde se posiciona la cámara. Aquí ¡HAY cuarta pared!, con lo cual no existen límites para la grabación.

La cámara puede recorrer el lugar en 360 grados sin problema alguno (siempre y cuando se tengan los cuidados respectivos con el resto del equipo de rodaje, para no verlos en cuadro, y las luces se coloquen estratégicamente), mas resolviendo esto último, la facilidad con la que la cámara puede desplazarse en medio de esta “delicia” de locaciones (lo es para cualquier camarógrafo o director de fotografía, quienes siempre viven “limitados” por elementos que “no pueden verse”) hace que realmente... el cielo sea ¡EL LÍMITE!.

Al decir esto, no sólo la cámara agradece esa inmensa posibilidad, estamos seguros lo agradece también el espectador, quien por fin puede ver en la mesa de un comedor, a la familia sentada en todas las sillas y no colocados en “U”, para que ninguno de la espalda a la cámara. O precisamente puede ver a personajes de espaldas, pues la cámara tendrá la facilidad para cubrirlo desde donde el ingenio del creador de encuadres detrás de ella, lo decida.

Esta “desterrada” limitación a nivel de realización, hace que la telenovela tenga precisamente este *look* tan particular, gracias a sus auténticas y genuinas “*lookaciones*”.



Esto, además de sonar al “paraíso” para cualquier realizador audiovisual, responde a lo que el Portal Planeta Estambul señala sobre las telenovelas turcas en general:

(...) las mismas en Turquía no tienen esa consideración de producto menor orientado a ser consumido sólo por amas de casa, de hecho, se exhiben en prime time y los mejores actores del país como Halit Ergenç o Beren Saat no dudan en participar en las mismas (Otero, 2016). Todo esto ligado por supuesto, al nivel de inversión, antes descrito.

Culminando este acápite, es válido incluir un detalle que también sentimos está relacionado al hablar de cualquier tipo de *look* dentro de “Las mil y una noches”. Y son... los actores. Tanto los recién mencionados Halit Ergenç (Onur) como Beren Saat (Sherezade), tienen una apariencia que dista de aquel exotismo estereotipado, que quizás muchos pudiéramos haber tenido, si hubiésemos oído hablar de un país como Turquía, antes de ver cualquiera de sus telenovelas. De pronto, se nos hubieran venido a la mente, imágenes más cercanas a “El sultán” (otra telenovela turca, pero

ambientada en la época del imperio otomano), con turbantes, túnicas o “velos” de por medio.

Entonces, aún con locaciones que sí pueden darle un marco exótico y místico al *look and feel* de la telenovela, es este carácter de apariencia occidental, aquello que distingue al *casting* elegido para una historia como “Las mil y una noches”. Y decimos distingue, pues no podemos negar que es un elemento que ha servido de puente directo, entre aquello que (como televidentes) podríamos tener posicionado en la mente, al pensar en un “actor o actriz de telenovela” y asociarlo con el bagaje o experiencia previa de consumo de este género televisivo, principalmente latinoamericano.

De hecho, a manera de paréntesis, comentaré que me tocó hacer un pequeño test dentro del Canal en el que laboraba, buscando que personas de distintas áreas vean la telenovela y nos den sus apreciaciones (considerando era ésta, la primera novela turca a transmitir, lo que traía cierta ansiedad por no saber qué resultados podría tener). Muchos de los participantes de aquel “*focus group* casero”, si bien se “enamoraron” de la historia, creyeron que se trataba de una telenovela brasilera, por la apariencia de los actores. Fueron la música y los paisajes, los únicos detalles que les hicieron dudar sobre este casi certero origen sudamericano. En ningún momento mencionaron... Turquía.

Planeta Estambul destaca tres tipos de novelas turcas: Los dramas históricos o basados en novelas clásicas (ahí sí estaría “El sultán”), los melodramas del Centro - Este de Turquía (sumamente conservadores) y las telenovelas modernas. Son estas últimas las que abundan en las grillas de programación de Latinoamérica (y, por ende, Perú) (Otero, 2016).

Dentro de las telenovelas modernas, podemos destacar una predominancia por un tipo de mujer, por qué no decirlo, similar al que persiguen las telenovelas latinoamericanas. Existe un culto por la mujer blanca, delgada, dulce, de imponente belleza y de tipo occidental. Sello que además recae en la premisa de que, ‘sólo así la telenovela podrá abrirse paso en la venta internacional’ (no diría ‘sólo así’, pese a ser una frase muy escuchada en los mercados audiovisuales, pues novelas como las asiáticas, por ejemplo, sólo se comercializarían ¡en Asia!. Pero sí considero un atributo a tomar en consideración, al momento de definir la adquisición de un contenido). Es decir, entonces, tanto “Las mil y una noches” como un sinnúmero de telenovelas turcas estrenadas también en Latinoamérica, recurren a un reparto y una apariencia menos “local” y más bien, universal.

Sorprende la poca presencia de un estilo de mujer con el cabello cubierto por algún velo como el *hiyab*, siendo un referente común cuando uno pasea por las calles de Estambul. No prima entonces un estilo de mujer árabe, ni oriental, sino más bien el *look* occidental es el patrón estético de las protagonistas femeninas de la telenovela turca. El mismo que se replica en el caso de los protagonistas masculinos, donde destaca principalmente el atractivo físico en su apariencia, como “galán” de telenovela, con también rasgos más cercanos al tipo occidental.

- d) **¡Suena tremendo! – El Audio:** Tal como diría Magneto, una telenovela como “Las mil y una noches” no sólo “suena tremendo” al escuchar su exótico título, sino que el trabajo de audio que acompaña a cada una de sus escenas, también tiene un nivel de

desarrollo que genera un diferencial y añade “novedad” a un público habituado a ver otro estilo de telenovela.

Y esto lo podemos evidenciar incluso si tomamos como referencia aquello que sentencia Eduardo Adriansén (2001), al hablar del melodrama televisivo en la siguiente frase: “Sigue siendo un género más apoyado en el diálogo que en lo visual” (p. 28).

En esa única línea, “Las mil y una noches” se sale ciertamente del molde de lo antes dicho. Esta telenovela, si bien se sostiene en diálogos y de qué calibre (hemos hablado incluso de la poesía inmersa en las líneas de su protagonista masculino), sí se apoya precisamente en lo visual y lo hemos comprobado en el desarrollo de esta investigación. Muchos de los encuentros entre Sherezade y Onur logran consolidarse como escenas de alta sensibilidad o con una inmensa carga emocional, esencialmente gracias... al SILENCIO y al soporte visual que lo acompaña, asignándole dramatismo e intensidad, sin necesidad de palabras.

Reconocer detalles en cuanto al audio de los diálogos es una tarea difícil, pues es una telenovela doblada. Su doblaje fue realizado en Chile y este país tomó en consideración trabajarlo con un español bastante neutro, lo cual facilitó la comprensión y evitó las asociaciones de localidad.

A nivel musical, hemos resaltado la inclusión de temas clásicos, como el imponente tema de Scheherazade de Rimski-Kórsakov. Éste no sólo lleva el mismo nombre de la protagonista de la telenovela (y del libro al que hace referencia su título), sino que sus acordes connotan precisamente la presencia inicialmente frágil de la protagonista, a través de un delicado violín, para dar pase a los instrumentos mucho más graves como el fagot, trombón y trompetas, anunciando la imponente presencia de Onur y su llegada a la vida de Sherezade.

Pero la música suena y resuena a lo largo de esta novela, en una banda sonora compuesta especialmente para ésta, por el músico turco Ali Tufan Kırış (conocido como Kırış, a secas). Es inevitable notar que Kırış toma como fuerte referente la *suite* de Kórsakov y prepara un tema genérico, “Binbir Gece” (el mismo nombre que lleva la telenovela, en turco), en donde estas mismas cuerdas tienen una participación fundamental en la melodía y se desgarran en medio de una marcha de corte épico (con ciertos vibratos que le dan un carácter y “sabor” turco), que acompasa el ritmo a través de percusión. Si optan por entrar a *Spotify*, *Itunes* o *YouTube* y darle *play* al tema, escucharán ese violín y sentirán que están viendo a Sherezade y sus pesares; el violín “llora” a través de sus cuerdas y nos narra una inminente melancolía, la cual logra ser luego cubierta por la orquestación completa, tal como Onur “cubrió” y llenó la vida de Sherezade (con sus altas y bajas... como la melodía).

Asimismo, Kırış creó distintas versiones de este mismo tema genérico, como se suele hacer en las telenovelas, a fin de colocarlo según sea el tono dramático de la escena que musicalizará. Junto con ellas, diseñó temas específicos tanto para sus personajes, como para escenas puntuales de la novela

La costumbre nos lleva a corroborar que en el género melodramático existen temas musicales específicos para la pareja protagónica y para los personajes más importantes. Estos pueden ser compuestos o sencillamente una selección de *covers* que se ajusten a estos intérpretes y sus respectivas historias. No obstante, “Las mil y una noches” opta también por componer música específica para escenas trascendentales, tal como “La noche negra”. Este es el caso del tema “Siyah Gece”,

que, traducido del turco, significa precisamente “noche negra”. Esta melodía no sólo tiene una excepcional carga de pesadumbre y dolor, musicalmente hablando, sino que va acompañada de una letra, que, si trasladamos al español, diría algo como esto:

*“Si extraño mi rostro y soy tímido,
aunque abro tierras profundas entre nosotros,
y si estás contra mí,
tus ojos no ocultan nuestro amor.*

*Incluso si te evito con mis miedos,
incluso si me quedo en esa noche negra,
como estamos en la vida,
vamos a vivir juntos, nos encontraremos.*

*Aunque me escape sin cuidarme,
incluso si mis manos se dejan en el vacío,
si te persigo de mi corazón,
mis ojos no ocultan nuestro amor.*

*Incluso si te evito con mis miedos,
incluso si me quedo en esa noche negra,
como estamos en la vida,
vamos a vivir juntos, nos encontraremos”.*

Sólo para darnos una idea, el disco con el *soundtrack* de la telenovela, cuenta con 34 canciones compuestas exclusivamente para ella (disco que, en países como Argentina, obtuvo la categoría de PLATINO por el alto número de ventas obtenidas). Algunas de ellas son temas repetidos en distintas versiones, no obstante es un número bastante alto para los estándares de trabajo musical que se realiza alrededor de una telenovela. (#Dato - Si algún arquitecto nos lee, encontrará un tema también para ellos... “Mimar”, que en español significa dicha profesión). Un proceso de musicalización realmente complejo y minucioso, con compositores - de música y letra - y músicos talentosos, con un nivel de orquestación, que hasta diríamos... ¡Vale la pena escuchar, así no vea la novela!

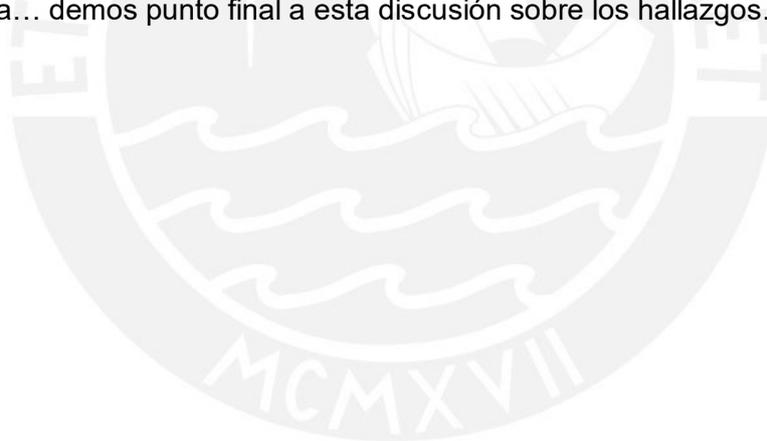


“Las mil y una noches” toma además el estilo de retirar el sonido directo de algunas escenas y solamente colocarles música. No sonido ambiental, no diálogos, sólo música alrededor de ellas. Algunas de las cuales apelan al efecto de ralentización

visual y acompañar así las tomas, únicamente con música, le asigna indudablemente un papel trascendental en la telenovela.

Finalmente, cabe destacar que este melodrama no hace un sobreuso de algunos códigos que son muy utilizados en las telenovelas latinoamericanas, también a nivel de audio. Por ejemplo, el sonido en *off*. Como sabemos, el sonido en *off*, es aquel que no pertenece a la escena, pero se escucha en la misma. Un recurso que se utiliza mucho dentro del género, por ejemplo, cuando se coloca a un personaje “pensando” y lo que vemos en pantalla es a él mismo, pero en silencio con la voz en *off* “traduciendo” su pensamiento. Una licencia que se “permite” el melodrama, pero al ser inexistente en la realidad, resulta a veces poco creíble y sinónimo de cierto sarcasmo cuando se critica al género.

