

Editores: Omar Rincón,
María Paula Martínez
y Luisa Uribe

COLOMBIA EN EL ESPEJO:

70 años de televisión



Centro de Investigación y Creación (CIC)
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de los Andes

Presenta

COLOMBIA EN EL ESPEJO [70 AÑOS DE TELEVISIÓN]



Editores: Omar Rincón, María Paula Martínez y Luisa Uribe

Coordinación editorial: Luisa Uribe

Corrección de estilo: María Paula Arturo.

Con la participación de: Dago García, Jorge Alí Triana, Kepa Amuchastegui, Adriana Romero, Mónica Marulanda, Pilar Álvarez, Germán Rey, Eduardo Gutiérrez, Clemencia Rodríguez, María Isabel Zapata, Ana María Montaña

También aparecen: Jaime Garzón, Bernardo Romero Pereiro, Gloria Valencia, Pacheco, María Eugenia Dávila, Carlos Muñoz, Pepe Sánchez, Fernando Gaitán, Jota Mario, Javier Darío Restrepo, Carlos Pinzón, Germán Castro Caycedo, Joaco Sánchez, El Gordo Benjumea, Jesús Martín-Barbero, Mauricio Gómez, Martha Bossio, Heriberto Fiorillo, Julio E. Sánchez, Olga Lucía Martínez Ante, Margarita Rosa de Francisco, Camila Jiménez, Carlos Duplat, Julio Jiménez, Sábados Felices.

Diseño de portada: María Elvira Espinosa

Diseño: Nelson Mora Murcia

Ciudad: Bogotá - Junio de 2024

Producción: Programa de medios y comunicación de la Friedrich Ebert Stiftung para América Latina y El Caribe <https://fescomunica.fes.de/>

ISBN: 978-958-8677-85-9

© 2024 Friedrich–Ebert–Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert)

La Fundación Friedrich Ebert no comparte necesariamente las opiniones vertidas por los autores y las autoras. Este texto puede ser reproducido con previa autorización de la Fundación Friedrich Ebert (FES) si es con un objetivo educativo y sin ánimo de lucro.

ÍNDICE

Introducción De genias, figuras, chistes y el crítico	5
--	---

Ensayos

Plano General

Germán Rey:

Memoria (personal) de la televisión.....	14
--	----

Eduardo Gutiérrez:

Televisión, historia y memoria.....	25
-------------------------------------	----

Clemencia Rodríguez:

Historia del Melodrama Televisivo colombiano.....	40
---	----

Omar Rincón:

El mapa de Colombia en el espejo de los 70 años de la televisión.....	100
---	-----

Plano Medio

María Isabel Zapata:

La historia de la televisión regional y la región en la TV colombiana....	113
---	-----

María Paula Martínez Concha:

Más allá de la Cenicienta y otros clichés.....	122
--	-----

Ana María Montaña:

De la pantalla cine a la pantalla bolsillo: un poco más de setenta años de historia de los noticieros de televisión en Colombia	132
---	-----

Primer Plano

Dago García:

“Yo siempre he pensado que en Colombia existen dos estrategias para lidiar con la realidad: el humor y el olvido”146

Jorge Alí Triana:

“De la televisión me encanta la velocidad, da mucho oficio”151

Kepa Amuchástegui:

“El director, tanto en televisión como en teatro, es un coordinador de creatividades”158

Adriana Romero:

“Le debo gran parte de mi vida a la televisión”165

Mónica Marulanda:

“Observar, fascinarse, investigar para ver qué se lleva al estudio de televisión”172

Pilar Álvarez:

“Soy la mamá, tengo perfil de mamá en televisión”176

Plano Secuencia

De genias, chistes y el crítico por Omar Rincón183

Finales abiertos: 20 perfiles breves sobre pioneros198

Ser colombianos: Las 70 de los 70 por Omar Rincón227

¿Fin de la emisión? por María Paula Martínez Concha241

[INTRODUCCIÓN]

DE GENIAS, FIGURAS, CHISTES Y EL CRÍTICO

La televisión fue inaugurada en Colombia el 13 de junio de 1954. Felices 70, amiga tele. Gracias por estar ahí siempre para relajarnos, gozar y aburrirnos.

La televisión en estos 70 años ha demostrado que es una constante en nuestros hogares, una buena amiga que impacta nuestras rutinas diarias, conversaciones, deseos, moldea vidas y nos une en comunidades de pertenencia a través de sus narrativas y sus estéticas.

La programación del primer día comenzó con el Himno Nacional de la República; la intervención del general Rojas Pinilla (quien quedó impresionado por el nuevo invento durante su estadía en la Alemania nazi y dijo *la quiero en Colombia*); un noticiero internacional Tele News; un recital en directo de la violinista Frank Preuss y la pianista Hilda Adler; la obra de teatro *El niño del pantano*, y la picaresca de *Los Tolimenses*. Política, noticias, ficción, chistes y algo de arte.

Nació política y se mantiene política. Rojas la hizo para seducir al pueblo y quedarse en el poder; Lleras mandó a ver televisión para que la gente dejara de protestar; Uribe gobernó a punta de consejos televisivos; Duque convirtió la casa de gobierno en una casa estudio y Petro decidió que había que hacer la batalla cultural.

A pesar de tanto maltrato politiquero la televisión es nuestra máquina de recuerdos colectivos. Por ejemplo, hay que recordar que en los 60 y 70 se cumplía años en televisión con doña Gloria Valencia de Castaño, y se cantaba... "Feliz cumpleaños, amiguita, les desea ponqué Ramo. Que

6. Introducción

el recuerdo de este día llegue hasta los tuyos, con la misma sana alegría de primer cumpleaños...”, este cántico quedó hasta nuestros días.

En lo cultural la pantalla nos espejea como nación. Somos, como *Sábados Felices*, un chiste de más de 50 años que nos refleja como un país de cuenta-chistes y mucha risa machista, homofóbica, racista, clasista, xenofóbica, pero tenemos buen humor popular y crítico: *Don Chinche y Romeo y Buseta* de Pepe Sánchez; *Dejémonos de vainas* de Bernardo Romero; *La tele y El siguiente programa* de Moure y De Francisco; *Zoociedad y Quac el Noticero* de Jaime Garzón; *Vuelo Secreto* y *El man* es Germán de Juan Manuel Cáceres. Y no solo nos reímos, le cantamos a las que sea bien sea en forma de bionovela sobre Diomedes, Arelys, o concursos, ya que, más que hablar, en Colombia cantamos y bailamos.

Somos precarios en el periodismo televisivo. Muy poderosos con *Enviado Especial* de Germán Castro Caycedo que nos llevó a conocer la Colombia profunda, pero luego abandonamos al periodismo de crónica, reportaje e investigación y nos quedamos en el sensacionalismo donde importan los políticos y se informa para defender al establecimiento (la versión del poder), a la policía (la represión oficial) y a los valores morales de la iglesia y los empresarios. Somos tan raros que tenemos, desde 1955, *El minuto de dios* que retrata un país donde la religión manda y *El boletín de consumidor* tan anacrónico como el señor Armel.

Menos mal también somos telenovelas. En sus historias nos descubrimos y aprendimos a ser costeños, paisas, o vallunos en los años 80; pasamos a ser urbanos con *Café, Pedro y Betty*; nos reconocimos narcos con *El Cartel, Sin tetas y Escobar*; con las bionovelas a lo Diomedes, Joe, Arelys confirmamos que aquí cada uno con su talento porque no hay más.

Para saber más de nuestra televisión y la nación que hemos construido a partir de ella hacemos este documento homenaje. Hemos convocado a analistas de prestigio y miradas singulares para que estén presentes en este “Cuaderno de nación”¹ para develar la nación que aparece en

1. Los *Cuadernos de nación* es una colección del Ministerio de Cultura en la cual participamos con el cuaderno *Relatos y memorias leves de nación* (coordinado por Omar Rincón) y *Culturas simultáneas* (Omar Rincón y Germán Rey). Otros títulos son: *Imaginario de Nación. Pensar en medio de la tormenta* (Jesús Martín-Barbero); *Miradas anglosajonas al debate sobre la nación* (Erna Von der Walde); *Nación y sociedad contemporánea* (Ingrid Bolívar, Germán Ferro Medina y Andrés Dávila Ladrón de Guevara); *Belleza, fútbol y religiosidad popular* (Ingrid Bolívar, Germán Ferro Medina y Andrés Dávila Ladrón de Guevara); *Músicas en transición* (Ana María Ochoa)

esa historia. La lista de autores vinculados son el pensador Germán Rey, el historiador Eduardo Gutiérrez, la investigadora Clemencia Rodríguez, la periodista María Paula Martínez, la historiadora María Isabel Zapata, la comunicadora Ana María Montaña, el productor Dago García, el director Jorge Alí Triana, el director y actor Kepa Amuchástegui, la actriz y guionista Adriana Romero, la directora de producción Mónica Marulanda, la actriz Pilar Álvarez y 24 Perfiles de gente en la televisión.

Ensayos, entrevistas y perfiles que buscan revelar el país que aparece en los 70 años de la tele en Colombia. Partimos de la idea de que los medios son espectáculo y entretenimiento, pero más importante, espejos donde nos contamos como colectivos sociales. Espejos que nos develan las imágenes/representaciones que hemos construido sobre la colombianidad en esa pantalla nuestra de cada día.

Nuestro argumento es que es posible construirnos una idea de quiénes fuimos en cada momento de la historia según la televisión que nos gustaba (temáticas, poderes, estéticas, éticas, modos de narrarnos...). Asumimos que la televisión construye relatos históricos y referentes comunes.

Este homenaje a los 70 años de la tele nos obliga a pensar si está muerta. La transición digital y la proliferación de plataformas de *streaming* han transformado las dinámicas para la producción, la circulación y consumo de la tele, pero, ¿está muerta? No creemos, afirmamos que sigue siendo el espejo donde vernos, reconocernos, sino que ahora habita la expansión de especies digitales.

El contenido de este cuaderno

“Colombia en el espejo, 70 años de televisión” presenta siete ensayos para pensar lo que ha pasado por la pantalla desde 1954. Miradas diversas y singulares para espejarnos en la televisión como medio, servicio y producto cultural. Incluye a pensadores e investigadores de la televisión y a hacedores de historias (directores, actores y actrices). En formatos tenemos ensayos, entrevistas, perfiles cortos.

Los ensayos

En miradas propias y en maneras complementarias revisamos los 70 años de la historia de la televisión. En todos los ensayos la invitación era a pensarnos como nación, a imaginarnos en esa pantalla cultural.

El plano general

Para empezar, Germán Rey ofrece una **“Memoria (personal) de la televisión”**. Estudioso de la pantalla de siempre, crítico cultural de la tele en *Cromos* y *El Tiempo*, relata en tono íntimo el modo en el que el aparato televisor llegó a su vida y cómo intervino la cultura colectiva. Nos cuenta que irrumpió como “ventarrón de verano” a través de historias sobre la televisión, su oficio como crítico y las maneras en que la pantalla insinúa los cambios que habitaban la nación.

El historiador de la comunicación y las tecnologías, el profesor Eduardo Gutiérrez, junta **“Televisión, historia y memoria”** y detecta que hay una narrativa polifónica de la nación que ha pasado por la pantalla. A partir de 5 viñetas establece una reflexión sobre la historia de la televisión y su capacidad para capturar la experiencia humana en diferentes épocas. Para hacerlo nos sumerge en la comprensión sociológica del medio, sus modos de hacerse parte de los colectivos y las fragilidades que nos enseña.

La investigadora en culturas populares y medios ciudadanos, pionera en investigar la telenovela en Colombia, Clemencia Rodríguez, en **“Historia del Melodrama Televisivo en Colombia”**, retoma un texto publicado en los años 80 del siglo pasado, para explicar por qué la telenovela es un producto cultural necesario para reconocernos como sociedad y nación. Un relato que juega en la ambivalencia entre documentar como venimos siendo e imaginar lo que quisiéramos vivir, algo así como un conservadurismo progre.

Finalmente, el crítico Omar Rincón esboza **“El mapa de Colombia en el espejo de los 70”** para dejar constancia de cómo la pantalla televisiva iba construyendo un relato de nación, uno que iba leyendo los momentos sociales que habitábamos y las transformaciones políticas del sentido.

Los cuatro autores se emocionan con la historia de ficción y se preocupan con las formas noticiosas de hacernos nación. Ven nación diversa y poderosa en cómo nos hemos contado en las telenovelas y series y se les nubla el reflejo en el periodismo y los noticieros por la desinformación y el fracaso de los modelos informativos del siglo XX, los cuales coinciden y ahondan en las grietas de la democracia justo cuando pronto desaparecerán los antiguos televidentes que vieron a la TV como un tótem en la sala de la casa.