En esta telenovela las cosas se dicen directamente, o si se piensa, hay un silencio correspondiente a ese pensamiento y el público pone de su parte buscando su decodificación. El *off* se utiliza más ligado a alguna narración, como por ejemplo el cierre de la telenovela, en el que sobre las últimas escenas de Onur y Sherezade, sin audio directo, sólo con otro de los movimientos de la *suite* Scheherezade de Kórsakov (el tercero, “El joven príncipe y la joven princesa”), la voz de la suegra de Sherezade narra el final de esta telenovela, tomando como referencia las líneas del libro “Las mil y una noches”, prácticamente de la misma manera como se inició la telenovela. Un cierre circular que hace que los mismos elementos narrativos con los que se abrió la historia, con un artístico y emotivo remate, ahora la concluyan; del mismo modo como en este preciso momento, un 24 de abril de 2019 y con Kórsakov también como compañía... demos punto final a esta discusión sobre los hallazgos.



CONCLUSIONES FINALES

Por todo lo dicho anteriormente, concluimos lo siguiente:

1. HISTORIA Y TRATAMIENTO

Estamos frente a un tipo de relato cuya estructura y forma de construcción de los diálogos es distinta al tipo de telenovelas consumidas por la teleaudiencia nacional, previo a la llegada del contenido turco. Un relato que se asienta en ser mucho más directo y menos reiterativo. Con la presentación del conflicto central de la historia planteado desde los primeros minutos del capítulo inicial.

Textos escritos con el uso de un lenguaje más sofisticado, introduciendo a la poesía dentro de muchas de sus líneas. Más aún, asociada a un personaje masculino, detalle poco probable en una telenovela mexicana, por ejemplo, en donde el carácter de “macho alfa” suele salir a relucir en cada escena, por lo que colocar en boca de los galanes, poesía como medio de expresión, podría ser visto como una “disminución de virilidad”. En el caso de “Las mil y una noches”, entonces, no hay temor de asociarlo a la masculinidad de su intérprete.

De la mano con esta delicadeza en la forma de expresar los sentimientos, principalmente del protagonista masculino, viene una alta carga de romanticismo impregnada en la historia de amor central. No sólo permitiéndole mostrar dichos sentimientos abiertamente y sin reparos, sino apelando a un enamoramiento que podríamos denominar “a la antigua”. Una seguidilla de capítulos esperando una aceptación, un beso, una tomada de manos (haciendo la obvia salvedad a la “noche negra”, donde aún así el cuidado es tal, que prácticamente ocurre “*en off*”), recurriendo a una forma de “cortejo” poco usual ya en nuestros tiempos, en donde telenovelas de la región, dan pasos mucho más “adelantados” en menor tiempo.

El proceso que adopta esta telenovela turca se asemeja más a aquel que tenía la telenovela latinoamericana en décadas pasadas. Yendo al extremo, recordamos las noticias acerca del beso en la telenovela peruano-argentina, “Nino”, cuyo esperado “ósculo” entre los protagonistas, no sólo duró más de un minuto, sino que solicitó repetición por parte de la audiencia, respondiendo a la ansiedad de por fin poder llegar a ver este momento cumbre y por qué no, revivirlo (capacidad que hoy tenemos más que posible, sin enviar “cartas” al Canal).

En “Las mil y una noches”, los pasos en el amor se dan lentamente y el público pareciera valorarlo... o re-valorarlo. Y esto se ancla en cierta medida, en la cadencia de la puesta en escena de la telenovela. Si bien la consecución de los hechos se da sin escenas de demasiado “relleno” y se va directo al grano, como señalamos en los hallazgos antes mencionados, sí es importante destacar que dentro de las escenas hay un ritmo algo pausado tanto de actuación, como de “ponchado” (sabemos que es un producto editado con cámaras independientes, pero nos referimos al paso de un plano a otro). Esos silencios, extensas miradas en planos cercanos, podrían ralentizar el ritmo de la escena. No obstante, la telenovela turca ha instaurado esa “nueva” cadencia, que si bien es notada por el público (lo hemos comprobado en respectivas menciones en redes sociales), genera estas “ansias” de ver qué sigue, qué dirán, cómo reaccionarán, pues cada paso... ¡se hace esperar!.

2. PERSONAJES

Tanto el personaje de Onur como el de Sherezade, protagonistas de esta telenovela, gozan de un perfil, cuyo diseño adquiere mayor dimensión dentro de su construcción, si los comparamos a los personajes de una telenovela latinoamericana. Ambos son reconocidos

más como PERSONAS que como personajes, logrando con ello una “humanización” tal, que la identificación con la audiencia es prácticamente inmediata. La complejidad de sus personalidades, sus comportamientos, sus giros sorpresivos y decisivos, asignan matices a su identidad, despojando de ambos, aquel nivel “plano” de protagonista únicamente afable, sufrido y sin maldad, como se podía encontrar en telenovelas de antaño.

Sherezade es, como quizás muchas mujeres peruanas, una madre soltera (en este caso, viuda). Sola y sin el apoyo de un hombre, busca sacar adelante a su pequeño hijo enfermo, a costa de su propio trabajo y esfuerzo. Será al enfrentarse a un hecho que supera su alcance (económico principalmente -situación por la que también atraviesan muchas mujeres peruanas y latinoamericanas-) y que pone en riesgo la vida de su hijo, como ella decidirá salir al frente como una “leona” y hacer ¡lo que sea! para salvarle la vida. ¿Acto que haría cualquier mujer, sin especificar nacionalidad y sin justificar su acción?... Seguramente, SI. No en vano, Jesús Martín Barbero considera que el melodrama se convierte en un “drama de reconocimiento” (Martín-Barbero, 1993, citado en Erlick, 2018, p. 35).

Ciertamente se ha diseñado este personaje femenino bajo un nivel de desamparo inicial, que acrecienta el drama por donde se le mire (meta absoluta de guionistas, productores y *broadcasters*, siendo el drama uno de los géneros que, desde la literatura, mueve las agujas de toda historia provocando las angustias, dificultades, conflictos, etc. necesarios para evitar que... un policial, musical o hasta un producto de ciencia ficción, se desarrolle linealmente y apunte más bien a añadir a la audiencia, su VITAL adjetivo de: cautiva).

Así y todo, en medio de este desamparo, no hay una pobreza extrema como sí podríamos hallar en protagonistas mexicanas como “María Mercedes”, “Mariana Villareal” (de “Los Ricos también lloran”), argentinas como “Milagros Espósito” (“Muñeca Brava”), venezolanas como “Esmeralda” o “Topacio”, etc. Una telenovela turca como “Las mil y una noches” no apela entonces a algunos componentes que podrían estar dentro de los estereotipos clásicos de una protagonista de telenovela (de nuestra región, principalmente), sino más bien se orienta a crear “arquetipos” en el diseño de su pareja protagónica.

Siendo en la telenovela latinoamericana, el personaje femenino, aquel que, por lo general, goza de mayor dimensión, volumen y trae consigo un bagaje de vida superior al de su contraparte masculina (por considerarse el núcleo de la historia); en una telenovela turca como “Las Mil y una noches”, Onur, “el hombre”, trae inmerso un complejo perfil presentado desde los primeros minutos de la trama. Él destierra la idea clásica del GALÁN de telenovela, no en cuanto a fisonomía, como dijimos antes, sino en el sentido estricto y literal del “macho alfa” conquistador, enamorado, “don Juan”, aquel que sale a la calle casi acompañado por “Kid” (su auto fantástico) guiñando el ojo y piropeando a cuanta mujer pase delante. Onur directamente: NO QUIERE A LAS MUJERES y menos irá por el mundo seduciéndolas (nada más “anti galán” que tremenda carta de presentación). Y detrás de esta casi “aberración”, hay un trasfondo en el personaje, que nos da la certeza del profundo trabajo de su perfil psicológico y que nos marca la pauta de que el amor, en él, no es algo prioritario (nada menos que EL AMOR... el motor y motivo, precisamente, de una TELENOVELA).

Esto nos da indicios de darle al rol del hombre, un protagonismo igual o por momentos superior al de la mujer, dentro de la historia. No por ser uno mejor o más que el otro, hablando de una jerarquía de género exactamente, sino que la historia balanceará a ambos con una equidad narrativa relativamente pareja, pero que por momentos podría inclinar la báscula hacia el lado masculino, en cuanto a importancia de sus padecimientos, problemas y conflictos dentro del relato. Todo ello hará girar muchos de los hechos a su alrededor (riesgo que se toman los turcos dentro de un género como la telenovela, en el que hasta sus títulos

más célebres, ensalzan precisamente a sus protagonistas femeninas, asignándoles sus propios nombres -¡o sus nombres propios!-).

Onur no es entonces el “Fonzie” de “Días felices”, en su relación con las féminas (lo cual no quita que las mujeres sí sientan evidente atracción hacia él); y pese a tener rasgos de machismo, celos enfermizos, sentimientos de superioridad frente a sus semejantes (mujeres y hombres), tiene asimismo, el atributo de contar con una sensibilidad poco común en personajes de telenovela, dentro de su género. Podemos decir que... “Onur también llora” (título que podría asignarse a la secuela de la historia). Y no tiene reparo alguno en hacerlo más de una vez. Onur abre su corazón y expresa su amor a diestra y siniestra (cuando finalmente le da pase a este sentimiento que consideraba ajeno a su especie), con poesía, frases caramelizadas, declaraciones, pedidas de mano, metáforas y todo lo que, ni un príncipe azul de Disney, podría hacer. Dentro de esa sensibilidad, destaco un ligero lado femenino sobre-desarrollado en él, poco usual en el melodrama (y hasta en la vida), comportándose casi como lo haría una “hija” en la relación con su madre y con un lado afectivo y emocional, prácticamente “a flor de piel”, diferencial que llama la atención e incluso podría atraer al espectador.

3. LENGUAJE AUDIOVISUAL

Con la misma devoción que en muchos de estos casi 180 capítulos (90 episodios en versión turca, de casi dos horas de duración) se evocaba a Alá, el dios máximo de la religión musulmana (credo principal en Turquía, que sin ser el nuestro, “nos une” también como nación de alta religiosidad), con ese mismo fervor, utilizó “Las mil y una noches”, la cámara, el audio, la edición y todos aquellos aspectos ligados al lenguaje audiovisual.

A diferencia de la telenovela latinoamericana y el grueso de textos que hacen referencia a su despliegue audiovisual, ésta telenovela no aplica el patrón de las tres cámaras, del “ponchado” a través de una mezcladora de video (o *switcher*), de un empleo de la imagen que busca sólo cubrir la escena, o de una realización “más tradicional que vanguardista” (como mencionaba Adrianzén). Una telenovela como “Las mil y una noches” rompe un poco el molde de lo antes señalado, pudiendo decir incluso que se desvincula del mismo.

La cámara no es aquí, el aparato que sólo registra lo que sucede (para eso está ¡la prensa!), esta herramienta que emula ser los ojos del espectador, entra también en el juego narrativo, “diciendo”, “hablando”, “expresando” en cada uno de sus planos. Encuadres, desplazamientos, angulaciones que no sólo cubren la acción, sino que contribuyen a transmitir las emociones que tanto la actuación, las palabras y la puesta en escena en general, tienen también como objetivo.

Como destacamos en los hallazgos, la escena de la reconciliación entre Onur y Sherezade, no se consumaría como se logra, sin esas cámaras circulares alrededor de ambos (junto con la lluvia, truenos y tantos otros elementos más en escena) y su magistral interpretación. Son fragmentos de la historia que narran, pero a la vez conmueven, estremecen, sobrecogen... fines emocionales tan difíciles de alcanzar con el audiovisual, pero que son la esencia pura del mismo (para aquello tanpreciado... ¡trabajamos en esto!).

El planteamiento visual de la telenovela recurre a un esquema mucho más cinematográfico y ligado a la serie, que a lo que se acostumbra ver en la telenovela de este lado del continente. Cámaras independientes que graban cada cual su propio material, a ser elegido recién en el proceso de post producción, no en el rodaje como ocurre con la telenovela “ponchada”, dando así, mucha mayor libertad a este proceso de cierre de la imagen final. Y asignándole incluso

en esta fase, efectos de imagen de uso no del todo frecuente en la telenovela. No en vano los turcos no llaman a su producto “telenovela”, sino serie o drama turco, pues no sólo el producto final se aleja de ella, sino que sienten que su contenido no responde literalmente a las *soap operas*, pese a tener tantos elementos narrativos de ellas (y pese a que hasta en galardones de televisión, como los Premios Emmy International, los nominen precisamente dentro de la categoría “Telenovela”).

Diríamos que el fondo, el concepto y los elementos que conforman la telenovela a nivel de estructura dramática, continuidad narrativa y construcción de personajes, tienen mucha semejanza con la telenovela (buscando “perfeccionarla” en muchos sentidos). De hecho en conversaciones personales con muchos profesionales del medio de la ficción turca, hay un claro reconocimiento de esto y de la influencia que tuvo en ellos, la presencia de la telenovela latinoamericana en sus pantallas en la década del 90 aproximadamente. Muchos sienten que “aprendieron” las pautas de cómo contar las historias gracias a las telenovelas latinoamericanas (como suelo decir... pareciera que “el alumno superó al maestro”). No obstante, en lo referente a la forma, es la industria turca quien “ha pintado el lienzo” con nuevas técnicas, dándole su propio “toque” y una apariencia mucho más cinematográfica, la cual le permite estar a la vanguardia en realización y no ceñir su contenido a una sola pantalla como la TV de señal abierta, sino incluso estar apta a los requerimientos técnicos que hoy demanda cualquier plataforma de *streaming*, como Netflix (pantalla donde no sólo ha estado esta novela turca, sino muchas otras más), acrecentando así su posibilidad de explotación y gestión en la comercialización e internacionalización de sus contenidos (reconocido y recompensado por su propio gobierno).

Pero nada de esto es gratuito. Y cuando hablo de gratuito, no me refiero exclusivamente al arduo trabajo, al profundo y detallado proceso creativo que se palpa hay detrás de una producción como “Las mil y una noches” (y de cada una de las producciones turcas que he podido tener la oportunidad de ver). Me refiero también al término estricto, contante y sonante del presupuesto que hay detrás de cada episodio de telenovela.

La inversión que realiza Turquía para una telenovela como ésta, como dijimos, va alrededor de los 200 y 250 mil dólares por capítulo. Presupuestos indiscutiblemente abismales en contraposición a los que desembolsa Latinoamérica en sus telenovelas (quizás hoy las series latinoamericanas sí puedan acercarse un poco más a estos precios), sin embargo esto permite, entre otras cosas:

- Contar con locaciones absolutamente reales tanto de interiores como de exteriores y salir de aquel “estudio” en el cual se estilan grabar las telenovelas de la región (por facilidad y economía de tiempo y dinero), lo cual a su vez posibilita mayor libertad e independencia a la cámara, como señalamos antes, convirtiéndola casi en un personaje más.
- Incluir un presupuesto que abarque una composición musical pensada, creada y orquestada rigurosamente para la historia, sus personajes y hasta sus momentos más trascendentales (compilación musical que también se suele vender por separado de la telenovela y generar nuevos réditos al contenido).
- Reclutar a los actores más reconocidos de la escena turca, sin escatimar en ello por no considerar que éste sea un producto menor, pensado sólo para el ama de casa (pensamiento que podría asociarse a algunos *broadcasters* de la región, en torno a la telenovela y por qué no, a la televisión de señal abierta, en general).
- Un diseño de producción que contempla grabar un capítulo en el lapso de una semana, ¡cinco o seis días destinados a un solo episodio! (de una hora y media a dos horas de duración), versus la grabación de un capítulo diario en la telenovela latina

(esto evidentemente, de la mano con una parrilla de programación turca, que incorpora un episodio por semana, a diferencia de Latinoamérica, donde se programan en tira diaria de lunes a viernes).

Esta inversión sí es alta, altísima, pero no sólo posibilita una mayor dedicación al trabajo de ficción televisiva en todo sentido, en innovación, cuidado y creación de un estilo propio de narración, sino que genera a la vez, una importante rentabilidad tanto en la venta internacional, la comercialización de formatos, la “promoción” de un país antes poco (o nada) conocido por este lado del mapamundi y que hoy tiene acceso a tomar un avión y tener vuelos directos para conocerlo, pues dejó de ser del todo anónimo o invisible.

Exportación de cultura, construcción de país, creación, desarrollo y reforzamiento de una industria audiovisual con miras a una mayor expansión e internacionalización (tanto en contenido, talento actoral, como profesionales del medio). Y todo ello, reconocido finalmente por un gobierno que (pese a sus peripecias políticas), ve, cree, apuesta y brinda un apoyo no únicamente por ser un “producto nacional”; subvenciona esta industria pues de manera justificada, tiene la certeza de que su inversión también se verá incrementada (¡y con creces!) con la devolución que este “viaje cultural” de su identidad turca, obtendrá en cada uno de los países a los que aterrice.

Tantas, ¡TANTAS! piezas, con una minuciosa, larga e interesante articulación detrás, logran lo que hoy vemos en pantalla, logran lo que hoy es la telenovela turca y lo que es este producto que se ha convertido en un hito en la televisión latinoamericana y puntualmente peruana, “Las Mil y una noches”.

Esto nos confirma además, que a pesar de los más de 12 mil kilómetros de distancia que hay entre Perú y Turquía, no sólo nos unen los colores blanquirrojos de nuestras banderas, nos une algo mucho más fuerte: los sentimientos, los afectos, el dolor... LA EMOCIÓN. Todos ellos absolutamente universales, sea cual fuere nuestra raza, idioma, nuestra nacionalidad. Y todos ellos, transmitidos a través de un medio de comunicación que sigue siendo el más poderoso y masivo que existe, la televisión; de la mano de uno de los géneros que difícilmente dejará de existir, el melodrama.

La televisión es cultura y la telenovela, la ficción, señores... lo es... y pudiera serlo aún mucho, MUCHO más.

A seguir acompañándola, en la pantalla que prefiera, por... mil y un... noches más.

REFERENCIAS

- Absatz, C. (2015). *Las mil y una telenovelas*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Planeta.
- Adrianzén, E. (2001). *Telenovelas: Cómo son, cómo se escriben*. Lima, Perú: PUCP, Instituto de Estudios Internacionales – Fondo Editorial PUCP.
- Agencia AFP. (2018, 9 agosto). "La casa de las flores": la "novela mexicana" hecha serie de Netflix. Recuperado de <https://elcomercio.pe/tvmas/series/casa-flores-novela-mexicana-hecha-serie-netflix-fotos-noticia-544948>
- Arredondo, H., & García, F. (1998). Los sonidos del cine. *Comunicar, volumen 11*, pp. 101-105. Huelva, España: Universidad de Huelva
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad* (18ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Brown, M. E. (1997). El discurso femenino y el público de las telenovelas: Un argumento a favor de la lectura de la resistencia. En E. Verón, & L. Escudero (Eds.), *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales* (pp. 223–234). Barcelona, España: Gedisa.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona, España: Gedisa.
- Caaveiro, B., & Gómez, M. (1994). Análisis de las telenovelas. *Semiótica y modernidad. Investigaciones Semióticas V, volumen 2*, pp. 481-490. La Coruña, España: Universidad de Coruña.
- Carreras, C. (1991). El lenguaje de las telenovelas. *Lenguaje informativo y filmográfico, volumen 1*, pp. 29-35. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Carvajalino, L. (2016). La telenovela no pierde su corona en la TV colombiana. *El Heraldo*. Recuperado de <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/la-telenovela-no-pierde-su-corona-en-la-tv-colombiana-287267>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Chion, M. (1997). *Cómo se escribe un guión*. Madrid, España: Cátedra.
- Cobo-Durán, S. (2010). Diseño de personajes para novela gráfica. *Questiones Publicitarias - Revista Científica Internacional de Comunicación y Publicidad*, 1(15), 164–167. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/quepub/quepub_a2010n15/quepub_a2010n15p164.pdf

- Colón Zayas, E. (2013). *Matrices culturales del neoliberalismo: una odisea barroca*. Salamanca, España: Comunicación Social.
- Contreras Pinzón, N. (2014). Latinoamérica, todo un mundo - El origen de la telenovela. *Hueber Verlag – Freude an Sprachen*. Recuperado de https://www.hueber.de/media/36/eneb11_02_latin.pdf
- Di Marino Azevedo, L. (2017). *La telenovela en el mercado audiovisual lusófono – Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid*. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/42010/1/T38616.pdf>
- Erlick, J. C. (2018). *Telenovelas en el mundo latino*. Lima, Perú: Universidad del Pacífico, Fondo Editorial.
- González, C. (2011). GUIÓN: Los 3 actos. *CineClass*. Recuperado de <https://cineclass.wordpress.com/2011/10/17/guion-los-3-actos/>
- Gordillo, I. (2017). Univisión censura erótica escena de popular telenovela mexicana. *Publinews*. Recuperado de <https://www.publinews.gt/gt/espectaculos/2017/10/27/univision-censura-erotica-escena-de-popular-telenovela-mexicana.html>
- Hermansson, I. (2013). Música que enuncia, anuncia y denuncia en Arráncame la vida: Un análisis sobre la función de los boleros en la estructura textual de Ángeles Mastretta | manualzz.com. Recuperado de <https://manualzz.com/doc/17822283/m%C3%BAsica-que-enuncia--anuncia-arr%C3%A1ncame-la-vida>
- Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- León Frías, I. (2018). *Más allá de las lágrimas: Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina*. Lima, Perú: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Liarte, D. (2010): Tipos de ángulos en las fotografías. *Xataka Foto*. Recuperado de <https://www.xatakafoto.com/tutoriales/los-tipos-de-angulos-en-las-fotografias>
- López, I. (2019). Y las telenovelas turcas conquistaron el mundo. *Más: Mujeres a seguir*. Recuperado de <https://www.mujeresaseguir.com/cultura/noticia/1120348048715/y-telenovelas-turcas-conquistaron-mundo.1.html>
- López-Pumarejo, T. (1987). *Aproximación a la telenovela*. Madrid, España: Cátedra.
- Martín-Barbero, J. (1987). Televisión, melodrama y vida cotidiana. *Signo Y Pensamiento*, 6(11), 59 - 72. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/5741>

- Martínez, S. (2014). El estereotipo de la mujer en la telenovela mexicana, el caso multiestudiado, pero no evolucionado. Recuperado de <https://sheilamtzdanell.wordpress.com/2014/09/01/el-estereotipo-de-la-mujer-en-la-telenovela-mexicana-el-caso-multiestudiado-pero-no-evolucionado>
- Matey, P. (2012). Como influye la 'tele' en la sexualidad de los jóvenes. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundosalud/2012/04/26/noticias/1335454071.html>
- Mattelart, M., & Mattelart, A. (1988). *El carnaval de las imágenes: la ficción brasileña*. Madrid, España: Akal.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Mazziotti, N. (2008). La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica. *La mirada de Télemo*. Recuperado de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/20259>
- Medina Bravo, P., & Rodrigo Alsina, M. (2007). Análisis de la estructura narrativa del discurso amoroso en la ficción audiovisual. Estudio de caso: "Los Serrano" y "Porca Miseria". *ZER - Revista de Estudios de Comunicación*, 14(27), 89–101. Recuperado de <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/2400/2162>
- Mendoza, M. (2011). El teatro en la telenovela: arquetipos modernos. *Omnia, volumen 17* (número 3), pp. 99-112. Zulia, Venezuela: Universidad del Zulia.
- Montalvo, G. (2011). La mujer invisible, efecto del "horrible y caduco" melodrama. *Coalición de jóvenes por la educación y salud sexual*. Recuperado de <http://cojess.blogspot.com/2011/04/la-mujer-invisible-efecto-del-horrible.html>
- Musante, M. (2011). La telenovela "resiste". Cambios y perspectivas de un género en transición. *La trama de la comunicación, volumen 15*, pp. 155-168. Rosario, Argentina: Universidad Nacional del Rosario.
- Murgoitio, J. (2016, 4 febrero). ¿Muestran las telenovelas turcas en América Latina la situación de la mujer en Turquía?. *Brave Readers*. Recuperado de <https://bravereaders.es/muestran-las-telenovelas-turcas-en-america-latina-la-situacion-de-la-mujer-en-turquia/>
- Nietzsche, F., & Sánchez Pascual, A. (traductor). (2004). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (6ª ed.). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Norabuena, C. (2017). *Canal de Youtube de Carmen Norabuena - Compendio de telenovela "Las mil y una noches"* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCd7zeVgzH6HEGnSHC-b3Rhq/videos?view=0>