Plano medio

La diversidad regional fue descubierta en las telenovelas y series de los años 80 del siglo pasado. En 1986 apareció la televisión regional con *TeleAntioquia*. Luego vienen *Tele Pacífico*, *Tele Caribe*, *Tele Café*, *Tele Islas*, *El Trece* y *TRO*, pero para responder a la pregunta de qué hay de lo regional en la tele, la historiadora e investigadora María Isabel Zapata nos cuenta **“La historia de la televisión regional y la región en la TV colombiana”**. Propone un análisis de la construcción de identidad desde narrativas relacionadas con la región, llama la atención sobre los defectos de origen que ha tenido y la manera de revisarlos desde el ecosistema mediático fragmentado del presente.

La politóloga, periodista y podcastera crítica de medios María Paula Martínez Concha en su ensayo **“Más allá de la Cenicienta y otros clichés”**, analiza la evolución de diversos personajes femeninos y de la comunidad LGBTIQ+ en las telenovelas colombianas. Allí relata y argumenta que las diversas representaciones televisivas han sido vitales para desafiar las normas sociales y ampliar el abanico de identidades y vivencias que se presentan en la sociedad.

La comunicadora e investigadora de la historia de los noticieros, Ana María Montaña, hace un viaje **“De la pantalla cine a la pantalla bolsillo: un poco más de setenta años de historia de los noticieros de televisión en Colombia”**, que muestra cómo la nación en las noticias cambia para mantenerse, algo así como *sinigual y siempre igual*. Explora la evolución de una imagen nacional desde los primeros noticieros cinematográficos del siglo XX hasta la actualidad.

Las tres investigadoras ensayan miradas diversas dando cuenta que nuestra televisión ha sido un poderoso dispositivo de cambio en lo popular; la inclusión de lo regional, la lucha por la diversidad sexual y de identidades de género, pero a su vez, un mecanismo conservador. Revolucionaria y conservadora en simultáneo, tal vez, por eso es el espejo significativo de la colombianidad.

Primer plano

En formato entrevista hablamos con algunos de los creadores de esta historia de 70 años. De ellos y ellas obtuvimos testimonios hermosos, amorosos y contundentes que nos presentan la experiencia entrañable, apasionada y vital de esta “viejita” de 70 años.

10. Introducción

El libretista, productor y creador **Dago García**, quien es marca singular de la televisión colombiana, nos ilustró sobre cómo al narrar “en Colombia existen dos estrategias para lidiar con la realidad: el humor y el olvido”. Así mismo nos contó que el valor de Fernando Gaitán está en que hizo el paso de la novela aristocrática (esa de todo por herencia de raza, clase, dios y propiedad) a la novela burguesa; o cuando el trabajo adquiere un valor dramático. Dago demuestra que es un maestro del relato y el sabio de la tribu televisiva.

El director y guionista **Jorge Alí Triana** se inmortalizó contando la historia nacional hecha de Bolívars, Nariños, Gaitanes y las Hinojosas. Él nos confesó que de la televisión le encanta la velocidad y que por eso da mucho oficio; que la televisión es como el periodismo, el cine es como la novela, y el teatro es como la poesía. Los proyectos que escogía eran los que quería hacer. Y obvio, nos contó sobre *Revivamos nuestra historia* que fue un programa “que valía la pena hacer”. Un sabio histórico de la comarca de la ficción televisiva.

El director, actor y guionista **Kepa Amuchastegui**, nos dijo que “él es simplemente un coordinador de creatividades” y que no ha hecho narconovelas porque no quería “glorificar a esos personajes” porque “no podía aceptar que la juventud viera eso como un ejemplo a seguir”. Un creador al que le gusta hacer obras que dejen saldo artístico y que hablen de la rica historia de poblamiento y miradas desde el territorio nacional.

La actriz, libretista y directora **Adriana Romero**, (auténtica hija de la televisión porque su abuelo fue el director de teatro Bernardo Romero Lozano y su abuela la actriz Carmen de Lugo) hija de la actriz Judy Enríquez y el guionista Bernardo Romero Pereiro, afirma que “todavía tengo esa idea de que uno puede cambiar el mundo” con la televisión y el arte y que aunque “sabemos que el morbo, y más con las redes, vende”, también hay conciencia de que “se puede hacer mejor respetando al televidente”. La conciencia de una actriz que confía en que la televisión es un poder transformador.

La directora de producción **Mónica Marulanda**, sabia de lo que antes se llamaba dirección de arte, nos contó que su rol es el de hacer que una historia tenga todos los elementos “en sintonía” siguiendo “el tono que se busca o el concepto que pida el proyecto”. Nos habló de contundentes obras en las que trabajó como *Caballo Viejo*, *La otra Mitad del sol* y *Pedro, el escamoso*. Una mirada para hacer de la televisión un actor coherente. Una mirada que no se ve, pero hace que la coherencia estética sea posible.

La actriz especializada en mamás y heroínas del reparto, **Pilar Álvarez**, nos cuenta de la belleza del actuar, su nuevo rol de coach de actores y de ACA, Asociación Colombiana de Actores, en donde resaltan sus acciones por dignificar este oficio, actuar a sol y lluvia.

Estos testimonios son pocos, muy pocos, porque en los 70 años hemos tenido talento, compromiso y vitalidad. Los actores y actrices han hecho de la televisión un espejo complejo, contradictorio y contundente de nuestra colombianidad, son ellos y ellas las que han logrado que Colombia sea una marca singular en el hacer televisión, una forma atrevida, diversa y provocadora. No se los pierda, son testimonios únicos y maravillosos.

Plano secuencia

En 70 años muchos han hecho historia, pero también muchos nos han dejado. Parece que sale el crédito *The end*. Preferimos la idea obra de finales abiertos. Aquí podrán encontrar perfiles breves sobre 20 pioneros e íconos de la televisión en Colombia: Jaime Garzón, Bernardo Romero Pereiro, Gloria Valencia, Pacheco, María Eugenia Dávila, Carlos Muñoz, Pepe Sánchez, Fernando Gaitán, Jota Mario, Javier Darío Restrepo, Carlos Pinzón, Germán Castro Caycedo, Joaco Sánchez, El Gordo Benjumea, Jesús Martín-Barbero, Mauricio Gómez, Martha Bossio, Heriberto Fiorillo, Julio E. Sánchez, Olga Lucía Martínez, Margarita Rosa, Carlos Duplat.

También, hacemos perfiles sobre marcas vivas que nos ilusionan con dignidad y oficio como la periodista trans Camila Jiménez, el director popular Carlos Duplat, el genio Julio Jiménez, el chiste de *Sábados Felices* y el testimonio del crítico Omar Rincón.

Como final, presentamos algunas ideas sobre el futuro de la televisión en “**¿Fin de la emisión?**”, texto en el que María Paula Martínez Concha cuestiona la muerte de la televisión y analiza las posibilidades de supervivencia en tiempos de plataformas, múltiples pantallas y crisis de legitimidad.

Sabemos que la gran revolución es que ahora las audiencias son las que tienen el control de qué ver, cómo ver y a qué hora: tienen el control. Y como las audiencias mandan hemos aprendido que el consumo de medios tradicionales, como la televisión y la prensa, sigue disminuyendo en la mayoría de los mercados. Los interesados en las noticias pasaron del 63% en el 2017 al 48%. La confianza en las noticias solo es para cuatro de cada diez personas. El 36% de la gente las evita. El concepto de información en las plataformas como *TikTok*,

12. Introducción

Instagram y Snapchat es sobre las tendencias de famosos, influencers y personalidades digitales. No siguen a periodistas. Los periodistas viven en Facebook y Twitter. La gente prefiere ser informada por los algoritmos que por los periodistas. La participación digital es humo, apenas el 22% participa activamente, mucho más los hombres, educados y activos políticamente. La mayoría de los usuarios online aún prefieren leer las noticias antes que verlas o escucharlas. El podcast periodístico: el 34% accede a un podcast al mes y el 12% consume algún programa informativo, y para el caso colombiano solo el 14% de los encuestados dice pagar por la información.

Próximo capítulo

Algunas cosas que podríamos hacer para los próximos 70 años tal vez sean: bajarle a los políticos y a nuestros deseos de crear e incendiar con polarización; intentar expandir, ampliar y diversificar la agenda informativa para poder ganar a los jóvenes y mujeres; abandonar las peleas de ego-Twitter y dedicarnos a hacer informes con datos, narración y criterio en nuestros medios; huir del clic por el clic y crear comunidades de sentido y conversación; informar diferente por cada especie digital (evitar la clonación, crear la soberanía cultural). Y hacer mucha ficción.

La idea de no cazar audiencias, pero sí pensar en el “a mí qué” que se hace la gente ante nuestras obras. La televisión que viene consiste en generar interacciones humanas, proveer conversaciones, crear comunidades y, sobre todo, ser útiles para las necesidades de la gente. Y hacer mucha ficción.

Un asunto para volver a barajar es eso de ¿qué es la información? Ya que es una cosa para los adultos educados (ahí tal vez sea para los políticos); otra para la gente (donde hay necesidades concretas como movilidad, salud, comida, educación y fiesta); los jóvenes (tendencias pop pero que los llevan a debatir sobre machismo, sexismo, racismo, etc.); las mujeres (el cuidado, los acosos, las violencias) y las diversidades. No se trata de ir a las tendencias farándula, sino de asumir miradas diversas para interpretar y narrar en clave de soberanía cultural. Y hacer mucha ficción.

Los textos de este documento son una apuesta por esa mirada diversa: recogen experiencias de vida, historias, oficios y visiones de la nación que hemos sido en estos 70 años de TV. Mírela, haga *zapping*, lea lo que quiera y celebremos juntos este cumpleaños emblemático de nuestra pantalla.

ENSAYOS

PLANO GENERAL

Germán Rey: Memoria (personal)
de la televisión

Eduardo Gutiérrez: Televisión,
historia y memoria

Clemencia Rodríguez: Historia del
Melodrama Televisivo Colombiano

Omar Rincón: El mapa de Colombia en
el espejo de los 70 años de la televisión

Memoria (personal) de la televisión

Germán Rey²

Cuando llegó el aparato del Banco Popular a Bucaramanga mi mamá abrió las persianas. Los vecinos, como era frecuente en esos primeros años de la televisión, se acercaban a las ventanas de las casas para ver entre los visillos las imágenes que parpadeaban prometiendo nuevas historias.

No era que en esos años no hubiera historias. Por el contrario, abundaban en los umbrales de las casas, en los salones de los colegios, en los asientos de las plazas y en las ondas de la radio que habían permitido. En la década de los treinta los primeros fenómenos masivos de los medios electrónicos, con una salvedad fundamental, podían participar los analfabetos, que por ese entonces aún era un grupo demográficamente importante, que permanecía expulsado y discriminado por el predominio de la cultura ilustrada.

Uno de los lugares habituales de las historias eran las salas, que tenían una disposición y una geografía particular. Salas intocadas que permanecían mudas como una suerte de fetiche de la distinción y que solo eran utilizadas en ocasiones, cuando venían visitantes especiales.

2. Psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia, ha sido profesor de la Pontificia Universidad Javeriana y de la Universidad de los Andes. Fue crítico de televisión en la Revista Cromos en la que escribió en los 80 como León Nafta y en el periódico El Tiempo, entre los 80 y el año 2000, en que firmó como Santiago Coronado. Jefe de Investigaciones de Cenpro Televisión, fue cofundador de la Revista de Estudios Sociales de la Universidad de los Andes. Entre los libros sobre televisión en que ha colaborado están: "Historias de la televisión de América Latina", coordinado por el investigador mexicano Guillermo Orozco (Ed. Gedisa, Barcelona, 2002), "Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva", escrito con Jesús Martín Barbero (Ed. Gedisa, Barcelona, 1999) y "Televisión pública: del consumidor al ciudadano", coordinado por Omar Rincón (CAB, 2001), del que existe traducción al portugués. Desde el año 2000, cuando fue nombrado Defensor del lector de El Tiempo, no volvió a escribir crítica de televisión.

Pero había salas donde ocurría lo cotidiano, lugares donde casi todo era posible, desde los juegos de los niños y las niñas, hasta las conversaciones desenfadadas de los mayores o el encuentro de los amores adolescentes. La sala era uno de los centros en las casas de mitad del siglo XX, como lo eran la cocina, el comedor y las habitaciones.

A veces llegan visitantes

La llegada del televisor en los cincuenta fue como la irrupción de un advenedizo que vendría a interrumpir los rituales habituales y a proponer otras reglas de las relaciones humanas y sociales. Se podría afirmar sin mayores dudas que el televisor, como objeto físico y dispositivo cultural, produjo un cataclismo de las costumbres en un siglo que se acostumbró a cambios aún más profundos, traídos por la modernización, la modificación de los patrones de consumo, la organización del tiempo y las pautas de la vida corriente.

Era una interrupción física que en poco tiempo se transformó en una convergencia generacional, más allá de la rigidez normativa y estética de los espacios domésticos de la época, que mantenían unas prescripciones inviolables que pronto saltarían por los aires.

Junto al televisor aparecieron las carpetas tejidas por las tías y las abuelas y encima de ellas, la porcelana de la casa. Pero realmente el mayor cambio fueron las propias historias de la televisión, la irrupción de sus contenidos y lenguajes en el núcleo social por excelencia -la casa familiar- y en el centro de las interacciones hasta ese momento conocidas.

Dos fenómenos se produjeron por lo menos frente a las revelaciones de la televisión. El primero, una historia de cambios en muchos de los lugares de la vida social que desde entonces han sido tocados por su presencia electrónica, desde el lugar de las reglamentaciones del Estado, hasta las modificaciones introducidas por las tecnologías, las variaciones del entorno familiar, el sentido de las conversaciones y las rutinas de los comportamientos cotidianos.

Así de ancha, diversa y plural ha sido su influencia. Pero lo que no se debe creer es que todas estas modificaciones solo fueran producidas por la principal innovación mediática de la mitad de siglo, porque la verdad es que ellas han estado unidas a una red mucho más intrincada y compleja que es la que ha formado la vida del país a través del siglo XX.

Si los colombianos y colombianas de todas las edades se juntaban alrededor del nuevo aparato, era porque la sociedad se secularizaba y

16. Memoria (personal) de la televisión

porque había interés creciente por la información y el entretenimiento. Si algo similar sucedía en hogares demográficamente diversos, era porque las mujeres conquistaban progresivamente un reconocimiento diferente y porque la educación avanzaba facilitando el ingreso a las aulas y abandonando poco a poco la desigualdad del analfabetismo. Si los relatos televisivos estaban en la boca de la conversación pública y las infidencias privadas, era porque la vida en comunidad empezaba a transformarse radicalmente.

Posiblemente por negar esto o por reducir su importancia se produjo el segundo fenómeno, que fue exagerar la influencia de la televisión, insistir en la pasividad de los televidentes y connotar moralmente a la relación que la sociedad estableció con el nuevo habitante de las casas.

Mientras se iba dando la conexión que hoy podemos ver más claramente entre el ver televisión con los nuevos moldeamientos de un país que intentaba ser moderno, se producía otro cambio muy interesante. El propio lenguaje televisivo, que no era de ningún modo uniforme, sino que empezaba a tener varios rostros, fue contribuyendo a su relación diversa con el país. O, dicho de otro modo, las imágenes que salían por las pantallas titilantes de la televisión se iban transformando a sí mismas mientras, a su vez, contribuían a la representación de un país que también se transformaba. En “El País de la ficción. Géneros televisivos y cambios en la sociedad”, un libro que no he publicado aún, intenté desarrollar con más argumentos esta afirmación.

Los espectros que transitan las pantallas

No en vano el primer género que se desarrolló en la televisión de los cincuenta y los sesenta fue el teleteatro. Observar hoy en día, a setenta años de su creación, uno de los pocos registros visuales del teleteatro, es una experiencia extraña y apasionante: parece una representación fantasmal detenida en el tiempo, con actuaciones hieráticas en que los gestos están medidos por una gramática estricta y las entonaciones de la voz poseen una combinación entre la declaración y el gemido. Es, en suma, una creación espectral, que probablemente se pueda explicar por el sentido híbrido de sus orígenes.

Por una parte, el peso de lo teatral que no se resignaba a perder su hegemonía ante el surgimiento de un nuevo género en que había desaparecido el público de la sala, mientras que esta se abría a un espacio en que las imágenes se observaban en diferentes ciudades, gracias a la transmisión de las ondas del espectro saltando entre grandes antenas distribuidas por una geografía que es nacional,

las repercusiones sobre el tono, la modulación y los acentos de lo teatral expuestos a las exigencias no de un recinto sino de las cámaras impersonales, el movimiento de los cuerpos que ya no obedecen a las prescripciones del teatro y la orientación de las miradas que poseen algo de alucinadas, porque aunque tienen la cercanía de los otros protagonistas del drama, no poseen el entorno próximo de los espectadores teatrales.

El otro gran componente del género híbrido es el pasado más cercano del radio teatro, del que provenían buena parte de los actores y actrices del teleteatro inicial. Pasar del teatro a la dramaturgia radial fue evidentemente un salto al peligro, porque se acentuaron algunas propiedades de la representación teatral convencional para buscar emocionar y convencer a un público que ya pertenecía al nuevo contexto de la mediación electrónica, en una transposición que se ha vuelto a vivir después por lo menos dos veces en la historia de los medios, tanto en la era de la televisión como en la nueva sensibilidad digital.

Basta ver algunos testimonios audiovisuales de estas producciones, para comprobar unos rasgos que se apartaban de lo específicamente teatral, como la reducción extrema del espacio de la representación, la saturación expresiva de los gestos, la importancia de la modulación de la voz que tenía un papel central dentro de las exigencias de la radio y la conversión del público físico en alguien que estaba más allá de los micrófonos y cuya existencia abstracta dependía estrictamente de ellos.

Quien haga una historia de los géneros televisivos, podrá constatar la importancia de estos cambios que diferencian a la creación audiovisual de los cincuenta y sesenta, de las producciones televisivas contemporáneas.

Al final, con lo que se encontraran no será solamente con distinciones y evoluciones de los géneros, sino con transformaciones mucho más profundas de la sociedad.

La crítica en su laberinto: la curiosa actividad

Todo comenzó con una deliciosa mozzarella en carroza, en un restaurante que hoy no existe de la calle 72 en Bogotá.

Fernando Garavito, por ese entonces director de la revista Cromos, me invitó a almorzar con un objetivo preciso: escribir la crítica de televisión de la revista.

La crítica, a la que Michel Foucault se refiere como “una curiosa actividad”, suele ser un género que ha estado originalmente relacionado

18. Memoria (personal) de la televisión

con las diferentes expresiones de la cultura y el arte y en las que existen aportes significativos en el país. No se puede olvidar que Hernando Valencia Goelkel, por ejemplo, había sido crítico de cine de Cromos, a la vez que uno de los fundadores de la Revista Mito, hito de la modernidad cultural colombiana.

Situada en un lugar final de la creación, la crítica tiene una identidad con varios rostros y, por lo tanto, con evidentes problemas, sobresaltos y riesgos. Lentamente va construyendo un discurso paralelo al de la creación y de alguna manera, es una intermediación entre ella, los creadores y el público.

Así como la creación oye o desoye a la crítica, la crítica va dejando huellas en la evolución de la creación. No tantas como algunos suponen en su optimismo, ni tan pocas como piensan los que defienden la completa autonomía de las artes o el espectáculo.

Son varios los factores que facilitan la existencia de la crítica como un género particular. Por una parte, el desarrollo de una expresión cultural con procesos de creación específicos, un reconocimiento social autónomo, articulaciones con otros campos de la vida de la sociedad, canales de difusión que garantizan su acceso y, sobre todo, la generación de un público con perfiles y modos de acción reconocibles.

Todas estas características están presentes en la televisión, que muy pronto se inserta en la vida de un grupo muy significativo de personas de todos los niveles socio económicos, ubicación geográfica, género y nivel educativo.

Posiblemente ninguna otra expresión cultural y simbólica en la mitad de siglo tuvo tal rapidez de aceptación desde el momento que se veía a través de las persianas de algunas casas del barrio, hasta el momento en que se sigue una impresionante producción audiovisual a través de las pantallas de los teléfonos móviles. Con excepción de internet, el teléfono celular y los dispositivos digitales, ninguna otra manifestación audiovisual se ha expandido tan densamente en el último siglo como la televisión. Pero precisamente estas diferencias, que se han trastocado en las últimas décadas, han definido una de las fronteras de la propia televisión.

La crítica de televisión nació muy rápidamente en el país y lo hizo a partir de varios medios: la prensa escrita -periódicos y revistas- la propia televisión y una forma contundente de comunicación: la oralidad cotidiana, el voz a voz. La crítica como cuchicheo y tema de conversación.

A diferencia de las artes en que la crítica es un saber especializado que orienta, discute, valora y en algunos casos deshecha, en la televisión la crítica se inserta en un cierto saber popular, que en los ochenta y los noventa se involucraba apasionadamente y convertía al comentario sobre las producciones de televisión en una oportunidad evidente de conversación. En aquellas épocas el texto de ficción se ampliaba con las conversaciones habituales y las vicisitudes de los melodramas se convertían en un tema de la agenda pública.

Pero todos estos medios, que duraron medio siglo casi inmodificables, no han permanecido incólumes al paso del tiempo y a los cambios de las costumbres.

El día de la mozzarella en carroza estábamos hablando de una de esas formas. En los 80 las guías de televisión eran un formato que los lectores y lectoras esperaban en los periódicos de cada día. Mientras en otros países era indispensable la información sobre el estado del tiempo, en Colombia lo era la programación de la televisión. Además de la parrilla de televisión que divulgaba la programación por canales y franjas, se afianzó el periodismo de espectáculos y de farándula, las notas sobre entretenimiento, y una escritura sobre las producciones de televisión y sus personajes, especialmente actrices, actores, directores, productores, técnicos y algunos televidentes.

Pensé que la guía no debería ser la simple transcripción de la programación, sino una oportunidad para tomar del mismo lenguaje de la televisión una forma desparpajada, frívola y crítica para presentarla a los lectores. El experimento funcionó, posiblemente porque franqueaba la misma puerta que había transgredido el nuevo medio.

Mis estudios sobre la lectura siempre se preocuparon por los no lectores como un público que se debía respetar y no discriminar y que seguramente desde hace tiempo pertenecía más al inmenso contingente de los televidentes, que al más pequeño mundo de la lectura.

Un sacrilegio que aún hoy no se desvanece, sino que por el contrario toma nueva fuerza, aupado por el creciente contingente de usuarios que pertenecen, ya no tanto a las ondas televisivas, como a la poderosa oferta de lo digital. Es una reiteración recordar que la información en los jóvenes ya no pasa por los noticieros de televisión, cuya audiencia se incrementa con la edad, sino por la rapidez y tensión emocional de las redes sociales, el correo electrónico y los chats.

Esta guía intencionada estaba acompañada de una columna semanal que titulé, “Al margen de la televisión”, un nombre plenamente

justificado por una reflexión de Michel de Certeau: “La cultura prolifera en los márgenes. La cultura es un hormiguero”

Poner en el margen a la televisión que para entonces era tremendamente central en la vida de los colombianos/as tenía algo de despropósito, pero también de reto. Quería anotar que una columna de crítica de televisión no debería tomar como objeto solamente la televisión, sino el país que pasaba y se veía de ella.

Tramas y transiciones

Ya entonces percibí que más allá o más acá de los relatos televisivos había una trama en que precisamente el país se insinuaba en sus resistencias y sus cambios.

Hablar de la televisión significaba ver sus relaciones con el estado, su sentido de lo público, la escena en que se observaban batallas a veces feroces entre los poderes, las interacciones entre justicia y espectáculo o entre ficción y costumbre, las pujas económicas de los actores privados, el rumbo de las decisiones de autoridades como el Consejo Nacional de Televisión, las fuertes tensiones entre cultura y entretenimiento, las transformaciones de los gustos y la conformación de dos grupos corporativos que reemplazaron a las programadoras que en su momento llegaron a ser sesenta y ocho.

Pero también se podía observar la constitución de la presencia activa de las opciones de género en la sociedad, las versiones regionales y territoriales de las prácticas y las narrativas televisivas, las articulaciones de publicidad, empresa y compra, las diferencias entre las sensibilidades de lo nacional y lo internacional, los patrones de una recepción diferenciada de los contenidos, los contrastes entre las estéticas televisivas y otras estéticas que circulaban socialmente y la potencia de los mensajes políticos televisados en los procesos de una democracia, debilitada por la violencia y las desigualdades.

Una buena parte de la investigación en comunicación y en general de las ciencias sociales ha aportado a la comprensión de estos temas y de esa manera, a la inteligibilidad de un país que estaba viviendo múltiples transiciones.

A diferencia de otros medios de comunicación, la televisión ha vivido permanentemente en continuas transiciones que a la vez evidencian transiciones sociales. Haber escrito durante más de 15 años de manera continua, la crítica de televisión de El Tiempo con el seudónimo de Santiago Coronado me permitió vivirlas de manera directa. Algunos de

esas conmociones aún producen réplicas, mientras que aparecen otras que son más fuertes que las anteriores.

Unos pocos meses después de la primera transmisión ya había debates candentes sobre el carácter cultural o comercial de la televisión. El debate ha ido derivando por lo menos hacia dos campos: el primero, la existencia y papel de los medios públicos y el segundo el desplazamiento de lo cultural hacia las nuevas expresiones audiovisuales del ecosistema digital.

La televisión pública ha disminuido su presencia en el sistema educativo convencional mientras se establecen diferencias entre la televisión estatal, la televisión gubernamental y la televisión propiamente pública, que son fundamentales para su comprensión y funcionamiento.

RTVC ha avanzado haciendo propuestas narrativas de calidad fortaleciendo proyectos como Señal Memoria, RTVC play, su sistema de radio con la red de emisoras descentralizadas y el desarrollo de las 20 emisoras de la paz y la reconciliación producto del tratado de paz del Estado colombiano con las Farc-EP. Entretanto han crecido las posibilidades de encontrar nuevos caminos para un dilema que se decantó rápidamente hacia la opción comercial en los caminos de innovación abiertos por las nuevas herramientas digitales en la producción de video, algunos medios nativos digitales o el movimiento, cada día más activo de producción y circulación del podcast.