- Otero Soliño, M. A. (2016). Características, contexto y éxito de las telenovelas turcas. *Planeta Estambul*. Recuperado de <https://planetaestambul.wordpress.com/2016/02/01/caracteristicas-contexto-y-exito-de-las-telenovelas-turcas/>
- Otero Soliño, M. A. (2016). Reflejo de la mujer y la sociedad turca en las telenovelas de éxito. *Planeta Estambul*. Recuperado de <https://planetaestambul.wordpress.com/2016/02/15/mujer-telenovelas-turcas/>
- Poucel, P. (2004). *Del cine a la literatura: guía para la adaptación de cuento a guión de cortometraje (tesis de licenciatura)*, capítulo 2. Universidad de las Américas, Puebla, México.
- Quiroz Velasco, M. T., & Márquez, M. T. (1997). Mujeres que la miran y mujeres que son vistas. En E. Véron, & L. Escudero (Eds.), *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales* (pp. 205–222). Barcelona, España: Gedisa.
- Real, E. (2001). La fiesta de las lágrimas: el melodrama. *Écrire, traduire et représenter la fête*, pp. 131-144. Valencia, España: Universitat de Valencia.
- Redacción BBC Mundo. (2017, 17 abril). Por qué Turquía le importa cada vez más a América Latina. *BBC Mundo*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-36827436>
- Redacción BBC News. (2005, 23 diciembre). Muslims in Europe: Country guide. *BBC NEWS*. Recuperado de <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4385768.stm>
- Redacción El Comercio. (2015, 10 abril). Reniec: nacieron 12 Sherezade y 7 Onur en lo que va del año. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/lima/reniec-nacieron-12-sherezade-7-onur-ano-351231>
- Redacción El Comercio. (2017, 19 mayo). Televisa y TV Azteca sufren porque mexicanos optan por contenido online. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/economia/negocios/televisa-tv-azteca-sufren-mexicanos-optan-contenido-online-424425>
- Redacción Gestión. (2017, 11 enero). Televisa. En el rey de las telenovelas, el drama real está tras bambalinas. *Gestión.pe*. Recuperado de <https://gestion.pe/economia/empresas/televisa-rey-telenovelas-drama-real-bambalinas-126359>
- Redacción Hispanatolia. (2018, 22 octubre). Las series turcas disparan el turismo latinoamericano en Turquía. *Hispanatolia*. Recuperado de https://www.hispanatolia.com/seccion/2/id_cat,8/id,24922/las-series-turcas-disparan-el-turismo-latinoamericano-en-turquia

- Redacción La Prensa México. (2016, 29 octubre). TV Azteca apuesta todo con “Rosario Tijeras”. *La Prensa*. Recuperado de <https://www.la-prensa.com.mx/gossip/tv-azteca-apuesta-todo-con-rosario-tijeras-3500968.html>
- Redacción Opportimes. (2016, 14 diciembre). Con Televisa y TV Azteca, México exportó películas y programas por TV a US459 millones a EE.UU. *Opportimes*. Recuperado de <https://www.opportimes.com/comercio/con-televisa-y-tv-azteca-mexico-exporto-peliculas-y-programas-de-tv-por-us459-millones-a-ee-uu/>
- Redacción Produ. (2015). Turkey - Home of content. *Produ - Especial Turquía (Mipcom Cannes)*, 4–22. Recuperado de https://issuu.com/producom/docs/produ-especial_turquia
- Redacción Trome. (2017, 20 julio). De ‘María la del Barrio’ a la ‘Reina del Sur’: Así cambió el rol de las mujeres en las telenovelas. *Trome.pe*. Recuperado de <https://trome.pe/espectaculos/celebridades/maria-barrio-reina-sur-cambio-rol-mujeres-telenovelas-video-fotos-56651>
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, España: Gedisa.
- Rondón, Z. (2019, 12 abril). Yordano: "Por estas calles" marcó mi carrera y reflejaba la realidad de un país que espero cambie. *Noticias 24*. Recuperado de <https://www.noticias24.com/venezuela/noticia/162242/yordano-por-estas-calles-marco-mi-carrera-y-reflejaba-la-realidad-de-un-pais-que-espero-cambie/>
- Ruvalcaba, A. (2014). Telenovelas y series: dos puntos en tensión. *Letras libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/telenovelas-y-series-dos-puntos-en-tension>
- Sale, C. (1981). *Les scénaristes au travail*. Paris, Francia: Hatier.
- Silisque, A. (2016). Estructura dramática – De Aristóteles a Memento. *Adrián Silisque*. Recuperado de <http://adriansilisque.com/estructura-dramatica-de-aristoteles-a-memento/>
- Sorribas, M. (2014). Estructura del relato: Aristóteles vs. Tarantino. *Storytelling&CO*. Recuperado de <http://storytellingdigital.com/2014/12/18/storytelling-estructura-relato/>
- Syd Field (1996). *El manual del guionista*. Madrid, España: Plot ediciones.
- Tamayo San Román, A. (1996). *Teoría y práctica del guión de ficción*. Lima, Perú: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.

Tiscar, C. (2018). Aristóteles no pasa de moda, él si sabía de ficción. *Clara Tiscar*. Recuperado de <http://claratiscar.com/aristoteles-no-pasa-de-moda-el-si-sabia-de-accion/>

Turan, F. A. (2014). Costumbres y Tradiciones de los Turcos - La mujer en la cultura turca. *TRT Español*. Recuperado de <https://www.trt.net.tr/espanol/costumbres-y-tradiciones-de-los-turcos/2014/05/14/costumbres-y-tradiciones-de-los-turcos-5-2014-67574>

Vega, E. (2017). Asignaturas – audiovisuales – apuntes. *Eugenio Vega*. Recuperado de <http://www.eugeniovega.es/>

Vincent, J. (2016). La estructura de los tres actos. *Excentrya*. Recuperado de <http://www.excentrya.es/la-estructura-los-tres-actos/>

Vivas Sabroso, F. (2001). *En vivo y en directo: una historia de la televisión peruana*. Lima, Perú: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.

- Comunicación personal con Alaa Elabassy, ejecutiva comercial de la distribuidora de telenovelas turcas MADD Entertainment, (2019, 22 abril).
- Comunicación personal con Andrés Burgos, guionista colombiano (2014).
- Comunicación personal con Erol Avci, productor general telenovela turca “Las mil y una noches”, CEO TMC Film Yapim As (2018, 29 noviembre).
- Comunicación personal con Iván Sánchez, director de ventas de Global Agency (empresa distribuidora de la telenovela “Las mil y una noches”) (2018 / 2019).
- Comunicación personal con Kerem Catay, CEO productora de ficción Ay Yapim (Turquía) (2018, 17 noviembre).
- Comunicación personal con Marcio Ferreira, director de ventas de MGM International, director de ventas Entertainment One TV Distribution (2017, 19 abril).
- Comunicación personal con Yasemin Sutlas, responsable de ventas y adquisiciones de empresa TMC Film Yapim As (empresa productora de la telenovela turca “Las mil y una noches”) (2018, 29 noviembre).

ANEXOS

1. Ficha técnica de la telenovela estudiada

TELENOVELA:

“LAS MIL Y UNA NOCHES”

TÍTULO ORIGINAL	“Binbir Gece”
PAÍS	Turquía
AÑO DE REALIZACIÓN	2006 – 2009
AÑO DE EMISIÓN EN PERÚ	2015
EMPRESA PRODUCTORA	TMC Film (Turquía) (Productor Gral.: Erol Avci)
DISTRIBUIDOR	Global Agency (Turquía)
CANTIDAD DE CAPÍTULOS TOTALES	174
CANAL DE EMISIÓN (PERÚ)	Latina
HORARIO DE EMISIÓN (PERÚ)	10 pm
RATING PROMEDIO	20.2 puntos (Fuente: IBOPE)

2. Descripción preliminar de las escenas

CAPITULO 1 – ESC. 1: PRESENTACION DE PERSONAJES

1. AUDIO + CAMARA: La telenovela inicia con un video introductorio que no es otra cosa que la “cuña de introducción o presentación” de la misma. Esta cuña se ha trabajado con imágenes aéreas diversas de Estambul (Turquía) de noche, en plano general, con la iluminación propia de la ciudad de noche, mostrando el Bósforo, el Puente del Bósforo y la arquitectura típica turca.
La música que acompaña estas imágenes, no es otra que “Scheherazade” Op. 35 del compositor ruso, Nicolái Rimski-Kórsakov, una suite orquestal de 1888, inspirada en el libro “Las mil y una noches”; puntualmente se escucha el segundo movimiento, denominado: “La historia del príncipe Kalendar”.
2. FOTO + PERSONAJE / ACTUACION + AUDIO: Una sombra en forma de “pájaro” aparece sobre una pared. La sombra se proyecta sobre un fondo cálido, amarillo, sobre la cual también se proyectan luces de colores con forma de estrellas y lunas. Una música acompaña esta acción y el diálogo de un niño que exclama su deseo por atrapar al pájaro. Vemos a un niño saltando, intentando alcanzar las sombras. A continuación vemos al mismo niño, quien se deja vencer cayendo sobre su cama. Una mujer le toma la mano al niño y se queda mirando pensativa.
3. CAMARA + PERSONAJE + AUDIO + NARRATIVA: La cámara va de la mano al rostro de esta mujer. Es la protagonista, quien aparece por primera vez en la novela. Se le va descubriendo de a pocos, a través del tilt up de la cámara. El rostro de la mujer, mostrado en un primer plano, es de preocupación o tristeza, no hay ni alegría ni calma en su expresión. Al parecer era ella quien hacía las sombras con sus manos, hacia la pared. (Off) Se escucha la voz en off de un hombre dando una cita literaria “Amigo, no te fíes de las mujeres, riéte de sus promesas...”. Este audio va de la mano con el primer plano de la protagonista (el tilt up llegó a un primer plano): SHEREZADE.
4. AUDIO MUSICA + CAMARA + EDICION + FOTO + NARRATIVA: Suena una música turca, con gaitas y/o vientos. La voz en off del hombre continúa. Por medio de una disolvencia, vamos dejando el rostro de la mujer para pasar a un difuminado (desenfoco) de luces de colores, mientras se sigue escuchando una voz en off. Sobre ese mismo plano, la cámara va descendiendo a través de un tilt down, la imagen se va enfocando y vamos descubriendo al hombre que era el autor de esa voz en off, se trata del protagonista masculino: ONUR.
El Off mientras se produce el tilt down, continúa el texto: “... Prodigan amor falso cuando la perfidia es lo que las llena...”.
El texto que inicialmente se narraba en off, va pasando a “on” sobre el rostro de un hombre, gracias al tilt down antes mencionado, con la continuación de las siguientes frases: “... como la trama de sus hermosos vestidos”. Ese mismo tilt down no se detiene y luego de esa frase, continúa su recorrido hasta llegar a un libro. Cuando la cámara termina de descender y baja la velocidad de su movimiento (pues no se detiene del todo), nos damos cuenta de que este hombre estaba leyendo un libro. Comprobamos que se trataba de una cita literaria, del libro de “Las Mil y Una Noches”, título homónimo al de la telenovela en cuestión.
5. AUDIO + CAMARA + NARRATIVA + PERSONAJE + EDICION (PONCHADO): (Off) La cita vuelve a pasar a ser off, pues dejamos de ver el rostro del protagonista, y continúa con las siguientes frases: “... y no olvides que el diablo hizo que expulsaran a Adán por causa de la mujer...”.

A través de un contraplano, aparece el interlocutor del hombre, otro quien lo escucha y mientras, sonrío. Se trata de KEREM, amigo íntimo (casi hermano) de ONUR, a quien se le presenta en un plano busto. Sin embargo la cámara sigue en movimiento y sobre ese plano busto, va cerrando mediante un zoom in, perdiendo la referencia de Onur y mostrándonoslo con aún más detalle.

Sobre el rostro de Kerem, continúa la narración en off de Onur, prosiguiendo con la cita literaria: "... y jamás digas, si me enamoro, evitaré las locuras de los enamorados..."

A través de un contraplano, volvemos a Onur (en ON) y la consecución de la cita: "... ¡no lo digas!..."

El ponchado o la edición vuelven a ir al contraplano de Kerem, nuevamente en movimiento y cerrándose, a través del mismo zoom in anterior, cada vez más en él, hasta llegar a un primer plano, hasta presentárnoslo a pantalla completa.

Sobre este primer plano de Kerem, se oye en OFF a Onur, continuando el texto: "... sería verdaderamente un prodigio único..."

El ponchado va al contraplano de Onur, quien continúa su lectura, concluyendo finalmente la cita: "... ver a un hombre sano y salvo de la seducción de las mujeres".

6. CAMARA + DECORADO + FOTO + PERSONAJE + AUDIO: Con estas últimas palabras de la cita literaria de Onur, la cámara se ubica por primera vez en una distancia lejana a Onur y Kerem, mediante un plano abierto – plano de establecimiento, posición que nos permite precisamente, establecer a estos personajes y entender dónde están ubicados (un restaurante), a qué distancia está uno del otro, cómo están sentados, quién más está en el lugar y cómo es ese lugar. Se trata de un espacio cálido, con iluminación en clave baja y luces muy puntuales, que dejan en oscuridad lugares que la cámara no reconoce como trascendentales.

Sobre este plano abierto, Kerem transita de una sonrisa a una clara risa, claramente dirigida a Onur y lo que le causa escuchar esta cita literaria.

Luego de la risa de Kerem, la cámara opta por ir nuevamente al plano de Onur, en un valor de plano busto cerrado (casi primer plano) y luego ir al contraplano de su interlocutor, Kerem, en el mismo valor de plano (cerrado).

SILENCIOS + MIRADAS. En el plano antes señalado, ambos personajes no se dicen nada, sólo se miran en silencio en el mismo plano cerrado (ya con una cámara fija sin movimiento), sólo reaccionando a través de la expresión, el uno con el otro.