Las transiciones de la industria han sido notables en estos cuarenta años. De las programadoras al sistema mixto y de este a la privatización fueron algunas del pasado que se asoman ya a cambios radicales como las ofertas de múltiples canales de la televisión satelital, las plataformas de streaming y la descarga audiovisual a través de teléfono móvil, tabletas y computadores como está demostrado en todos los estudios recientes de apropiación digital. Todo ello se ha manifestado en una reconsideración de la industria que anuncia el declive de la televisión abierta, replanteando la producción nacional orientada hacia los nuevos soportes digitales, cambiando sustancialmente las prácticas de acceso y disfrute de lo audiovisual y generando interacciones nuevas como el periodismo colaborativo y de datos. El crecimiento de las empresas independientes es un hecho y su dinamismo las lleva a integrar a la industria de televisión a las del cine, el entretenimiento y los videojuegos, mientras los grupos tradicionales de televisión como Caracol y RCN se tratan de acomodar a las nuevas realidades.

22. Memoria (personal) de la televisión

La industria de la telenovela que floreció en los ochenta y los noventa posicionando internacionalmente a la creación colombiana, parece orientarse hacia la creación de series para las plataformas, muchas veces decantadas en el desastre del narcotráfico o en la vida de personalidades de la música.

Las nuevas tecnologías han sido protagonistas de la televisión en los últimos veinte años. Atrás quedaron los tiempos de las “perubólicas”, los cableados piratas en los barrios, las grandes antenas y los estudios dominados por una infraestructura pesada de cámaras y equipos de edición, que se convirtieron en bellos y extraños objetos de museo, que adornan los pasillos de RTVC. Hoy son más los tiempos de la producción digital, las nuevas posibilidades de circulación y la incidencia de lo tecnológico en los procesos de creación audiovisual y de televisión.

A la par de las transiciones industriales y tecnológicas, se ha transformado la naturaleza y los comportamientos de las audiencias que ya no son simplemente “targets”, ni “poblaciones objetivos”, pastos de la publicidad, sino receptores con mucha más autonomía frente al aumento de la oferta, que organizan el tiempo de visionado de otra manera, circulan los materiales con una independencia que ha volteado la vieja idea de los “programadores” del pasado, tienen acceso a métricas frente a las cuales los estudios de Nielsen e Ibope parecen restos arqueológicos frente a la contundencia de los datos en tiempo real y ha cambiado la oralidad exacerbada de otros días por la pulgarcita (tomo la bella metáfora de Michel Serres³) de *WhatsApp*, de las redes sociales o del chat, para hablar y enviarse todos los audiovisuales que les interesan.

Un inmenso número de hormigas digitales⁴ producen información en la que los videos son frecuentes e inclusive la creación audiovisual ya no es solamente un asunto solo de los profesionales, sino también de creadores ciudadanos y rurales, que generan sus propias piezas de visualidades distintas, aún en las selvas impenetrables hasta donde llegan hoy fácilmente las tecnologías de internet a través de Starlink del desmedido Elon Musk.

La pandemia que aisló a todos globalmente fue el mejor ejemplo de una creatividad que no se contentó con las pantallas de plasma de los televisores y los computadores, sino que encontró refugio en una

3. Michel Serres, Pulgarcita, México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

4. He finalizado el estudio que dirigí entre 2022 y 2024, “El Hormiguero. Los medios nativos digitales en América”, de la Fundación Gabo de Periodismo y Google News Initiative.

interesante producción e intercambio audiovisual de los confinados por el virus.⁵

Lo territorial ha aumentado su presencia y sus reclamos en un país de regiones. Desde 1985, durante el gobierno del presidente Belisario Betancur, se inventaron los canales regionales que a estas alturas tiene una identidad ganada y una experiencia hecha de aciertos y tropiezos. De cara a replanteamientos necesarios, han asumido proyectos de digitalización y sobre todo la promoción de producciones que acuden a historias propias y a grupos de creación identificables con la creación regional. La presencia creciente de RTVC y los canales regionales en las premiaciones que antes eran fortín de los productores privados, es un fenómeno que no hay que dejar de lado.

Los tránsitos en el mundo de las leyes y las regulaciones no han sido pocos en estos años. El sistema mixto se diluyó quedando algunas presencias del Estado, como, por ejemplo, en las decisiones sobre el espectro, considerado desde el comienzo como un bien público. Pero la iniciativa privada fue avanzando en campos que como el tecnológico, fue en años pasados un coto cerrado del Estado. Hoy ello parece un anacronismo.

Las grandes corporaciones internacionales imponen su paso y la transferencia tecnológica es el pan de todos los días. Pero donde se han dado cambios que deberían estudiarse con más profundidad es en el gobierno y control de la televisión que poco a poco se fue aligerando, pasando del Consejo Nacional de la Televisión a la Comisión Nacional, la Autoridad Nacional y ahora a una función compartida de la Comisión de Regulación de las Comunicaciones y el Mintic. No es sólo la historia de tránsitos difíciles, sino la historia de las diferentes televisiones que se han dado en setenta años y de sus relaciones con la vida de la sociedad, las preocupaciones y diseños del Estado y los afanes de los intereses privados.

La relación entre televisión y democracia es un terreno abierto a los debates y las explicaciones, mucho más cuando a ambas se les van notando fisuras de una gravedad preocupante. Es obvio que la importancia de la televisión ha ido disminuyendo en procesos tan decisivos para la democracia como los electorales, que últimamente han sido tomados por las bodegas digitales, la desinformación y las verdades maltrechas por redes sociales, bots y una algarabía

5. En "Mas allá de puertas y ventanas. La cultura en el confinamiento" desarrollo este planteamiento con más detalle.

24. Memoria (personal) de la televisión

emocional que parece no tener límites y que está llena de cinismo y fatua prepotencia.

Pero el asunto es aún más complejo, porque las fisuras de la democracia han coincidido con la pérdida de confianza social en los medios, el derrumbe de su modelo de negocio, la irrupción de otras formas de comunicación que les compiten seriamente y un alejamiento cada vez mayor de los dinamismos cambiantes de la sociedad que dificultan la construcción de agendas que representen los verdaderos intereses de la ciudadanía.

Son muchas las historias, más que las que se narran en este texto, relacionadas con la televisión que entró en los cincuenta como un ventarrón de verano y que con el tiempo ha ido tomando otros aires, en un país que andaba también en sus propias, necesarias e incompletas transiciones.

Todas comenzaron ese día que recuerdo como si fuera hoy, en que mi madre abrió con una sonrisa, las persianas de la casa.

Televisión, historia y memoria

Eduardo Gutiérrez⁶

Una imaginaria historia total de la televisión en Colombia nos relataría que cada televidente colombiano recuerda dónde y cómo vio un gran suceso trascendental para la vida del país y eso lo convierte en testigo de la nación. El triunfo de Lucho Herrera en una carrera de ciclismo europeo, la toma del Palacio de Justicia, la muerte de Luis Carlos Galán o un gol de la selección nacional son parte de las memorias televisivas colectivas.

Así mismo esa historia imaginaria, como historia de la representación, debería contarnos el drama de un actor que, tras representar a Simón Bolívar en la serie *Revivamos Nuestra Historia*⁷ se fusionó de modo tan intenso con su personaje, que, de manera delirante, termino sintiéndose el libertador. Y seguro contendría una sección dedicada a cómo Edgardo Román, el actor que representó muchas veces a estereotipados caciques indígenas, también fue Jorge Eliécer Gaitán⁸, a quien sus detractores pretendiendo ofender, llamaron negro.

Podría contarnos también la mejor historia social de Colombia sumando las ensoñaciones de realismo mágico de un grupo de jóvenes, que terminaron de conectar el país caribe contando los relatos de jugarles alrededor de las leyendas vallenatas en *Escalona*⁹;

6. Profesor del Departamento de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Miembro del Grupo de investigación Comunicación Medios y Cultura y del Grupo Jóvenes Culturas y Poderes. Doctorando en Educación en DIE-UD de las Universidades Pedagógica, Distrital y Valle, Magister en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana, Licenciado en Lenguas de la Universidad Pedagógica Nacional. Diseñador y acompañante en procesos de sistematización, acción y creación en comunicación educación desde espacios formales y no formales. Investigador en temas de comunicación educación, lectura e historia de la comunicación.

7. Revivamos Nuestra Historia fue una serie realizada por Eduardo Lemaitre Producciones bajo la dirección de Jorge Ali Triana desde finales de los años 70 y durante los 80.

8. El Bogotazo fue una de las series realizadas en Revivamos Nuestra Historia en 1984.

9. Escalona fue una serie producida por Caracol TV en 1991, dirigida por Sergio Cabrera con libretos de Bernardo Romero Pereiro.

las historias descomunales del patriarcado a través de una familia colonizadora en Antioquia en *La Casa De Las Dos Palmas*¹⁰ o las exclusiones raciales escenificadas en extensos dominios territoriales de los hacendados vallecaucanos en *Azúcar*¹¹.

Esa misma historia contaría las luchas de sentido por el reconocimiento que para dar lugar a voces excluidas tuvieron que contarse primero en forma melodramática: los estereotipos y las liberaciones de los afectos, las identidades de género y los nuevos actores sociales fueron deliberados y liberados en toda su variedad, arrancando en los debates sobre *Maria*¹² o la *Vorágine*¹³, las pasiones entre dos mujeres de *las Hinojosa*¹⁴ y la emergencia de los jóvenes como actores de la sociedad que podía ser contada en una gama diversa desde *Décimo Grado*¹⁵ hasta *Pandillas, guerra y paz*¹⁶; o las luchas de la supervivencia como modo de enfrentar la marginalidad en *Amar y Vivir*¹⁷ o la fusión perversa entra la imposición del destino y la desigualdad en *los Victorinos*¹⁸.

Entre objeto y proceso: de qué relaciones entre historia y TV estamos hablando

En este ensayo hablamos de la historia de la televisión como el registro de la experiencia colectiva de la segunda mitad del siglo XX que implicó el desarrollo simultáneo de al menos tres dimensiones: la expansión y apropiación del televisor como artefacto articulado a la vida cotidiana; la televisión como sistema de transmisión y organización de contenidos y mensajes mediada en su regulación nacional y marcada por la expansión mundial del mercado de los medios de masas y la

10. La Casa De Las Dos Palmas fue una adaptación de la novela de Manuel Mejía Vallejo dirigida por Kepa Amuchastegui y producida por RCN en 1990

11. Azúcar fue una serie realizada por RCN TV y dirigida por Carlos Mayolo en 1989

12. María, novela de Jorge Isaacs. Fue una de las primeras adaptaciones para televisión de la literatura del canon nacional en los años 50 Dirigida por Bernardo Romero Lozano en 1956. También cuenta con otra de Eduardo Gutiérrez en 1973 y una más dirigida por Lisandro Duque en los años 90.

13. La Vorágine, novela de José Eustasio Rivera fue adaptada para Tv en 1975 y 1990.

14. Los pecados de Inés de Hinojosa fue una adaptación de la novela de Prospero Morales Pradilla protagonizada por Amparo Grisales y Margarita Rosa de Francisco. Dirigida por Jorge Ali Triana y producida por RTI televisión.

15. Décimo Grado fue una serie realizada por Cenpro Televisión con la dirección de Jorge Emilio Salazar y Alfredo Tappan entre 1986 y 1990.

16. Pandillas, guerra y paz fue una serie creada por Gustavo Bolívar producida por Fox telecolombia y emitida en Canal Uno entre 1999 y 2003.

17. Amar y Vivir fue una serie dirigida por Carlos Duplat y producida por Colombiana de Televisión en 1988.

18. Los Victorinos llamada originalmente Cuando Quiero Llorar no lloro fue una serie dirigida por Carlos Duplat y producida por RTI televisión en 1991.

tele como un sistema semiótico desplegado socialmente que facilitó la articulación de la experiencia de transmisión masiva de contenidos y su apropiación local en la vida cotidiana.

Con lo anterior quiero decir que cuando hablamos de la historia de la televisión y de la relación entre televisión e historia nos ocupamos tanto del medio, de su expansión y hegemonía en el ecosistema mediático y de su capacidad para recoger y articular la experiencia colectiva de una sociedad en particular. Este ensayo habla de este fenómeno desde su inauguración en 1954, su vida a lo largo del siglo XX y su declive, fusión o frágil supervivencia en los inicios del siglo XXI.

En su especificidad constituye un registro de un tiempo de masas, nación y *sensorium* en un país fragmentado, violento y caótico que dejó/vivió/puso en esta máquina semiótica el registro del tránsito entre la sociedad parroquial y el mundo neoliberal globalizado digital y *plataformizado*.