La cámara va a un plano cerrado de Onur y él recién reacciona a través de un diálogo, ante la risa de Kerem, exigiéndole de buena manera, que no se ría, pues se trata de algo serio.

La cámara, que ya se mantenía en planos fijos y sin movimiento, va del primer plano de Kerem, quien oye, sonriente, esta "divertida llamada de atención" de Onur y vuelve al movimiento al que nos tuvo acostumbrados, segundos antes y realiza un tilt down, paneando hasta encontrar nuevamente el libro desde donde Onur leía la frase, pero esta vez, la cámara logra tener el libro de frente, para que los ojos del espectador puedan verlo en detalle.

En OFF, durante este tilt down de la cámara, vamos escuchando a Kerem justificar su risa y o sorna, diciéndole a Onur que eso se trata sólo de un cuento, se trata de "LAS MIL Y UNA NOCHES".

El tilt down concluye su movimiento, a la par que el audio de Kerem menciona el título "LAS MIL Y UNA NOCHES". Y sobre ese plano fijo, cerrado, de detalle del libro, la mano de Onur cierra la tapa del mismo y en la portada logramos ver el título "LAS MIL Y UNA NOCHES" (Binbir Gece en turco), mostrándonos el título homónimo de la telenovela. Sobre este plano detalle, se escucha una locución en OFF que nos "lee" este título "LAS MIL Y UNA NOCHES" y, de esta manera, nos presenta a la vez, el inicio oficial de la telenovela.

7. CAMARA (EDICION) + AUDIO (MUSICA): Mediante una disolvencia, la imagen pasa de la tapa del libro y el título del mismo, a la retoma del video introductorio que se utilizó al inicio de la novela, esta vez acompañada de los créditos de los actores principales de la misma. Esta cuña se ha trabajado con imágenes diversas, aéreas, de Estambul (Turquía) de noche, con la iluminación propia de la ciudad de noche, mostrando el Bósforo, el Puente del Bósforo y la arquitectura típica turca. Esto va de la mano con una música que nos remite a una melodía árabe, con vibratos y una suerte de órgano eléctrico marcando la melodía. A nivel de imagen, se forma en letras doradas, el título en turco “BINBIR GECE”, exactamente con el mismo diseño con el que estaba el mismo nombre en el libro.
8. CAMARA + PERSONAJE + AUDIO + NARRATIVA: Luego del logotipo del nombre de la novela, la cámara da paso a un paneo de izquierda a derecha haciendo el seguimiento a un par de mujeres que caminan, en primer término del encuadre, dentro del restaurante en el que se encuentran Onur y Kerem. Durante su caminar, se escucha a Kerem precisamente de las mujeres. El intentar hacer recapacitar a Onur sobre su pensamiento acerca de ellas. Onur, ya en ON, pero aún en un segundo término del encuadre, insiste con su manera de pensar y lo que a él le representan las mujeres. El afirma que las mujeres nunca van a confiar en un hombre, pues lo único que a ellas les interesa, es la plata. En ese mismo momento, las dos mujeres llegan a la mesa donde las esperan hombres mayores que ellas y, de algún modo, “refuerzan” lo antes dicho por Onur (sin saber exactamente si ellas tienen el mismo interés que él describe). Al inicio de este plano, aparece un texto superpuesto en la imagen que dice “birinci bölüm”, frase en turco que significa “primer capítulo”.
9. CAMARA + PERSONAJE + NARRATIVA + AUDIO: Luego, a través de un plano - contraplano entre Onur y Kerem, ambos continúan su conversación y en medio de ella, hacen referencia a la mesa en la que se sentaron las mujeres y Onur da por sentado que, por los aproximadamente, 30 años de diferencia de edades entre esas mujeres y sus acompañantes, ellas están ahí sólo interesadas en el dinero de dichos hombres. Onur insiste en su desconfianza hacia las mujeres y demostrando el lado materialista de las mismas. Él se cuestiona que eso se trate de amor. El plano - contraplano entre ambos amigos continúa. Kerem le insiste a Onur que hay otras mujeres también y que no todas son interesadas en lo económico. Onur insiste en que finalmente, son mujeres y por ende, son todas iguales. Esta conversación se desarrolla en plano medio, casi busto, de ambos, cámara fija y sólo ponchando a cada personaje al intervenir con sus textos. La escena culmina con un plano busto de Onur, en donde él, con un gesto ofuscado, por su aparente “decepción” ante la forma de ser de las mujeres, toma un trago para cerrar su plano final.
 En cuanto al audio de la escena antes mencionada, desde el inicio se escucha un tema musical también turco, que se mantiene, con poca presencia, durante la totalidad de la misma. Los diálogos, por su parte, tienen siempre un primer plano de presencia en cuanto al aspecto sonoro (el nivel de volumen de los diálogos es el predominante en la escena). Se incluyen aquí, de fondo, efectos de sonido de restaurante, con claros sonidos de vasos y platos.

CAPITULO 1 – ESC. 2: EL ENCUENTRO DE LOS PROTAGONISTAS

1. CAMARA + PERSONAJES: A través de un gran plano general y desde una toma aérea, la cámara establece que nos vamos trasladando a un gran complejo arquitectónico. Al parecer se trata de una empresa importante o por qué no, hasta una fábrica. Este plano, da pase por corte al interior de esta empresa, en donde se abre una puerta y aparece en plano medio, uno de los personajes que cenaba junto a Onur la noche anterior, Kerem, el amigo de Onur. Él

dice una primera frase “Ya es la hora”, claramente dirigiéndose a quien se encuentra dentro de esa oficina.

El contraplano directo del encuadre anterior, nos permite descubrir a Onur, detrás de un escritorio. Esto, también en un plano medio del personaje, pero por la composición del encuadre, podría considerarse un plano conjunto, puesto que nos permite situarlo claramente en su escritorio y ver algunos detalles del mismo. Onur termina de realizar una actividad en la computadora y con un texto: “¡Vamos!”, se pone de pie.

Y de ese plano, relativamente cerrado, en donde sólo el escritorio de Onur estaba en cuadro, saltamos a un contraplano sumamente abierto, desde donde se nos permite visualizar y descubrir la amplitud de una oficina, a la que precisamente Kerem estaba ingresando; la oficina de Onur. Es entonces, la presentación de este decorado, visto por primera vez, que nos demuestra la magnitud del mismo y la importancia de este personaje dentro de dicha oficina.

En un plano – contraplano de valores distintos. Plano medio en Kerem, quien sigue en su misma posición inicial, al lado de la puerta; frente a un plano americano de Onur, donde vemos cómo se va alistando (para ello es la apertura del plano) para salir de la oficina y dirigirse al lugar donde Kerem le está indicando ir.

2. CAMARA + PERSONAJES + MUSICA: La escena nos muestra ahora un travelling out, generado por un steadycam o cámara en mano hacia atrás, que nos permite acompañar a ambos actores, en su camino al lugar hacia donde lo conduce el personaje que fue a buscar a Onur, Kerem y donde, aparentemente, los están esperando. El decorado (pasillo alfombrado) tiene cuadros con fotografías de gran tamaño, de construcciones. Durante el recorrido de Onur y Kerem, una mujer mayor, de traje, que se puso de pie apenas ambos cruzaron la puerta, los sigue silenciosamente. Lo único que los unió fue un intercambio de “Buenos días” entre Onur y ella.
3. CAMARA + PERSONAJES + MUSICA: La música interrumpe un plano, entra con fuerza el tema “Ritmo genérico” de las composiciones instrumentales de la novela, acompañando el caminar de Onur y Kerem por los pasillos de la oficina (y la mujer detrás). La cámara continúa en plano abierto y haciendo el seguimiento hacia atrás, con el mismo estilo anterior (travelling out).
4. CAMARA + PERSONAJES (ACTUACION) + MUSICA: Un plano abierto fijo, nos sitúa ahora en una sala de reuniones, en donde se encuentran sentadas 6 personas. A este espacio, llegan Onur y Kerem y de inmediato todos los asistentes se ponen de pie y saludan cordialmente. Ambos toman la ubicación de cada una de las cabeceras de la larga mesa de directorio y mientras van sentándose en dichas ubicaciones, el resto vuelve a tomar asiento. Segundos después del ingreso de ambos, la mujer que los acompañaba en el recorrido ingresa también a esta misma sala. La misma música del recorrido de Onur y Kerem continúa en el ingreso de ambos.
5. CAMARA + PERSONAJES + MUSICA + NARRATIVA: Un plano medio nos muestra a Onur terminando de acomodarse en su silla, cuando de pronto, la mirada de Onur se dirige hacia un punto y la música se detiene. Un plano de detalle nos muestra una silla vacía (subjética de Onur), ante lo cual, se vuelve al plano medio de Onur preguntando por la “famosa arquitecta premiada”, quien al parecer, también estaba citada y no llegó a tiempo a la reunión. Las cámaras hacen un recorrido por casi todos los rostros, para ver las reacciones de los asistentes de la reunión, ante esa pregunta. Se miran entre ellos, incómodos, sin saber qué responder. Se vuelve a un plano busto de Onur (más cerrado que el anterior) y con un gesto circunspecto, mira por unos segundos más la silla vacía, en silencio, alza el brazo y la cámara corta a un plano detalle del reloj de Onur, donde marcan las 9:33 aproximadamente. La música cambia

en ese momento y se convierte en una melodía de intriga, mientras él pasa unas páginas del portafolio que tiene delante.

6. CAMARA + PERSONAJES + MUSICA: La cámara va a exteriores y en plano abierto se nos muestra un taxi amarillo entrando a cuadro y estacionándose. De él baja una mujer apurada. No es otra que la misma mujer, que estaba con el niño al inicio del episodio. Baja con unos papeles y un bolso y se acerca a la portería de un edificio a mostrar un fotocheck. La música que acompaña esa escena es de angustia y es uno de los temas que son parte de la banda sonora de la novela.
7. CAMARA + PERSONAJES + MUSICA + NARRATIVA: La cámara muestra en un plano abierto a Kerem en la oficina, buscando generar distensión e invitando a los asistentes a comer algún bocadillo de los que están colocados sobre la mesa. Se dirige también a Onur, haciéndole gesto de “comer”, buscando claramente que intente olvidarse de la tardanza que le quita la tranquilidad; Onur, en un plano medio, lo mira fijamente y sigue en su estado de enojo, bajando la mirada. Un plano detalle nos muestra una pluma, siendo golpeada una y otra vez sobre la mesa, en carácter de desesperación; es Onur que sigue intranquilo, contando los minutos para que llegue esa arquitecta y pueda iniciarse la reunión. La música que acompañó la escena del auto, se mantiene en esta y en la siguiente escena.
8. CAMARA + PERSONAJES + MUSICA: Un plano abierto nos muestra el recorrido de la mujer que bajó del taxi, a quien aparentemente ya se le dio acceso a ingresar al edificio al cual llegó. Ella corre, está apurada, su rostro demuestra angustia. Finalmente, en medio del camino, se le caen todos los papeles que lleva en la mano. Busca recogerlos rápidamente, pues es claro que eso le quita aún más tiempo del que ya lleva retrasada y continúa su acelerado paso hacia el interior de esta oficina, poco cómodo por los zapatos de taco que lleva puestos y el piso adoquinado del lugar. La música es la consecución de la anterior, increscendo, “amenazadora” y también “marcial”, acompañando cada paso que da esta mujer.
A nivel de iluminación y fotografía, NO es un día soleado, sino más bien, medianamente gris.
9. CAMARA + PERSONAJES + MUSICA + AUDIO + NARRATIVA: El plano de la mujer corta bruscamente a un plano de detalle del reloj. En él marcan ahora, las 9:45. Es un reloj muy fino, masculino, y es precisamente el mismo reloj que vimos antes, el perteneciente a Onur. Ese plano corta directamente a un plano busto de Onur mirando el reloj y de nuevo con rostro adusto y una mirada casi perdida. A nivel de audio, no sólo continúa la misma música, sino que se escucha a Kerem, quien sigue buscando romper el hielo de ese angustiante momento y busca generar conversación con los asistentes, de cosas banales. La cámara ahora toma lugar fuera de esa oficina y se traslada a los pasillos, por donde vemos correr a Sherezade, subiendo unas escaleras apresuradamente. Se pasa nuevamente a un plano de la oficina, en donde en un plano busto vemos a Kerem, quien sigue intentando conversar risueñamente con los asistentes. La cámara se abre a un plano general de la oficina y la gente que está en ella y en medio de ese plano y la conversación, se interrumpe con un texto de Onur, lo que lleva a la cámara a trasladarse a un plano busto de él mismo. Su frase es: “¿Acaso no sabía la hora de la reunión?”. Esto corta al plano de una de las dos mujeres que están en esa sala, Bennu, quien mira a Onur angustiada y avergonzada. A continuación, planos de reacción de los asistentes nuevamente, incómodos y mirándose entre sí, en silencio. La cámara vuelve a mostrarnos a Sherezade subiendo, al parecer, las últimas escaleras y a recorrer el mismo pasillo por donde vinieron Onur y Kerem, para dirigirse a la sala de reuniones donde están. Este recorrido se inicia en un plano americano, que se va convirtiendo en plano medio, pasando a busto, conforme el personaje se va acercando a la cámara, en su caminar. En cuanto al audio, esta acción es acompañada incluso por la agitada respiración de esta mujer, que llega a escucharse en un primer término. Sherezade, a su paso, saluda a una mujer, con

un “buenos días”, camina velozmente, angustiada y finalmente la cámara nos muestra el interior de la oficina y vemos cómo aparece Sherezade por la puerta y se detiene bajo el dintel. Este plano se intercorta de inmediato con un primer plano de Onur mirándola fijamente con el mismo enojo con el que miraba el reloj. La mujer a la que se señaló previamente (dentro de la oficina), la ve llegar con claro alivio y la cámara muestra eso en un plano busto de ella. La música, cuando ella ya aparece en la oficina, vuelve a detenerse en seco, gracias a un nuevo golpe rítmico.