Se intenta responder la pregunta: ¿Qué Colombia desde la historia y la memoria podemos leer y comprender a través de la TV? Para aportar en la respuesta, establezco algunas conexiones entre historia y memoria y a partir de casos puntuales propongo formas en que esta relación se ha configurado a lo largo del tiempo. Breves ejercicios de asuntos históricos: una arqueología de las primeras emisiones televisivas; una intuida historia de la representación; un hecho que muestra la TV como escenario de la historia; los modos de narrar y construir la memoria; la televisión como documento y la interrogación sobre la ausencia de memoria televisiva. Estas son las viñetas, seguidas de una breve instantánea final.

Viñeta 1. La historia del 57

Las programaciones de los primeros años de la televisión tuvieron mucha flexibilidad. Al principio, no había franjas u horarios de media hora o una hora como se hizo posteriormente, sino que la programación podía tener secciones que comenzaran a las 8:40 y terminaran a las 9:15. Tampoco era muy sistemática la recolección de sinopsis de los programas y, salvo contadas excepciones, tuvieron una mínima atención de los medios de comunicación escritos en estos primeros años.

Los primeros rastros sobre asuntos de la historia en televisión pueden reconocerse en las programaciones del año 1957. Encontramos algunos espacios que no solo recogen la palabra historia en su denominación, sino que explícitamente hablan de acontecimientos históricos y en los pocos registros con que se cuenta, los incorpora como parte de sus contenidos.

En la programación de 1957 aparece un programa el domingo a las 9:30 de la noche: *Así se hizo la independencia* que mostraría el carácter seguramente formal y adulto de un programa como este y estaba antecedido por un programa de contenido histórico que hablaba de personajes internacionales: la infancia de los grandes hombres. Con toda la carga que un nombre como este, muestra del sesgo de género, natural para la época.

Pero los dos programas que más llaman la atención de quienes ocasionalmente comenzaban a comentar la televisión y con eso les dieron mayor visibilidad son *Historias trascendentalmente intrascendentes* emitido los miércoles a las 10:05, que permite percibir un talante y un posicionamiento narrativo de recuperar historias de lo común. Se trata además de la primera aparición de quien luego será uno de los productores más renombrados de la TV nacional: Álvaro Zúñiga. Sin caer en un exceso de imaginación podríamos adivinar una puesta en escena de la vida cotidiana, no gratuitamente la cámara del premio Nemqueteba¹⁹ de plata, en su segunda edición, la comparten este libretista y el trabajo de la legendaria Alicia del Carpio en el recién creado *Yo y tú*. El programa hablaba de historia como un relato de lo común.

Antes de este programa se emitía uno que tiene la particularidad de estar entre los mejor documentados, comenzaba a las 9:20, duraba treinta minutos y se realizaba en varias emisiones, el formato era un juicio en el que se debatían temas de actualidad. Sin ser propiamente histórico en todos los casos, tenemos noticia de que desarrolló un juicio histórico al Virrey Solís.

Los Procesos Dana, como se llamaba el programa, uno de los primeros con el patrocinio de una marca internacional de perfumes, hablan de la opinión pública censurada de aquel tiempo y que en sus deliberaciones seguramente de modo velado ponía en debate el presente.

El programa funcionaba como un debate entre abogados defensores acusadores, jueces y testigos. Uno de los que ha sido recogido, gracias a su transcripción sistemática y a la deliberación pública en prensa, fue el debate sobre *María* la novela de Jorge Isaacs como canon y representación de la nación²⁰. El segundo, que posee un archivo

19. Nemqueteba fue el nombre de los premios de televisión que tempranamente comenzaron a otorgarse a los participantes en este medio la primera premiación en el año 56 apenas un par de años después de la inauguración de la TV en Colombia.

20. Rincón Carlos (2018) *María la del paraíso: el juicio en televisión de la novela de Jorge Isaacs: los ecos y el dolor de lo que pudo haber sido y no fue*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

parcial gracias a la retransmisión radial por la HJCK, es el juicio a la mujer moderna, en el que se establecía cual debería ser el lugar de la mujer en la sociedad en tiempos del plebiscito que le otorgaría el voto a la mujer, en este caso los argumentos y contraargumentos son muy reveladores de las concepciones sobre género en la época. El tercero, no menos importante, es el Juicio a Papá Noel con la acusación de Hernando Valencia Goelkel, futuro referente de la intelectualidad nacional y Pedro Gómez Valderrama, futuro ministro de Educación y Gonzalo Canal, también ministro de Comunicación décadas después.

En su conjunto los referentes de los que hablamos nos dejan saber el lugar de los asuntos históricos en los primeros años de la televisión, su desarrollo como momentos de búsqueda de formatos para contar y de una sociedad que atenta a la televisión, aunque aún fuera en una proporción muy pequeña, dada la limitada expansión de los receptores de tv, seguramente fue aprendiendo a ver, a atender y a debatir o maravillarse con la historia.

Viñeta 2. Seis Nariños: La TV cuenta la historia

Me permito tomar una posición. A diferencia de héroes como Bolívar, que tendría una trascendencia amplia más allá de las fronteras, Nariño constituye por excelencia el héroe Nacional en mayúscula. Su figura representa precisamente ese referente propio único y tal vez podríamos decir local. La figura de Nariño asociada con la libertad de las ideas, con los derechos del hombre traídos a la propia patria es una especie de conexión de un local para *unirnos al rumbo del mundo*.



Ilustración 1. Nariños. Tomados de Archivo Señal Memoria.

De este modo, los relatos que ha construido la televisión alrededor de Nariño efectivamente hablan de las formas de representar la idea de la nación e hipotéticamente podríamos pensar que su persistencia o variación hablaría de la manera como en Colombia contamos nuestra Historia (con mayúscula).

El primer Nariño es uno verbal. 20 de julio de 1964, el programa Debates Lemaitre inicia su emisión los lunes a las 7 pm. Arturo Abella y Abelardo Forero Benavides conversan. Tema del día: la historia del Prócer Antonio Nariño. Si bien no se cuenta con un registro del programa estas conversaciones y lecciones tendrán un despliegue futuro: Arturo Abella será director del noticiero telediario y siempre editorializará en un estilo muy personal, con su modo y dicción cachaca, militante en su perspectiva política y cargado de lecciones sobre historia; igualmente lo será Abelardo Forero quien hasta los años 80 conversó de modo memorable con Ramón de Zubiría enmarcados en una puesta en escena donde dos sabios en la biblioteca en medio de lámparas, esculturas, bastones y sillones despliegan una sabiduría sin límites, en lo que sería el arquetipo de los modos de hablar de la historia verbalizada en televisión: *El Pasado en presente*²¹.

El primer Nariño del melodrama histórico es Mauricio Figueroa, galán nacional con un altísimo reconocimiento como modelo y actor de telenovela, quien años después sería vetado por el hecho de aparecer desnudo en una publicidad. Era, de alguna manera, símbolo de la masculinidad colombiana. La telenovela se llamó: *Memorias Fantásticas* y se emitió lunes a viernes 8 p.m. en 1976, con producción de RTI. Un primer Nariño melodramático contado desde la perspectiva de sus amores y emociones contradictorias del héroe nacional, basado en las imaginarias memorias del precursor, a partir de la ficción de la novela tipo folletín escrita por Enrique Santos Molano así que es una versión no oficial de la vida de Nariño. Curiosamente, la actriz María Eugenia Dávila que representa a Magdalena, su esposa, actuará una década después en el mismo papel.

En los años 80 aparece un tercer Nariño pudiese ser contado como el prócer a partir de la serie que Eduardo Lemaitre con la asesoría varios miembros de la Academia de Historia dirigidos por el escritor Carlos José Reyes: Nariño, El Precursor. Es una de las grandes series de la época y de contenido histórico, que, aunque disponible actualmente

21. El pasado en presente se emitió entre 1978 y 1993 con la producción de Colombiana de Televisión.

para verse en plataforma de RTVC play, no necesariamente se ven, sino más bien que se tiene en la memoria como el momento en el que la televisión pudo contar a la nación y se convierten en un gran curso de Historia Patria y en el referente fundamental de un modo de contar la historia nacional. Representado ahora por Gustavo Angarita, actor un poco más maduro, dibuja una representación de este Nariño como varón enérgico y beligerante. Este segundo Nariño es un Nariño menos centrado en la figura de moda y mucho más en la materialización “viva” del héroe nacional. Contradictorio y lleno de tribulaciones que dibuja el “drama nacional”: incomprendido, traicionado en su confianza, derrotado y persistente en la ilusión. Así fue visto en las noches, domingo a domingo, en 1982 en 26 capítulos producidos por PROMEC Televisión.

Será en los años 90 cuando inicia la exploración de otro Nariño que a pesar de ser contado con todos los recursos tradicionales del imaginario construido en las historias patrias es leído en una clave diferente gracias a la mirada de García Márquez, a partir de un diálogo con la mirada crítica surgida por el cuestionado quinto centenario del encuentro Europa América y al tiempo atravesado por los ecos que buscan localizar a los jóvenes en la historia reciente del país tanto en la guerra y las violencias como en la constituyente. Es *Crónica de una generación trágica*²² entendida como la primera gran tragedia nacional que sacrifica una generación de jóvenes a manos de Morillo, una generación de intelectuales como lo recuerda Jorge Ali Triana, su director, que discutieron al país por primera vez. Interpretado por Luis Fernando Montoya quien antes había sido Bolívar en *Revivamos Nuestra Historia* este es un Nariño, parte de una época, representando el drama nacional como un nuevo sentido colectivo

En el siglo XXI vinieron otros dos Nariños, con la privatización de la TV y la pluralización de las narrativas sobre la cultura, es posible contar la historia de otros modos. No se pierde el drama, pero la historia se cuenta desde otros lugares. El cuarto Nariño de la primera década del siglo XXI aparece en una serie donde ya el eje central no es el varón de la independencia sino la mujer: *la Pola* la heroína nacional. Este Nariño -representado por Luis Fernando Hoyos- es un Nariño que debe soportar la saturación de los significados construidos a lo largo de los años: necesita ser parecido al Nariño melodramático de la

22. Serie producida por TVcine en 1993 basada en un proyecto de Gabriel García Márquez con la dirección de Jorge Ali Triana basada en el guion de Stella Malagón.

época anterior, a la vez ser un héroe con mucha más puesta en escena de serie de acción; con un rigor histórico marcado por la presencia de asesores que representan la llamada nueva historia de Colombia. A la vez este Nariño necesita ser el texto paralelo de la historia de la mujer, abrir espacio a la feminización de la representación de lo heroico en la nación y a la vez incorporar el tinte del melodrama, a partir de la historia de amor entre La Pola y Sabaraín. Es la obra del canal privado RCN en más de 100 capítulos de lunes a viernes con un altísimo rating.

Para completar la gama, el último Nariño al que haremos referencia es precisamente un Nariño que mantiene el mismo relato gracias a la formación de una especie de arquetipo del prócer que permite su incorporación en otros modos de narrar sin perder su “unidad”. Se trata de un Nariño ya no como eje central de una serie, sino como personaje de un capítulo de la serie de dibujos animados *El Profesor Super-O*. Un héroe afro que representa la inclusión y que a la vez constituye una representación de una infancia a la que colabora para su aprendizaje desde un lugar de ruptura. Como representación de un saber diferente, cercano a lo popular, menos académico y basado en los datos curiosos y la exploración como eje central de la historia. En esta temporada dos niños viajan en el tiempo, para conocer por qué se dieron o no ciertos acontecimientos y ayudar a mantener “el curso de la historia”. Este Nariño es el mismo héroe que hemos visto ya representado con la figura estereotipada de sus largas patillas, su representación icónica de este criollo, liberador, inspirador de la independencia representado en sus gestos su discurso y su actitud, sino que ahora necesitará la ayuda de los niños y del conocimiento que se tiene de la historia para poder reconocer ese rol que debe cumplir y llevar a cabo.

Probablemente lo más importante de lo que se ha contado tiene que ver con el rigor con el que se sostiene esta representación de Nariño como un héroe de la independencia, constante en el tiempo y que constituye un persistente relato de la nación. Con él, al menos para esas generaciones, la televisión contribuiría a consolidar una idea donde este Nariño melodramático, atribulado y perseguido constituye y expresa ese relato de la nación que sufre. En síntesis, la televisión brinda la posibilidad de reafirmar una figura a la que por fuera de polémicas o incluso dentro de las polémicas, aporta una idea de la nación no bolivariana que se hace relato colectivo.

Viñeta 3. La historia ha sido televisada. Abril 21 de 1970, 8 p.m.

Usando el lugar común podemos decir que la televisión comenzó tempranamente a ser testigo de grandes acontecimientos de la historia del país. Es decir, que la historia que podía ser contada era aquella que podía preverse y prepararse, con la parafernalia que significaba mover, posicionar y manipular los equipos de televisión.