10. CAMARA + PERSONAJES + MUSICA + NARRATIVA: En medio del silencio, la cámara muestra un plano abierto de toda la oficina con todos los asistentes en ella y vemos cómo Sherezade va cruzando la puerta y dirigiéndose a ocupar la silla antes vacía. Antes de tomar asiento, la cámara le asigna un plano medio en donde ella dice “disculpen mi retraso”. Esto intercorta a un primer plano de Onur preguntando: “no tiene despertador?”, plano que corta a uno de reacción del rostro de Kerem, fastidiado por esa pregunta. En plano busto, Sherezade contesta a la pregunta con un “claro que tengo, señor”, lo que da paso a un plano conjunto que nos muestra a la mujer asistente a la reunión, que se notaba angustiada por la tardanza de Sherezade (Bennu), con perfil de Onur quien no quita la mirada de la nueva integrante de la reunión y le dice “sí tiene... y aún así, llega tarde!”. La cámara hace una selección entre planos cerrados de Sherezade y Onur. En el interín, vemos un plano cerrado de Bennu, quien sigue preocupada, ahora por el “regaño” a Sherezade. Sherezade hasta ese momento sigue de pie, sin moverse, ni sentarse. En el mismo plano cerrado Onur, afirma “bueno comencemos, ya estamos atrasados”. Eso da pie un plano busto de Sherezade, muy incómoda, que se refuerza con el sonido de unas cuerdas (turcas).
11. CAMARA + PERSONAJES + MUSICA + NARRATIVA: Sherezade va a tomar asiento, la cámara la acompaña en un plano abierto. Al sentarse, vemos un intercambio de miradas en plano medio, con Bennu, quien se muestra por fin aliviada. La música se detiene, esta vez suavemente y Onur en plano abierto, da inicio a la reunión, cuenta que la compañía ganó un premio y licitaciones. En un plano abierto, en donde Onur está frontal a la cámara, oímos en off a Kerem (de espaldas) diciendo que eso lo ganaron, principalmente gracias a la arquitecta Sherezade. La arquitecta se retira el saco y los planos cerrados entre ella y Bennu se reiteran, con un intercambio de sonrisas. Onur reconoce lo dicho y en un plano conjunto que tiene a Sherezade en primer término y a él hacia el fondo, dice “sí, felicitaciones otra vez”. Un plano busto nos muestra a Sherezade con un claro gesto de disgusto por la forma cómo se dirigió a ella, Onur. Ella, en plano cerrado, agradece y responde que éste fue un trabajo en equipo, con lo que le sigue una respuesta de Onur en el mismo valor de plano, diciendo “concéntrese en el proyecto”. De nuevo vemos los rostros de incomodidad en los asistentes, sin que la cámara se acerque, esta vez, a ellos. En medio de ese silencio, la arquitecta se pone de pie, en plano abierto, y se acerca al écran para mostrar el proyecto. Se intercorta en plano cerrado con una reacción de Onur al ver que ella se pone de pie. La arquitecta empieza a exponer sobre el proyecto, en un plano medio en donde la cámara no muestra necesariamente las diapositivas, sólo la muestra a ella. Onur se recuesta en la silla en donde está sentado, para escuchar y mientras ella continúa exponiendo, él corta la presentación con la siguiente frase: “A ver, por qué no se sienta, para que la entendamos bien”. La música de unas cuerdas esta vez melancólicas, se hacen notar, y ella vuelve a su asiento. En un plano cerrado, desde su asiento, intenta retomar la explicación, luego de varios segundos de silencio. La escena termina y la voz de Sherezade se sigue escuchando en las tomas exteriores de la siguiente escena y va yéndose en off, en un plano cerrado, vemos a Onur que continúa mirándola fijamente.

CAPITULO 1 – ESC. 3: LA PROPUESTA INDECENTE

1. CAMARA + FOTO + AUDIO + ARTE (VESTUARIO): La escena arranca con una toma cenital, de detalle, de un plano arquitectónico, unas manos detallando haciendo algunos apuntes y unas voces en off discutiendo sobre él. Pareciera que están hablando del proyecto de Dubai. La cámara rápidamente nos muestra en plano busto frontal, que se trata de Onur y Sherezade, quienes están sentados uno al lado del otro, revisando y dialogando sobre el plano en rigor. La cámara nos muestra a Sherezade algo distraída, mientras le habla Onur, mirando hacia arriba mientras él le habla. Sherezade mantiene el peinado de trenza recogido y viste un suéter blanco níveo de cuello alto, reforzado por una luz que incluso da la impresión de que ese plano estuviera “reventado” por la sobreexposición de la misma. Onur, por su parte, tiene una camisa rosada muy clara.
2. CAMARA + PERSONAJE + NARRATIVA + AUDIO: La conversación entre ambos es interrumpida por el sonido de la puerta de la oficina abriéndose. De inmediato la cámara cambia el valor de plano a un gran plano abierto, general, desde donde podemos vislumbrar que quien abrió la puerta, era la mujer mayor, que siempre está pendiente de Onur, que ahora la historia nos evidencia, es: su secretaria. Ella abre la puerta para señalar que se retira. Esto corta con un plano cerrado de Sherezade, a quien pareciera incomodarle que la secretaria se retire.
La secretaria al despedirse dice “buenas noches”, sin embargo la luz que ingresa por las ventanas es de día, reforzando un estilo de luz sobreexpuesto en ciertos planos de la puesta en escena.
De inmediato, el plano se convierte en un plano conjunto, abierto, lo que nos permite ver el impulso que siente Sherezade por ponerse de pie e iniciar a arreglar sus pertenencias, para seguir los pasos de la secretaria y pasar a retirarse también. La secretaria finalmente parte.
3. CAMARA + AUDIO + PERSONAJE + NARRATIVA: En un intercambio de planos busto entre Onur y Sherezade, él le da indicaciones a ella, sobre tareas pendientes. Ella asiente y cuando dispone a irse, gira hacia él, en ese mismo valor de plano y se queda en silencio. Es como si fuera a decirle algo, pero no se lo dice. La cámara vuelve a un plano busto cerrado, casi primer plano, de Onur, donde él deja lo que está haciendo y la mira fijamente, esperando le diga aquello que parece va a hacer. Todo eso se produce en medio de un silencio de aproximadamente 10 segundos. La edición o el ponchado de cámaras van en un “ping pong” de miradas entre uno y otro y finalmente en el mismo valor de plano, la protagonista opta por decir “que descanse, señor”, frase que evidencia su retiro.
4. CAMARA + AUDIO + PERSONAJE: La cámara vuelve a abrir el plano y en un plano general, la mujer se dirige hacia la puerta para irse. Este plano, de mayor amplitud, nos permite ver también a un Onur, poniéndose un saco negro encima y alistándose también para salir. Sherezade sale por la puerta, la cierra, atraviesa unos pasos en el pasillo de la oficina y la cámara la sigue, pero en un plano muy cerrado, asignándole importancia a su expresión, más que a su desplazamiento. Sherezade, en ese valor de plano, se detiene. Es intercorta a un plano de Onur en el interior de su oficina, quien aún no se fue, sino que se sentó, al parecer a revisar algo último, antes de irse. La cámara vuelve a Sherezade en plano cerrado, aún detenida y pensativa, pasando de inmediato a un primerísimo primer plano de Onur, concentrado en lo que empezó a hacer. Sobre ese plano, se oye que alguien toca la puerta de su oficina. El responde a ello con un “¿Si?” y se da paso a un plano cerrado de la puerta, que se abre y es Sherezade quien aparece a través de ella, en plano busto, cerrando la puerta.

Camina unos pasos para estar más cerca a él y se planta como un roble, a decirle “¿puedo conversar con usted?”.

5. CAMARA + AUDIO + PERSONAJE + NARRATIVA: Mediante un two shot en plano americano para Sherezade y en plano conjunto de ambos, teniendo a Onur sentado en su escritorio, éste último no sólo asiente con un “claro”, sino que se inclina hacia adelante. La cámara, inmediatamente después, apela a planos muy cortos, primeros planos de ambos, para narrarnos lo que sigue.

Con varios segundos de silencio entre ambos y en un primer plano, Sherezade le dice que necesita pedirle un préstamo a la empresa. En el mismo primer plano, Onur se queda en silencio y hasta impactado con lo que acaba de oír. Se reiteran segundos de silencio y el protagonista se echa hacia atrás en su asiento del escritorio. En su mismo primer plano, Sherezade finalmente lanza la frase que, claramente pareciera costarle: “Necesito 75 millones”.

Desde la recostada posición que tomó Onur, y en un plano medio que guarda estricta referencia de Sherezade, marcando así su presencia frente a él, mantiene su mirada hacia abajo desde el momento en el que Sherezade elevó su pedido. Y por 12 segundos, la cámara nos muestra su reacción, intercalándola no sólo con un primer plano de la protagonista, sino incluso con el plano detalle de sus manos sosteniendo su maletín y moviendo los dedos intranquilamente. Por 12 segundos sólo vemos estos tres planos consecutivamente (reacción de rostros de Onur, quien en ningún momento levanta la mirada, Sherezade en su primer plano y las manos de esta última). El silencio vuelve a reinar durante este lapso.

6. CAMARA + NARRATIVA + PERSONAJE + AUDIO: Pasado este tiempo, Onur repite lo dicho por Sherezade, pero en pregunta y con tono irónico “¿Así que necesitas 75 millones?”. Dicho esto, no sólo vuelve a inclinarse hacia adelante, sino que, sobre un primer plano prácticamente fijo, retoma el carácter severo de la escena anteriormente descrita y le recrimina a Sherezade sobre su “atrevimiento” al hacer dicho pedido, diciéndole además: “¿Te atreviste a hacerlo por estar a cargo del proyecto de Dubai?... Parece que estar a la cabeza de un proyecto importante, te envalentonó”. Añadiéndole la siguiente frase recriminatoria, pero informativa a la vez: “¿Tienes cara para pedir un préstamo por 75 millones en una empresa en la que apenas llevas trabajando tres meses?”.

La cámara vuelve a los primeros planos de Sherezade, recibiendo cada una de las palabras de Onur y reitera el detalle de sus manos apretando aún más el maletín que tiene entre manos. Acto seguido, la cámara abre sus planos, tanto en el tiro que apunta hacia ella, como hacia él y en medio de esa cobertura visual, la mujer se disculpa, pide olvidar lo que dijo y procede a retirarse.

No hay música ni efectos sonoros a lo largo de este fragmento de escena, sólo los diálogos en medio del silencio.

7. CAMARA + NARRATIVA + PERSONAJE + AUDIO: Cuando Sherezade está por salir de la oficina, la cámara va a un plano cerrado de Onur que la detiene llamándola por su nombre. Luego de unos segundos, él le da más argumentos por los cuales no es usual ni correcto otorgarle este préstamo. La cámara cierra el plano al valor medio, de ella de espaldas escuchando todo lo que él dice. Ella voltea, en plano medio, vuelve a disculparse con él y se despidió, procediendo a retirarse. La cámara no nos muestra el desplazamiento de Sherezade hacia la puerta. Los pasos de Sherezade suenan “en off” sobre un primer plano de Onur. Cuando se percibe que está por llegar a la salida, él, en ese mismo plano dice la siguiente frase: “No he dicho que no”.

De inmediato, las mismas cuerdas turcas que sonaron en la escena de la oficina, se hacen presente en el plano medio de Sherezade y abriendo la puerta, asintiendo ella el “golpe” de lo que acaba de escuchar de la boca de Onur.

8. CAMARA + AUDIO + PERSONAJE + NARRATIVA: Sherezade en ese plano medio sostiene la puerta que ya tenía abierta y se detiene. La cámara vuelve a Onur en un plano cerrado, volviendo a la actitud de la mirada baja y recostarse en la silla. Las cuerdas turcas se vuelven a hacer presente, mientras Sherezade en plano busto procede a cerrar la puerta y volver a dirigirse hacia él. En su desplazamiento hacia el escritorio, la cámara no se mueve, logrando que al acercarse, la actriz logre llegar a un primer plano de su rostro, el cual se muestra medianamente sonriente. Bajo un primer plano, Onur le hace saber que esto no le va a salir gratis. Sherezade asiente, decidida a aceptar lo que pueda venir. Entre cada frase, las cuerdas turcas, más que formar una melodía, se convierten en pequeñas intervenciones con silencios entre sí, tal cual se vienen desarrollando los diálogos. Entran precisamente en esos silencios, sin interrumpir los diálogos.

La cámara abre en un solo ponchado, el encuadre, para volver a ver a ambos juntos y la distancia el uno del otro, regresa a un primer plano de Onur, quien vuelve a tener la mirada gacha, se moja un poco los labios para lo que va a decir a continuación y finalmente lanza la siguiente frase: “Vas a pasar la noche conmigo”, sin levantar por un instante la mirada hacia ella, siempre mirando hacia abajo.

9. CÁMARA + AUDIO + NARRATIVA + PERSONAJE: La cámara salta de inmediato por corte a un primer plano de Sherezade, quien aún tenía una ligera sonrisa en su rostro y en medio de ese plano, vamos viendo poco a poco su transformación. Junto con ese plano, habiendo apenas terminado su texto Onur, la música estalla ya no en una intervención, sino en una melodía cargada de instrumentos, con mucha potencia, manifestando casi una explosión musical, de la mano de la “explosión” que puede haber significado para el personaje de Sherezade, haber recibido esa propuesta. Tras unos 8 segundos, en donde sólo se escucha la música y se ve el rostro de Sherezade, del cual se ha eliminado por completo la sonrisa para convertirse en un gesto de claro disgusto y extrañeza, el primer plano de Onur nos muestra recién cómo el levanta la mirada a verla y conocer su reacción. Sherezade a través de sus líneas en el guión y su marcación actoral, siempre en un primer plano, le recrimina la proposición que este hombre se atrevió a hacerle. Se procede a un intercambio de primeros planos entre ambos y Onur, con una muy leve sonrisa, casi inexpresiva, le dice: “Solamente va a ser una noche y tendrás tu plata”. Los reclamos de Sherezade se mantienen, él le dice que se trata sólo de una oferta y sobre los planos cerrados, ella le pide busque a otro arquitecto para su proyecto Dubai y procede a retirarse. Esto se alterna con el plano corto de Onur, que permanece inalterable con la misma leve sonrisa.

Las cámaras abren sus planos nuevamente para mostrar el recorrido de Sherezade hacia la puerta, quien procede a cerrarla de un golpe, cuyo sonido se filtra sobre el impávido rostro de Onur, que por más de 10 segundos, se queda pensando en lo que acaba de pasar y muestra, esta vez sí, una evidente sonrisa. Acompaña esta reacción, la resolución de la música que esta vez no para de sonar de manera constante.

10. CAMARA + PERSONAJE + AUDIO: Una cámara rápida acompaña frontalmente a Sherezade en plano americano, huyendo sin titubeo de la oficina, por los pasillos antes transitados por ella. Al culminar el pasillo y llegar a un espacio de tránsito (en donde se remarca que la oficina está vacía), la cámara opta por dejarla continuar su desplazamiento y de esa manera mantenerse alejado de ella, convirtiéndose el encuadre en un plano general, teniendo a Sherezade en un plano entero, en el que poco a poco va alejándose, empequeñeciéndose cada vez más dentro del mismo. Las cuerdas turcas se vuelven melodía,

cuya melancolía se respira en cada acorde. Sherezade finalmente llega a la inmensa escalera, que la llevaría a la salida y casi tropezándose en ella, se sienta en la primera grada, rompiendo en llanto.

Con sus manos cubre su cuerpo como protegiéndolo y se echa a llorar libremente. La cámara que la sigue viendo de lejos, ahora traslada su encuadre a un piso superior del edificio, en donde Sherezade, vista cenitalmente, es casi un punto blanco en el encuadre.

11. CAMARA + PERSONAJE + AUDIO: La cámara vuelve al primer plano de Onur, quien sigue sonriendo, acompañado de la misma música melancólica de cuerdas, que sigue su curso. En medio de la melodía, se escuchan en off los sollozos de Sherezade, siempre sobre el plano cerrado de Onur sonriente. De pronto, el encuadre de Onur se abre y la cámara se dirige a la puerta en un plano medio, desde donde sorpresivamente, es abierta por Sherezade y cerrada de un portazo. El empresario tiene un claro sobresalto al comprobar este ingreso en su espacio, sin anuncio previo y de una manera abrupta. La cámara muta sus planos cortos por un plano abierto para cubrir la caminata de Sherezade hasta el escritorio de su jefe y volver a ubicar al espectador de la relación y establecimiento entre ambos. Esto recae en un primer plano de Onur, quien luego de la sorpresa, vuelve a su habitual sonrisa contenida y levanta la mirada, para escuchar qué tiene para decirle Sherezade. Esto corta a un primerísimo primer plano de Sherezade, aún con lágrimas en su rostro, quien luego de 12 segundos desde que ingresó, dice “Si, acepto”.

Acto seguido, el plano cerrado de Onur nos permite ver la mutación de aquel rostro sonriente, en una expresión de sorpresa y seriedad, mientras poco a poco va recostándose nuevamente en la silla, bajando la mirada y no viendo más a la cara a Sherezade. La música que cierra esta escena, ya no es la melodía de cuerdas, sino la canción genérica de la novela, que tiene un corte marcial. Con ello, se da fin al capítulo 1 de la telenovela.

CAPITULO 2 – ESC. 4: LA NOCHE NEGRA

1. CAMARA + FOTO + PERSONAJE + NARRATIVA + AUDIO: La escena inicia con un plano abierto, que nos muestra cómo un taxi amarillo va acercándose al primer término del encuadre, transitando en medio de una pista mojada por la lluvia. La cámara se introduce dentro del auto y nos muestra en un plano busto de quien está adentro, Sherezade. Ella está al teléfono con el doctor de su hijo, quien, sin oírlo, entendemos le dijo que consiguieron el donante de médula. Esto se sobreentiende por el texto de la protagonista, demostrando felicidad por el hallazgo de éste. En medio de esa felicidad, la cámara abre un poco el plano para ver cómo corta el teléfono y va a un plano detalle del celular, en donde se muestra el texto “Llamada terminada” y aparece el nombre del doctor con quien habló, “Dr. Atilla”. La cámara vuelve al rostro de Sherezade y su rostro de felicidad se va transformando en aparente angustia. Al cortar la llamada, la melodía de cuerdas turcas, de corte melancólico, acompaña la reacción final de Sherezade.
2. CAMARA + PERSONAJE + NARRATIVA + AUDIO: En un plano general, Sherezade ingresa a un elegante bar (el restaurant - bar del hotel en el que está esperando ya Onur). Viene ataviada de un traje totalmente negro, una capa negra que cubre buena parte del vestido, zapatos y cartera del mismo color. Llega con el cabello recogido como lo suele utilizar, pero esta vez no es una trenza, sino una cola de caballo. Camina con la cabeza gacha hasta el lugar donde está Onur, a quien logramos ver dentro del plano abierto, sentado tomando un

trago, claramente en actitud de espera. La música que acompaña la escena apenas se inicia, es la misma música ambiental que acompaña el bar.

La cámara se cierra en un plano busto de Onur, quien totalmente “ido”, mirando a un punto fijo, está sentado, esperando a su acompañante. El viste una camisa blanca y un saco gris oscuro casi negro. Luego de mostrarlo, la cámara salta a un plano cerrado vacío, al cual entra a cuadro por derecha Sherezade en un plano busto. Apenas aparece ella en el encuadre, arranca en simultáneo una música de estilo claramente turco, de corte melodramático (desgarrador), que aparece como un estallido. La cámara vuelve al plano busto de Onur, quien se percata que Sherezade llegó y gira a verla; su rostro no muestra ningún sentimiento, sólo emite un suspiro. El visor de la cámara regresa a Sherezade en plano busto, aún con la cabeza gacha y mirándolo muy de reojo, en la misma dirección, al estar sentado y ella de pie. Luego de este plano, la cámara opta por acortar aún más el valor de sus encuadres y coloca a Onur en pantalla en un primerísimo primer plano, una vez más con la cabeza gacha y luego de unos segundos de silencio en cuanto a diálogos (la música sigue), le pregunta “¿cómo estás?”. Sherezade, esta vez también en el mismo valor de plano, muy cerrado, le responde esquivamente “aquí estoy”. El primerísimo primer plano va a continuación hacia el protagonista masculino, quien le hace ver que vino vestida de negro, en señal de duelo y le pregunta “¿alguna razón para esto?”... a lo que Sherezade en la misma composición en plano cerrado responde, sin dirigirle la mirada, “es una noche negra, ¿no?”. Luego de esa frase la música se detiene y volvemos a escuchar muy de lejos, la música propia del bar. En ese momento se abre el plano a un lateral, general, en two shot de ambos. Quedan uno frente al otro, casi sin poder mirarse, en silencio (sólo con la música del lugar) por unos 11 segundos, ella de pie y él sentado, hasta que en un plano corto, Onur la invita a sentarse. Ella no se mueve aún.

3. NARRATIVA: La escena de la noche negra intercuta con dos pequeños insertos de los suegros de Sherezade (recordemos que es viuda), con quienes no tienen una buena relación (sobre todo con él) y no quisieron ayudarla con el préstamo de dinero. Sin embargo, la suegra intentó hacer recapacitar a su esposo y éste, a regañadientes, cree que debe ceder en darle el dinero a Sherezade. Optan por llamarla por teléfono y reciben la respuesta del contestador automático, el celular de Sherezade está apagado.
4. CAMARA + NARRATIVA + PERSONAJES + AUDIO: A través de una elipsis (esta suerte de “pase de tiempo” que elimina algunos momentos de la historia y nos deja entrever o sobreentender, qué paso en ese lapso), Sherezade y Onur están entrando ya a la habitación del hotel. Una cámara fija, en plano abierto, permite que ambos entren a cuadro por derecha. Onur abre la puerta y le da pase a Sherezade. Ambos ingresan en plano abierto, no se dicen una sola palabra. Luego de cerrar la puerta, Onur inicia su caminata hacia interiores, Sherezade lo sigue. La cámara panea, haciendo el seguimiento del recorrido de ambos. Onur llega a la sala de la habitación, deja la llave sobre una mesa y desde su posición, rompe el silencio con la pregunta: “¿Tomas algo?”, girando hasta ponerse de espaldas a ella. La cámara va a un plano frontal de Onur, saltando del eje de cámaras y desde ese punto, vemos a Onur en primer término y Sherezade en segundo, en un plano americano, respondiendo “No!”. Bajo ese mismo plano, Onur se sirve un trago (sólo escuchamos la acción en off, no la vemos) Y Sherezade continúa de pie sin moverse, en la misma posición en la que se quedó quieta al llegar a dicha sala. El, en el mismo plano, da unos pasos y se detiene frente a una ventana del hotel. Sherezade sigue en la misma posición. Onur bebe un trago de su vaso y con ese movimiento, la cámara salta a convertirse en la subjetiva de Sherezade, desde donde ve a un Onur de espaldas a ella y ve la ventana de fondo. Han pasado unos 30 segundos de silencio (no hay siquiera música). La cámara vuelve al plano frontal de Onur (con Sherezade inmóvil

de fondo) y él dice en ese mismo encuadre “sí, es una noche negra”. Vamos a la subjetiva de ella nuevamente y Onur se acerca lentamente hacia ella, se detiene antes de llegar, no puede dirigirle la mirada y luego de unos 10 segundos más de silencio, atina a decirle “ahí está el dinero”. La cámara se abre a un plano general, conjunto, donde vemos la relación espacial de ambos y encontramos que Onur está cerca a una silla, sobre la cual hay un maletín negro (con el dinero). Ambos vuelven a quedarse en silencio.