Primero fueron los eventos deportivos. Pronto con *telehipódromo*, por ejemplo, se puso en juego el remoto para poder transmitir las carreras de caballos, se hicieron grandes esfuerzos para la transmisión de la llegada de los competidores en las vueltas ciclísticas a Colombia y se llevaron a cabo transmisiones de fútbol. Por ejemplo, el partido Real Madrid - Millonarios en el 59, leyenda por la presencia de Di Stefano, ahora con los colores del Real Madrid pasada la época del Dorado donde jugó con Millonarios, en tanto no se le recuerda con suficiente énfasis como una de las primeras transmisiones en vivo en una muy joven televisión.

La televisión como el testigo previsible estuvo presente y asistió a funerales, tomas de mando, desfiles en celebraciones patrias y religiosas. Celebró y ratificó una idea del acontecimiento como el ritual, de la historia hecha de las páginas en que pasa la vida y se mantiene el orden.

Si de irrupción de los acontecimientos hablamos, podemos ver las primeras señales de sincronización y con ello de intentar hacer presencia en el lugar “de los hechos” en la participación de Colombia en el mundial de fútbol de 1962. El país escuchó en la radio con voces que reconocía como la de Gabriel Muñoz López, el legendario empate 4 a 4 con la Unión Soviética. La televisión colombiana en un gran esfuerzo con la ayuda de Avianca y en el marco de *El mundo al vuelo*²³, programa que se transmitía de lunes a sábado hacia las 7:45 y duraba unos 12 minutos, pudo ver en una emisión especial de sábado, el partido que, en tiempos de guerra fría y de ilusiones frente nacionalistas, fue una especie de contacto con el mundo. No solo el evento mundial, no solo contra Rusia, sino vencer la gran distancia con la ayuda de la aerolínea nacional para traer los rollos de película. Así fuera una semana después.

23. Hay que tomar en cuenta que tiene el mismo nombre del programa legendario de Héctor Mora que se desarrolló desde finales de los años 70 pero no se trata del mismo programa. Este era un noticiero en el que se contaban los acontecimientos del mundo gracias a los rollos de película traídos desde Nueva York por los aviones de Avianca. El programa surgía de la oficina de Relaciones públicas de la línea aérea y era un proyecto conjunto con Publicidad Toro.

Dos acontecimientos más ayudaron a que la televisión fuera construyendo esa sincronía que permitiera contar la historia en tiempo presente. El primero ocurrió en agosto de 1968, la visita del Papa Pablo VI a Colombia durante tres días para el congreso eucarístico, el reto superaba las capacidades y en este caso se trataba de transmitir internacionalmente el suceso para el mundo católico. De la transmisión se conservan archivos que muestran el desarrollo de las capacidades narrativas para contar, por ejemplo, la ruta que lleva al pontífice de la nunciatura al centro de la ciudad siguiendo punto a punto en la transmisión del raudo paso de la caravana; igualmente el viaje en helicóptero que lo lleva al encuentro con los campesinos o la visita a la casa y la familia del presidente. La Tv hizo ver y se convirtió en testigo y observador detallado de la escena. La Tv colombiana le contaba al mundo el suceso y estaba en el presente.

El segundo acontecimiento que conectó al país con el mundo sucedió un año después en un hecho que permitió una sincronización global y en la que, como lo dijieran los gestores de la transmisión: Fernando Gómez Agudelo y Carlos Pinzón, el país no podía quedarse por fuera de este acontecimiento mundial. Fue el 20 de julio de 1969: la llegada del hombre a la luna. Unirse por primera vez como público televidente mundial a un mismo hecho que una multitud estaba presenciando. La televisión traía la historia a casa.

Aun así, era una historia que, pasara lo que pasara, se sabía iba a ocurrir. La televisión dejó de ser testigo para ser el lugar de los hechos el 21 de abril de 1970. Dos días antes el general Rojas Pinilla quien en su gobierno había traído la televisión al país, era vencido en las elecciones presidenciales por el candidato conservador Pastrana. Los hechos siguen siendo objeto de discusión de si hubo fraude o no. Comúnmente se habla de cómo el país se fue a dormir el 19 con la victoria del candidato populista de la ANAPO y amaneció con la victoria del candidato que mantenía en el poder al Frente Nacional. Los disturbios de los seguidores de Rojas fueron intensos en Bogotá y en otros lugares del país. Lleras, presidente liberal que había vivido los hechos del Bogotazo, enfrenta la jornada del 20 y su persistencia el martes 21 con el temor que despertaban los rumores de que se preparaba un golpe militar.

La noche del 21 se anuncia que el presidente hablará al país. En la alocución usa un tono y estilo que el presidente ha usado antes “amigos y amigas”, llama a la calma y anuncia la entrada en estado de sitio. Impone el toque de queda en la capital: “son las ocho de la

noche. A las nueve de la noche no debe haber gente en las calles...". La historia había sucedido. El reloj del presidente sincronizaba a la nación y determinaba los hechos. Por primera vez los televidentes ante las pantallas vieron suceder la historia. Del acontecimiento del domingo y de la contención de los levantamientos populares se deriva el orden que se mantuvo por décadas y también el nacimiento del M-19. La historia había sido televisada.

Viñeta 4. Las caras de la historia. Modos de contar

En la historia de la televisión se registra la configuración de una memoria de la nación, también la mutación en los modos de contar y sus perspectivas, y el rastro del ejercicio selectivo que nos dice qué es historia y cómo es la historia. Preferiría mostrar esta viñeta a través de algunas tensiones que bocetan esta dinámica.

Quizás no hoy, pero sí entre los televidentes del siglo pasado se recordará con precisión e incluso con una sonrisa cómplice, la figura de Alberto Dangond Uribe. Desde el año 68 realizó más de 850 capítulos de su programa vida del siglo XX. Sentado en su biblioteca con un acento nasal en su modo de hablar y ubicado siempre en el mismo ángulo que llamó la atención de los caricaturistas acerca del otro lado de su rostro, narraba sobre imágenes de archivo histórico los grandes conflictos de la historia del siglo XX. Su programa, un extenso curso lleno de datos fechas e informaciones, exponía la comprensión erudita de la historia. En contraste con este modo de contar, solo aquellos que trabajaron en la televisión educativa recordarán a Oliva Vásquez Ulloa, incluso para el desarrollo de este trabajo fue imposible hallar una biografía detallada y un resumen de su obra. Cientos de programas con los que la televisión recreó desde los años 80 los contenidos educativos escolares para volverlos televisión. Piezas que hablan de las diversidades nacionales, de lo local y de la memoria, de los saberes y las músicas o de los contextos tradicionales para comprender la historia de la nación son un ancho acervo de teleclases en las que otros públicos conocieron la historia contada desde esta figura anónima y desconocida. Memoria y olvido.

Una segunda tensión emerge del caso del que ya hemos hablado: *Crónica de una generación trágica*, basada en una idea de García Márquez, como un relato nacido posterior a la constitución del 91, el quinto centenario y el país contado por los jóvenes. Este mantiene la perspectiva del héroe y la historia vista "desde arriba" pero piensa la historia como un hecho colectivo. Esta obra tiene su contraparte

que pone en tensión los lugares desde los cuales se ha contado la historia: es la trilogía *De amores y delitos*, una serie de tres películas que contaron la historia “desde abajo”, de la mano de los guionistas y directores que serán nuevos narradores de historia de la nación *Bituima 1780*²⁴, *El alma del maíz*²⁵, *Amores Ilícitos*²⁶. Cine hecho para la televisión, producciones que contaron desde la cotidianidad el reverso de la historia a modo de contracaras. Del héroe al anónimo, entre lo colectivo generacional y lo particular como rastro de las grandes luchas de época: explotación, exclusión, mestizajes. *Audiovisuales*, la productora estatal que en la época se atrevió a contar la historia de modos diversos, a recoger pasados con mirada antropológica como en *Yurupari*²⁷ y sobre todo a no temer la voz de lo plural que estaba abriéndose a ser contado en la nación que requiere refundar su memoria post 1991.

La historia como obsesión y regresión podría llamarse otro mapa de tensiones de esta viñeta. Es a la vez la presencia de una memoria de corto plazo, inmediata o episódica y una memoria que se atreve a desbordar el tiempo y hacer conexiones: a jugar para articularnos a los pasados que somos. A mediados de los años 90 Juana Uribe y Cenpro TV construyen un relato que asume como eje central la memoria, el olvido, la historia y la regresión. *La otra mitad del sol*²⁸ escenifica una historia de amor que se vive en diversos tiempos y que interconecta a dos seres más allá del tiempo. Pero, aparte de lo anterior es la conexión entre el presente de la obra: años 90 post constitución del 91, el Bogotazo y la campaña libertadora. En un viaje entre épocas vemos los guiños que entrelazan lo que son los personajes y su “destino” con los momentos emblemáticos de la memoria colectiva, con “almas” que atraviesan el tiempo en busca de su “verdadera historia”.

Esto mismo sucede de otro modo en la tv privada marcada por el tránsito hacia la globalización se trata de La Saga negocio de familia donde conviven los contextos políticos la dinámica familiar, los cambios en las tecnologías y medios, y el crimen como destino en un periodo que va desde los años 40 hasta el fin de siglo XX. Es la historia que transcurre como épica de un mundo decadente pero que se articula a contar el destino trágico del seno familiar enmarcado en la historia.

24. Restrepo, Luis Alberto (1995) *Bituima 1780*. Audiovisuales.

25. Restrepo, Patricia (1995) *El alma del maíz*. Audiovisuales.

26. Fiorillo, Heriberto. (1995) *Amores Ilícitos*. Audiovisuales.

27. Triana Gloria (1983) *Yurupari*. Audiovisuales. Realizado entre 1983 y 1986 en coproducción con Focine.

28. Dirigida por Rodolfo Hoyos en 1995.

Estas dos series sirven como base para retomar el lugar de la historia en la posibilidad de contar nuestra historia. Aunque, con la obsesión mafiosa de esta saga y, a modo de regresión, hemos tenido la memoria reciente del país como una historia de Pablo y de muchos Pablos, de un cartel a otro y de todos los carteles. En esa forma compulsiva la historia reciente de la nación se cuenta tan arquetípicamente como la de Nariño, pero en la figura del otro héroe nacional: el narco.

Viñeta 5. ¿Y dónde está el archivo?

En realidad, no sé si esta viñeta debería llamarse “La televisión como productora de documentos históricos” o tal cómo se llama ahora ¿Y dónde está el archivo? Dado que el fenómeno atraviesa las dos dimensiones. El modo en que la televisión se hace archivo histórico y la fragilidad del archivo televisivo.

La producción de documentos históricos desde la televisión puede ser visible en casos fundamentales como el de los noticieros que han servido como mecanismos para recomponer la verdad. Recordemos los hallazgos debidos a los registros de camarógrafos en la toma del palacio de justicia y que luego persistentemente en las búsquedas de desaparecidos y con la ayuda de noticieros como Noticias Uno ha sido posible reconstruir, recuperar y reclamar lugares en la memoria, piezas en la historia y un poco de verdad.

En ese sentido, la producción de documentos históricos desde la tv, puede ser una casualidad no sabemos aún si cierta pieza perdida de material en el registro de un viejo video de una cámara de alguno de los camarógrafos que prestó servicios a un medio de comunicación o entre los viejos carretes guardados en algún lugar, se preservan fragmentos fundamentales que puestos en conexión con nuevas tecnologías y otros medios pudiesen permitir hallar alguna claridad sobre algún detalle de los hechos ocurridos en la historia del país desde la mitad del siglo pasado. Alguna verdad huidiza. Aunque bien sabemos que el descuido del archivo y el sacrificio de la memoria ha sido descomunal.

Pero esta misma viñeta apela a otra dimensión. Es el del historiador de lo cotidiano, el periodista propone también la existencia y el desarrollo de documentos históricos. Me refiero a uno específicamente Germán Castro Caycedo. Periodista que descubrió la crónica en sus primeros pasos como reportero y a partir del ejercicio documental le contó al país una gran cantidad de fragmentos de historia, que hoy permiten releer episodios invisibles de la memoria o trozos borrados en una memoria

difusa. Sus documentales en el marco de su programa *Enviado Especial* contienen una fuerza de la lectura del presente que el periodista llevó a cabo, al tiempo contienen el registro de una historia, de un presente que se convierte en la posibilidad de documentar en la distancia, y con ayuda de la televisión, la memoria del país. Su programa fue y sigue siendo un ejercicio de relato de nación, de traducir en visibilidad lo invisible y de documentar lo opaco u oscurecido.

Podemos ver: *Macondo*²⁹ de 1979, *El ciclismo colombiano*³⁰ de 1980, *La montaña de los hombres de hierro*³¹ de 1979, *El Segundo país*³² en un sobrevuelo por las regiones desconocidas de la Colombia oculta para ese momento o *El surgimiento de las farc*³³ documento cedido a Castro Caycedo donde se recoge el nacimiento del movimiento revolucionario contado desde su propia perspectiva. Hablamos de cómo el periodismo produce el documento: habla de lo que no se encontraba y aún hoy en muchos casos no se encuentra en los anales de la historia oficial.

De la frágil memoria y de la debilidad de estos documentos nos habla el que por ahora están disponibles en un lugar al que podríamos señalar como un pequeño espacio de memoria pública generado sobre la obra de un periodista³⁴. Pero corremos el riesgo de perder la memoria producto de que por alguna (in)oportuna desconexión o alguna pérdida fatal del archivo, esas memorias naveguen silenciadas y perdidas en el ignoto universo de lo digital. De modo que *Enviado Especial* es también esa metáfora del archivo efímero, del archivo perdido que no es accesible en su totalidad y que en esta pequeña muestra fragmentaria puesta en el espacio de internet nos permite reconocer un trozo de lo que podría ser un potente archivo para la reconstrucción de la historia nacional, pero es frágil y de alguna manera susceptible de ser eliminado perdido o simplemente olvidado.

Hoy existe Señal Memoria, la casa de la memoria de los medios públicos y de otros que se han ido haciendo públicos al entregar su cuidado y circulación a este sistema. Una gesta que ha comenzado ya hace un par de décadas como un esfuerzo de convertir en memoria pública lo que hasta ahora era archivo perdido, marginado y pobremente valorado

29. <https://www.youtube.com/watch?v=fXbMnTFVnos>

30. <https://www.youtube.com/watch?v=7zB-qg4JF4Y>

31. <https://www.youtube.com/watch?v=FPImESnCJP0>

32. <https://www.youtube.com/watch?v=pwmdECGv6vM>

33. <https://www.youtube.com/watch?v=VNPQy2K54dk>

34. <https://germancastrocaycedo.co/portal/>

en los rincones y en las gavetas o en las bodegas y en los sótanos. Pero buena parte de esa memoria en la que se juega el lugar de la TV como fuente y actor de la historia nacional sigue en manos privadas, silenciosa y guardada. El país y la TV cuentan nuestras historias en medio de las memorias perdidas y las memorias privadas. Siempre cabe la pregunta: ¿dónde está el archivo?

Instantánea final

La imaginaria historia de la TV de la que hablamos al inicio, luego de las viñetas que hemos pasado, conduce a una historia polifónica de la nación que encontraríamos en este aparato extraño: la televisión, que durante un largo tiempo hizo las veces de fuego narrativo de la tribu nacional y como medio no venido de la cultura letrada, le ha ayudado al país a contarse su propia historia.

Pronto morirán las viejas legiones de televidentes que vieron las viejas gestas de aquel país en reconfiguración. En sus memorias nubladas de olvidos se irán las experiencias vividas frente y tras la pantalla chica. Ante esa vieja pantalla, que una vez unificó a la nación y en la que se gastaron miles de vidas atentas a la escena próxima y al horario compartido, en ese lugar ocurrió la historia del país y miles de historias más.

Historia del melodrama televisivo colombiano

Clemencia Rodríguez³⁵

Con la colaboración de: Juan Guillermo Buenaventura

Introducción

Filadelfia, mayo de 2024

Tenía 26 años cuando escribí el texto que sigue (hoy tengo 63). Sólo una serie de milagros en cadena explican que este texto exista hoy ¿Quién iba a pensar que sería CINEP quien apoyara la idea de hacer una investigación sobre la historia de la telenovela en Colombia? En esa época (1986), cuando en los corredores o los salones de reuniones de CINEP se mencionaban los medios, era solamente en el marco de los aparatos ideológicos del estado Althusserianos, o como parte de las grandes transnacionales de la comunicación de Armand Mattelart (y bueno, vamos viendo que CINEP tenía razón). De lo que sí se hablaba con un tono mucho más optimista y menos rabioso era de la comunicación popular, de Paulo Freire, todo centrado en los medios que le abrían sus puertas a la comunicación producida por las comunidades para las comunidades. En CINEP, nuestra tarea desde el Departamento de Comunicación Popular era apoyar a las organizaciones indígenas, a los grupos de jóvenes de Ciudad Bolívar, a los maestros de Samaná, a las asociaciones de mujeres del Magdalena Medio para que montaran sus propios medios de comunicación. Pero una y otra vez nos aparecía el gran desconecte: mientras que las organizaciones pensaban y se comunicaban en clave de lucha en contra de la explotación, sus audiencias pensaban en clave de amor y odio. Nada que ver.

35. Ph.D. en Comunicaciones Internacionales de la Ohio University. M.A en Comunicación y Desarrollo de la Ohio University y Comunicadora Social y Periodista de la Universidad Javeriana. Es conocida por sus estudios en el campo de los medios alternativos.

Cuando el Departamento de Comunicación Popular me contrata en 1984 ya estaba en marcha uno de los momentos bisagra más intensos que jamás haya vivido. Por alguna extraña razón, al Departamento habían entrado investigadores de la comunicación que iban por una ruta que se desviaba mucho del sendero Cinepiano regular. Amparo Cadavid, y sobre todo Hernando Martínez Pardo compartían las críticas de la izquierda a los medios comerciales, pero comenzaban a pensar que ahí no paraba la cosa. Muy Gramscianos los dos, comenzaban a jugar con la idea de que la relación entre las narrativas mediáticas y las audiencias era compleja, y aunque tenía mucho de opresión, manipulación y explotación, también tenía de seducción, deseo, amor y odio. Tal vez fue esa capacidad de Amparo y de Hernando para pensar en complejo lo que desvió al Departamento y nos puso en un lugar bisagra donde no éramos ni chicha ni limoná: ni pensadoras de izquierda de esas que no dejaban títere con cabeza cuando se trataba de cuestionar los medios, ni tampoco investigadoras de esas que venían de Estados Unidos a hacer encuestas sobre los efectos de los medios. Fue una buena escuela. Me enseñó a acostumbrarme a ese sentimiento de “no pertenecer”, que después me serviría tanto en mi experiencia como migrante (pero esa es otra historia).

El caso es que para 1984 Amparo y Hernando ya andaban en conversaciones con Jesús Martín-Barbero sobre cómo entender las complejidades de la relación entre un medio y sus audiencias. Jesús pensaba que El Lugar para investigar esa relación era el melodrama, primero por lo milenarismo del género y segundo porque ahí todo es exagerado, entonces es como más fácil ver los elementos de la complejidad. Y ahí fue que nos embarcamos en una investigación monumental sobre el melodrama latinoamericano por excelencia: la telenovela. Un trío ambiciosos, pretendíamos investigarlo TODO sobre la telenovela: la producción, los textos, las audiencias. Se armaron equipos de investigación en tres países –Colombia, Perú y México– todos liderados por Jesús Martín-Barbero desde la Universidad del Valle en Cali, Colombia. Nunca he entendido cómo lograron convencer a CINEP de meterse en semejante vacaloca. Se hizo mucho y mucho se quedó entre el tintero. Lo que quiero presentar aquí fue lo que hice yo entre 1986 y 1988 como contribución del equipo colombiano a la pregunta por la producción de la telenovela. Trabajé absolutamente sola, y aunque mucho de la experiencia es muy borrosa en mi memoria, nunca olvidaré la calidez con la que me abrieron las puertas, *todas/os*, productores, directores, libretistas, actores–siempre un poco perplejos/as cuando les contaba que venía

de CINEP. La sensación que me quedó es que fui la primera persona que les preguntaba: “¿Y cómo es eso de producir telenovelas? ¿Cómo se hace? ¿Por qué lo haces?” (sensación que he tenido muchas otras veces, preguntado por la radio comunitaria en el Magdalena Medio, por las narrativas mediáticas en el Caquetá, o por las estéticas locales en Montes de María, como que la gente en Colombia hace cosas maravillosas, ahí solitos, y nadie ha venido a preguntarles cómo y por qué hasta que llego yo).

Lo que aprendí a ver con esta investigación fue el gran rayado de la televisión colombiana. Mientras México copiaba al pie de la letra los modelos estadounidenses de hacer televisión comercial, en Colombia nuestro único dictador fundó la televisión con fines proselitistas, cuando las emisoras radiales y los periódicos le cerraron la puerta y lo dejaron sin cómo comunicarse con su pueblo. Así, sin querer queriendo, Gustavo Rojas Pinilla abrió un espacio para que una manada de locas y locos que venían de la radio pública del teatro radial se tomaran los estudios de televisión. Sólo así se explica que el primer año de la televisión colombiana se hayan puesto a producir una obra de Kafka en los estudios de Inravisión. Como pasa con muchos lugares del estado colombiano, aparecieron muchas fisuras por donde se coló lo no corporativo. La televisión y la telenovela nacieron acostumbradas a no ser esclavas de lo convencional.

Pido perdón porque esto va a ser totalmente bogotano. Nunca escribo así. El corazón, el alma, la víscera, y el deseo de Colombia pasa por sus regiones, lo tengo muy claro. Pero estas páginas son sobre los primeros años de la televisión colombiana, y esta es una historia bogotana. Además, pido perdón ajeno por las regiones que pasaron por la televisión colombiana en los años 70s y 80s, porque es la versión bogotana, estigmatizada, prejuiciosa, miedosa y precaria que tenemos los bogotanos sobre las regiones que nos rodean (¡¡pobrecites!!). ¿A que nadie se acuerda que en el primer capítulo de Pedro el Escamoso aparece el conflicto armado colombiano? La historia comienza con Pedro corriendo como alma que lleva el diablo por senderos veredales. Detrás viene un grupo armado persiguiéndolo. Pedro sale del potrero y se topa con la carretera por donde viene una chiva. Pedro logra escapar saltando dentro del bus y así termina en Bogotá. Es, básicamente, un desplazado de la violencia. La nación, nuestra nación que tanto trabajo nos cuesta creerle que es nación, siempre ha pasado por la telenovela. Pero muchas veces ha sido así, por los laditos, tanto la nación desbaratada como la nación echá pa'lante, pasando por las márgenes de la historia televisiva. Pero que ha pasado, ha pasado.

Creo que vale la pena republicar esta historia de la telenovela colombiana hoy, 25 años después de la publicación original, en parte porque en 1989 *nadie* la leyó. El texto fue publicado en la serie Controversia de CINEP y allí se refundió en un mar revuelto. Por un lado, los lectores habituales de Controversia debieron pensar que CINEP había perdido completamente el rumbo con ese volumen de la serie; hasta donde supe, CINEP mismo nunca lo promovió mucho (¿un poco de vergüenza?); en 1988 yo salí de Colombia y tampoco pude seguirle la pista. Por otro lado, las disfuncionalidades y conflictos que surgieron entre los equipos de investigación liderados por Martín-Barbero marginaron el texto hasta que se perdió en el olvido.

El reto era grande. Nuestra tarea, lograr la comprensión de todo ese mundo de hacedores de historias que son los productores de la telenovela colombiana. Debíamos acercarnos a ellos y hacerles preguntas que nadie había hecho antes; preguntas a medio camino entre las del reportero de la revista farandulera y los complejos cuestionamientos del crítico de arte. Debíamos indagar sus gustos por el oficio, por sus expectativas y aspiraciones y frustraciones; debíamos también comprender por qué un personaje bueno aquí y uno cómico allá, por qué risas y no llantos, por qué una familia campesina y no una familia de ciudad, por qué esos personajes y no otros, por qué esas historias y no otras, por qué esos lugares y no otros.

Y esa era sólo la primera etapa del camino. Había toda una historia por reconstruir. Una historia que a nadie ha preocupado, ni a las revistas faranduleras especializadas en televisión, ni a los sectores de los estudiosos de la televisión, ni mucho menos por parte de quienes se dedican día tras día a hacer televisión. Una historia que recogiera todos esos personajes, amores y odios que durante tres décadas han desfilado por los hogares colombianos en forma de telenovelas, que han estado en un momento u otro en boca de todos, y han generado cambios en su forma de vida y, sin embargo, tan pronto pasan, caen en los rincones del olvido.

Después de recorrer todo este camino, aún no habíamos llegado. Se hacía necesaria una visión diferente del problema, ya no la visión desde el pasado, sino ahora desde el presente; ya no a través de las concepciones de quienes están “dentro” del mundo de las telenovelas, sino ahora desde las cifras, los números, los cruces y la inevitabilidad de una pantalla de computador.

Emprendimos la marcha con una búsqueda bibliográfica. Pero ninguna de las bibliotecas o centros de documentación que siempre frecuentamos nos servían. No estábamos buscando libros, ni documentos, ni ponencias. Ahora se trataba de seguirle la pista a las revistas faranduleras, buscar en sus archivos, muchas veces inexistentes, recoger números viejos en las casas de amigos y parientes, todo con el fin de reconstruir la cronología de telenovelas transmitidas desde 1954, año de la fundación de la televisión colombiana. Todos los datos encontrados iban a dar a una ficha especialmente elaborada para ser luego procesada en un programa D-Base III Plus.