Sherezade toma la iniciativa de dar un paso y con ese mismo paso deja su cartera, todo en el mismo valor de plano abierto. A la par de ese paso (en el mismo primer paso de Sherezade), la música turca se reinicia, pero no con un estallido como la vez anterior, sino que de una manera suave y es una música menos agresiva que la que sonó en el restaurant. No avanza un paso más y pasan unos nuevos 30 segundos sin hablar. En el interín, Onur toma ahora la iniciativa, camina unos pasos a dejar el vaso que tenía en la mano y comienza a caminar suavemente acercándose a ella. La cámara acompaña este recorrido (desde el primer paso que da Onur) con el movimiento sutil de una pequeña “pluma” (elemento de cámara que permite darle mayor dinamismo y movilidad a los recorridos que hace la cámara). La pluma hace que podamos tener un two shot de ambos y se va cerrando en ellos dos, quienes ahora sí están frente a frente con muy poca distancia. La cámara, en esa pluma, ya trasladada frente a ellos, hace un zoom hasta tener a ambos en un plano busto. Una vez alcanzado ese valor de plano, entra a través del ponchado, la selección de nuevas cámaras que cubren este encuentro cara a cara de los protagonistas; cada uno de esos encuadres en primerísimos primeros planos de sendos actores. Onur logra mirarla a los ojos, ella no. Vemos el rostro de cada uno de ellos, en un permanente silencio y aún en compañía de la música. Luego de eso, la cámara realiza un plano detalle de la mano de Onur, la cual se coloca sobre el hombro de Sherezade y va retirando la capa negra que tiene puesta sobre el vestido. Logramos ver que el vestido negro de Sherezade tiene un muy sutil filón rojo en el escote y hombros, con un ligero brillo. Las cámaras que están con cada uno de los personajes, continúan mostrándonos en primerísimos primeros planos, sus reacciones.

A través de otro plano detalle muy cerrado, vemos nuevamente la mano de Onur, esta vez dirigiéndose al cabello de Sherezade, donde logra encontrar el collet que sostiene su pelo y procede a retirárselo, volviendo a un frontal que nos permite ver el rostro de Sherezade (permanentemente con la mirada baja) mientras él realiza esta acción, saltando nuevamente al plano detalle de la mano de Onur y siguiendo todo el recorrido que le significa soltar el cabello de esta mujer. Luego de esto, la cámara se dirige a un plano lateral corto de ambos, en donde vemos a Sherezade ya con el cabello completamente suelto, teniéndose frente a frente sólo a centímetros de distancia, pero aún ninguno logrando mirarse a los ojos. Onur intenta subir la mirada cada tanto, pero ella la tiene absolutamente fija hacia abajo. La envolvente música va acompañando este momento, tornándose claramente en romántica, pero con cierto matiz de tristeza.

Sobre ese mismo two shot, Onur vuelve a levantar la mano y dirigirla hacia el escote de Sherezade, acción que tiene como respuesta una suerte de “freno” de parte de ella, al rápidamente posar su mano sobre la de él, tratando de impedir que continúe. Las cámaras saltan de inmediato a mostrarnos las reacciones de ambos, de un Onur sorprendido por eso y de una Sherezade quien sigue inerte con la mirada baja.

La cámara retorna al plano detalle de ambas manos... y poco a poco, vemos cómo Sherezade va bajando su mano, dejando libre la de Onur, permitiendo que continúe.

El plano vuelve a convertirse en una composición lateral de dos, pero cada vez más cerrado y cercano, desde cuya posición vemos cómo Onur va bajando finalmente, la franja del vestido que cubre el hombro de Sherezade. Logrando esta acción, se dirige a besar su cuello,

mostrándonos de inmediato el ponchado, la reacción de una atormentada Sherezade, con el ceño fruncido, quien claramente no disfruta lo que está ocurriendo. Onur, desde su plano, continúa besando su hombro y se queda sobre él por algunos segundos. Se incorpora y eso nos lleva de nuevo al lateral, donde ambos vuelven a tomar una pequeña distancia entre ellos y Onur sólo atina a acariciar el pelo suelto de Sherezade, que cubre parte de su rostro.

5. CAMARA + PERSONAJE + NARRATIVA + AUDIO: La escena se intercorta con un inserto de Kerem, el amigo de Onur, en una discoteca, en donde claramente se siente raro sin su “compañero de aventuras” y todos preguntan por él, reclamando su ausencia. Este intercorte, a nivel narrativo, logra una pausa en la escena de Onur y Sherezade y permite una elipsis en la misma acción de los protagonistas. Luego de eso, la cámara vuelve a la escena, esta vez en un plano detalle de los zapatos de Sherezade, sobre los cuales logramos ver sus manos abrochando la última pieza del par. Desde el plano del zapato ya una música de violines acompaña la acción de Sherezade, una música en la que prevalece el corte melancólico.

La cámara, mediante un tilt up en plano medio, va llevándonos hacia ella, quien está terminando de alistarse y se pone de pie, pues se evidencia su interés de salir de la habitación del hotel. Toma el collet del pelo y se hace “a medias” la cola que tenía anteriormente; no logra recogerse el pelo con tanta prolijidad. Camina unos pasos, toma su cartera, la capa negra que cubría su vestido y con un tilt down, esta vez, la cámara baja hasta el piso de la habitación, sobre el cual vemos el maletín del dinero. La mano de Sherezade alza el maletín, pero en esta oportunidad, la cámara no sube a ver su rostro, sino que acompaña sus pasos en ese mismo plano casi al ras del suelo, desde donde apreciamos los zapatos de Sherezade yéndose, el maletín con el dinero y su capa/chal negro, arrastrándose por el piso, pues no se ha percatado que no la está sosteniendo de la mejor manera. Vemos poco a poco cómo se va yendo y va desapareciendo del encuadre. Con el mismo impulso la cámara panea hacia el lado contrario y subiendo de a pocos, el nivel del ángulo del encuadre, nos lleva hasta Onur, a quien vemos metido en la cama, cubierto con sábanas, despierto y mirando fijamente a un punto, ido, casi como cuando lo encontramos en el bar esperando a Sherezade. La cámara se queda varios segundos con él y la música que continúa acompañando la escena (su rostro demuestra que algo hizo mal, que pareciera haber errado en lo que acaba de hacer). Esto corta directamente a un plano abierto, fijo del pasillo del hotel, por donde se ve aparecer a Sherezade, quien acaba de salir de la habitación. La cámara la sigue en todo su recorrido hacia la salida del hotel, teniendo siempre la mirada baja.

Este plano da pie a un plano busto de Onur, quien “en off” se levantó ya de la cama y ha salido al balcón de su habitación, apoyándose en él y dirigiendo su mirada hacia el exterior con interés. La misma cámara continúa el movimiento (pareciera que está sobre una “pluma” también o sobre un steadycam) hasta posarse casi a la altura del hombro de Onur, convirtiendo el encuadre en su punto de vista, directo. Desde él, la cámara ‘pica’ el ángulo de la misma y logramos ver en el exterior del hotel, cómo un taxi se estaciona en la puerta y Sherezade, con la ayuda de un botones, se sube al mismo y sale de cuadro. No obstante, ese taxi sale de cuadro, no desapareciendo en su lejano recorrido (como podría ser lo “evidente”, si lo pensamos como cobertura audiovisual), sino que desaparece gracias a la iniciativa de realizar un tilt up con la cámara, hasta llegar prácticamente al cielo y es ahí donde cierra la escena. Es una mañana gris y se nota que la noche anterior continuó lloviendo. La música no cesa.

En escenas posteriores, veremos cómo Sherezade lleva el dinero al médico, casi sin decir palabra y ella camina por las calles, estallando en llanto (con una clara actitud de que hubiera sido víctima de una violación).

CAPITULO 61 – ESC. 35 / CAPITULO 62 – ESC. 1 y 4: LA RECONCILIACIÓN

1. CAMARA + PERSONAJE + AUDIO: La escena empieza con un tilt down desde el cielo hacia la superficie del bosque, lo cual nos permite ver la atmósfera generada por el cielo gris de esa locación y conforme el ángulo de la cámara va descendiendo vamos viendo aparecer el auto de Onur, cuyas llantas “rechinan” sobre las hojas secas hasta detenerse. Ya desde que la cámara apunta hacia el cielo, el sonido del auto va apareciendo en primer término, pese a no verlo aún en escena, logrando dicho sonido que aparenta ser extradiegético, pero de inmediato se convierte en diegético, alertarnos sobre la próxima llegada de los protagonistas a dicho lugar. Desde el inicio de la toma, entra también en el campo sonoro una música de corte intrigante, que permite darnos aviso de que algo que probablemente no teníamos pensado que suceda, está en camino.

El auto se detiene con una frenada en seco y de él desciende Onur, quien se dirige de manera apresurada hacia la puerta del asiento de Sherezade. Le abre la puerta bruscamente y pide imperativamente, que baje de él. Al no hacer caso, Onur la toma del brazo y la saca del auto a la fuerza. Onur deja la puerta abierta y aún tomando del brazo a Sherezade, la lleva hacia otro lugar, demostrando una vez más fuerza sobre ella; claramente es una acción que ella no realiza a voluntad propia.

La cámara durante toda esa secuencia se mantiene fija, en un plano abierto, casi de establecimiento, sin generar un solo acercamiento, ni seguimiento o paneo al recorrido de los protagonistas, simplemente ambos salen de cuadro por derecha del encuadre.

2. CAMARA + AUDIO + PERSONAJE + NARRATIVA: La cámara se traslada a otra posición con angulación fija, pero cuyo encuadre logra tener a los personajes en un plano americano. El ángulo es fijo, pero la cámara en esta oportunidad, sí toma movimiento a través de un travelling lateral, con el cual esta vez sigue a los personajes en su recorrido de izquierda a derecha, dentro del bosque. Queda claro que están dirigiéndose a una zona mucho más interna o “profunda” de este mismo bosque, donde la copiosidad de los árboles es mayor. Aquí más que diálogos, encontramos casi un “monólogo” de Sherezade que reitera “Hey Onur, ¿qué haces?, ¿Onur, qué quieres?”, reforzando siempre que ella no está de acuerdo con esta acción. De hecho en uno de los “jaloneos” de Onur, Sherezade se tropieza y debe sostenerse de él con su otra mano para no caerse. En medio de este traslado, la música de intriga da pase a la irrupción de la música genérica de la novela, que es prácticamente la canción de la pareja dentro de la telenovela. Onur en toda esta caminata y desde que bajó a Sherezade del auto, permanece mudo. Él va absolutamente de negro. Ella intercala un negro con un abrigo verde y una chalina de flores. Ambos personajes salen de cuadro nuevamente, por derecha del encuadre.
3. CAMARA + AUDIO + FOTO + PERSONAJE + NARRATIVA: Luego de que los personajes salen de cuadro en el plano anterior, en este plano ingresan y Onur pone a Sherezade frente a él. La cámara se coloca en una posición contrapicada hacia ambos personajes, mostrándolos en un two shot en plano busto. Sin embargo, esta cámara no se queda fija, sino que inicia un recorrido a través de un travelling circular, que no se detiene a lo largo de todo el diálogo. Esta vez, el “monólogo” pasa a manos de Onur, quien es el que toma la palabra y la cámara lo acompaña en todo el texto, logrando en cada giro, poder tener la reacción de Sherezade ante cada una de sus frases. Es interesante destacar que si bien hay un movimiento circular alrededor de ambos, la escena no ha sido cubierta con 1 solo plano, sino con varios y con valores distintos (y probablemente con más de una cámara, a fin de mantener la continuidad

de la escena, tomando en cuenta su complejidad). De este modo, a través del montaje, la cámara logra obviar el momento en el que podría pasar por las espaldas de ambos y en ese instante salta al siguiente plano, también circular, pero en un valor mucho más cerrado, para siempre estar con caras, reacciones, gestos y por supuesto el diálogo. Este texto también se cubre en un plano abierto, lo cual permite al montaje poder tener incluso un recorrido igualmente circular, pero viendo a la pareja en su totalidad. Todos los planos se trabajan en una angulación contrapicada (poder). En medio de esta combinación de planos, de distintos valores, en medio de esta cobertura visual envolvente, el audio y la fotografía irrumpen con un trueno en medio de este intenso manifiesto de Onur (cuyo rayo se refleja sobre su rostro) y la lluvia se torna en incesante, empapándose ambos mientras se dan las últimas palabras. Onur le muestra la llave del auto y condiciona a Sherezade a que, si finalmente opta por dejarlo, tome la llave y lo abandone en ese mismo lugar. La cámara no deja el ritmo circular y en esa misma sincronía va hacia un plano detalle de la mano de Onur con las llaves, saltando rápidamente a otro de los planos (siempre con el movimiento alrededor de ambos), con un primer plano de Sherezade para ver su reacción, de evidente angustia e indecisión, acrecentada por la lluvia que baña su rostro, en medio de las lágrimas que le producen las palabras de Onur.

La cámara vuelve al plano detalle de la mano de Onur y vemos cómo la mano de Sherezade va acercándose como si fuese a tomar la llave. Sin embargo, lo que toma es la mano de él, cerrándose así la escena con un “intenso” beso de ambos, en un plano cerrado, aún envolvente, cerrando no sólo la escena... sino el círculo. El beso es cubierto, a nivel sonoro, por un nuevo tema musical (el tercero de esta escena), “Herkes Gibisin”, también de la banda sonora de la novela, cuyo nombre significa “Como todos los demás”. Los truenos no paran de sonar durante el beso, tornándose los reflejos de los rayos sobre ambos actores.