Una vez agotadas las fuentes escritas, pasamos a las fuentes orales, a la historia oral de la telenovela colombiana, a preguntar a quienes allí estuvieron cómo se llamaban las historias, de qué se trataban, qué personajes se ponían en escena, cuál fue la reacción del público, etc. Pero las entrevistas no podían limitarse al recuento de la historia, porque debíamos averiguar también “desde dónde” se habían producido las telenovelas en cada época. Así, elaboramos una guía de entrevistas que cubriera varios frentes:

- La cronología de los hechos: datos básicos sobre las telenovelas de cada época, principalmente su ficha técnica, su historia, sus personajes y sus escenarios.
- La competitividad industrial: entendida como la capacidad de un productor de televisión para emprender proyectos innovadores, teniendo en cuenta su desarrollo tecnológico, su grado de especialización profesional y su capacidad para la innovación.
- La competencia comunicativa: entendida como la capacidad del productor de interpretar a un público y, específicamente, a qué tipo de público.
- Los niveles y fases de decisión: quiénes, en qué momentos y con qué criterios deciden lo que es y lo que no es telenovelable.
- Ideologías profesionales: es decir, la forma en que directores, libretistas, actores y productores de televisión resienten tanto las limitaciones del género, como las exigencias del sistema industrial de producción de televisión y los obstáculos impuestos por la censura estatal. Pero no sólo la forma en que resienten esto como limitante, sino también la manera como este grupo de profesionales logra encontrar y crear grietas que posibilitan la innovación a pesar de las constricciones.

- Las rutinas productivas, formas de trabajo, “estilos” y ritmos de los equipos de producción y, sobre todo, cómo éstos han venido cambiando con la llegada de nuevas tecnologías o con la influencia de rutinas de producción venidas de otros medios de comunicación (cine o teatro).
- Las estrategias de comercialización, no como algo que viene a añadirse después de vender el producto, sino que ha dejado sus huellas en la producción misma.

Conversamos con directores, libretistas, actores, productores y miembros de diferentes equipos técnicos. Tampoco olvidarnos a los ejecutivos de las empresas. Hicimos una serie de 45 entrevistas de más o menos una hora de duración, grabadas, tratando de cubrir varios frentes: representantes de las diferentes “épocas” de la televisión colombiana; profesionales de la televisión y de otros medios como la radio, el teatro y el cine, que por una razón u otra se encuentran actualmente trabajando en el medio y, por último, que fueran accesibles.

Muchos de ellos nos abrieron las puertas de los estudios de grabación de las cabinas de producción, de las unidades móviles y de los cuartos de edición con el fin de hacer una especie de “etnografía de la producción”. Entonces, abandonamos un poco la grabadora y la guía de entrevistas y nos equipamos con una cámara fotográfica, un diario de campo y emprendimos las duras jornadas de grabación y edición con el fin de hacer un trabajo de observación muy cercano de las rutinas productivas.

A. Década de los 60

En ese entonces no había telenovelas, porque nosotros éramos completamente puros de corazón.

Hernán Villa

El 13 de junio de 1954 se realizó en Colombia la primera transmisión televisiva. La implantación del medio se debió al esfuerzo e iniciativa del Estado. Esta circunstancia debe entenderse desde el contexto de la coyuntura política del momento.

Era el año 1954. Uno antes se había iniciado el régimen militar del general Gustavo Rojas Pinilla, el cual tuvo como una de sus prioridades fundamentales la pacificación del país. Desde 1946 se había acelerado un proceso de violencia generalizada a causa de la confrontación entre los dos partidos tradicionales, el Liberal y el Conservador. El régimen

militar asumió el poder con el beneplácito del partido Liberal y de buena parte del Conservador.

A pesar del apoyo inicial que la clase dirigente le dispensó al régimen militar, éste pronto empezó a tomar autonomía frente a los sectores políticos que lo habían respaldado. Por medio de esta autonomía, de corte populista, se intentó incorporar a las clases populares dentro de las relaciones de poder, pero de una manera poco ortodoxa dentro de la política colombiana: por fuera del ámbito bipartidista³⁶. El enfrentamiento con el bipartidismo fue inmediato.

Una de las consecuencias de este proceso fue el que el gobierno militar se viera marginado de la posibilidad de tener medios de comunicación que lo legitimaran. De hecho, desde finales del siglo pasado se había consolidado una estrecha relación entre medios de comunicación y sectores políticos bipartidistas. En pocas palabras, el régimen empezaba a enfrentarse con la prensa y la radio, que representaban intereses bipartidistas.

Dentro de este contexto, el general Rojas Pinilla empezó a sentir la necesidad de tener un medio de comunicación dúctil a intereses inmediatos. Siendo agregado militar de la embajada colombiana en Alemania, Rojas Pinilla había conocido la tecnología de la televisión con ocasión de la transmisión de los juegos olímpicos de Berlín, en 1936. De ahí nació la idea y el especial interés que siempre mostró Rojas Pinilla por la televisión.

La televisión colombiana desde sus mismos comienzos dependía más de una lógica política que de una lógica comercial, al contrario de lo que ocurrió en buena parte de América Latina, donde el establecimiento de la televisión respondió a la iniciativa privada. Este hecho marca de manera determinante la conformación discursiva del medio.

El primer director de la televisión estatal fue Fernando Gómez Agudelo, quien estuvo encargado de montar la totalidad del proyecto, desde la compra de los equipos, su instalación y la vinculación del personal que haría posible tal empresa. Este funcionario se había desempeñado como director de la Radiodifusora Nacional de Colombia desde 1953. Gómez Agudelo era un joven estudiante de derecho, que escribía sobre música culta en el diario *El Siglo* y gracias a sus gustos musicales se vinculó a la dirección de la radio oficial³⁷.

36. TIRADO MEJIA, Alvaro. "Colombia: Siglo y medio de bipartidismo" en *Colombia Hoy*. Siglo XXI Editores, Bogotá, 1980. Págs. 180-181.

37. TELLEZ, Hernando. "25 años de Televisión colombiana". RTI, Bogotá, S. F. pág. 20.

Como en toda América Latina, en Colombia la televisión nació en medio de una gran ignorancia de su especificidad y simplemente se la manejó como una prolongación tecnológica y discursiva de la radio. Este hecho desembocó en que la dirección de la televisión colombiana se le asignara al director de la radio oficial.

A pesar de que la televisión colombiana comparte su herencia radial, se diferencia en que es hija de la radio estatal y no de la comercial, lo cual marcará posteriormente el desarrollo de toda la línea melodramática.

I. Los primeros tiempos

Una vez que los equipos fueron traídos e instalados en Colombia surge el primer obstáculo y es la carencia de personal que conociera su utilización. Por tal razón, Gómez Agudelo viajó a Cuba, uno de los países latinoamericanos que posee una televisión “muy desarrollada”. Su misión era conseguir técnicos especializados en el manejo de los equipos. En Cuba una de las productoras de televisión acababa de quebrar, de tal forma que muchos de los técnicos estaban desempleados y accedían a colaborar con el proyecto colombiano. Eran muchachos de veinte a veinticuatro años, de la misma edad de quienes conformaban el equipo técnico colombiano. Y así, entre los muchachos cubanos y colombianos, este joven grupo emprendió uno de los más descabellados proyectos de la época, si tenemos en cuenta la falta de infraestructura y el desconocimiento de la nueva tecnología.

A pesar de la excelente calidad de los equipos no existía la planeación de una programación, ni mucho menos políticas muy específicas de televisión.

No había ningún tipo de programación. Por la mañana no se sabía qué se iba a transmitir por la noche. Había un gran compositor y músico trabajando en la televisión, Luis Bacalov, y pasaba una cosa muy chistosa porque llegaba la hora de un programa y no teníamos nada y alguien decía ‘pues que Luis toque’ y tocaba algo colombiano, y luego, para el próximo programa ‘que qué hacemos’, ‘no Luis, póngase unos bigotes, una peluca y tóquese una sonata de Beethoven’.

(Hernán Villa)

Yo debuté el segundo día de inaugurada la televisión colombiana. El 13 de junio habló Rojas Pinilla y el 14 ya estaba yo. Resulta que eso llegó como un fenómeno totalmente nuevo dentro de las computaciones, no había gente preparada y los únicos que podíamos de alguna manera acercarnos éramos quienes veníamos de la radio. Había un actor español que en ese momento estaba aquí en Colombia y como había que presentar programas porque ya estaba inaugurada la televisión, ese señor dijo ‘Yo puedo salir a hacer un monólogo’. Le dijeron ‘bueno, pero usted no puede pararse ahí delante de la cámara a hacer un monólogo, sino que vamos a hacer

48. Historia del melodrama televisivo colombiano

algo más'. Se le hizo una taberna española. Todo era pintado, los chorizos pintados en la pared como si estuvieran colgados; mesas, butacas, y yo era uno de los que oía el monólogo en una de las mesas. Éramos muy jovencitos y para parecer mayores usábamos boinas y fumábamos tabacos.
(Carlos Muñoz)

Así se conformó el primer equipo humano de la televisión colombiana. Los cubanos constituían el equipo técnico mientras los actores, directores, libretistas, etc., provenían de la Radiodifusora Nacional de Colombia.

Esta conformación generó fenómenos que marcarían de una forma determinante el tipo de televisión con que hoy cuenta nuestro país. De una parte, el grupo humano que llegó de la radio estuvo encabezado por Bernardo Romero Lozano, quien venía dirigiendo de tiempo atrás una rica experiencia en tomo al *Radioteatro*:

Yo venía de la radio. Allí me habían formado haciendo obras muy importantes, las grandes tragedias griegas, el teatro universal, el teatro clásico español.
(Carlos Muñoz)

En otras palabras, nuestros dramatizados televisivos estarán marcados por una herencia radial, pero a diferencia de la mayoría de los países latinoamericanos, de una radio estatal que dramatizaba obras de la alta cultura, no los melodramas característicos de las radionovelas de la época.

... tal vez era el mejor radioteatro que se haya hecho en Latinoamérica; se trabajó por primera vez en la radio, utilizando diversos planos de sonido y musicalizaciones interesantísimas.
(Hernán Villa)

2. El primer dramatizado

Desde las primeras transmisiones el género dramático hizo parte de la programación.

El primer dramatizado colombiano fue "El niño del pantano" protagonizado por Bernardo Romero Pereiro, Anuncia de Romero y Gonzalo Vera Quintana. Romero Lozano dirigió la puesta en escena.

Pero el origen radial de los actores se convertía en un obstáculo al generar una actuación que giraba en torno a la voz, donde no se explotaba ni la expresión gestual, ni la expresión corporal. Los actores no se movían en el 'set', pues delante del micrófono nunca lo habían hecho y una vez más intervino la Presidencia de la República, encargando a Gómez Agudelo, la contratación de varios actores y actrices argentinos para trabajar en la televisión colombiana. Así

llegaron al país Fanny Mickey, Boris Roth, Mabel Jaramillo, Pedro Martínez y Alex Montalbán, entre otros. De otra parte:

... la televisión trajo al que nos enseñó todo lo de teatro y expresión teatral; un señor japonés, Seki Sano, que trabajó con nosotros como tres o cuatro meses. No estuvo más porque lo echaron por comunista. Lo echó el SIC (Servicio de Inteligencia Colombiano) y le dieron 24 horas para irse del país, a pesar de que había sido contratado por la oficina de información y prensa de la Presidencia, que dirigía José Luis Arango.
(Hernán Villa)

Pero a pesar del corto tiempo, los discípulos de Seki Sano (a su vez discípulo de Stanislavski) quedaron con el diablo del teatro adentro. Sin embargo, muchos de ellos emprendieron un camino alrededor del teatro de tablas y paralelo a él, asumieron una actitud ajena y hostil a la televisión. Se alejaron de ella, empezaron a fundar salas y grupos de teatro y nunca volvieron su mirada hacia la televisión, excepción hecha de las miradas críticas que, una y otra vez, recibe el medio televisivo de medios intelectuales.

Precisamente fue uno de estos viejos teatreros, Santiago García quien tuvo la idea de unificar lo que se esperaba haciendo en dramatizados, con el fin de hacer un solo programa semanal de mejor calidad. Se unieron los presupuestos en uno solo, se llamaron cuatro directores y a cada uno se le encargó el montaje de una obra por mes. Fueron 52 programas al año durante 4 años:

¡Ahí no quedó títere con cabeza! Presentamos obras de Camus, Moliere. García Márquez, Terencio, Sófocles, Kafka, Aristófanes, no quedó nadie. De Brecht presentamos las obras más antimilitaristas, y pensamos que algo nos iba a pasar y sí nos pasó: llegó una comunicación del gobierno pidiendo que la repitiéramos.
(Hernán Villa)

Uno de los directores fue Eduardo Gutiérrez, quien luego dirigiría un gran número de telenovelas colombianas. En su hoja de vida aparecen de aquella época, la dirección de: “Ceremonia secreta” de Marco Denevi, “Moderato Cantabile” de Margarite Duras y “Cuento de Navidad” de Charles Dickens. Este espacio de teatro en televisión tuvo una gran significación:

... en esa época hacer televisión era prácticamente hacer teatro porque era en vivo y en directo y, además, no existían los dramonones de las telenovelas, sino todo lo contrario, no se hacía sino gran teatro. Había dos o tres salas y el Colón; pero en el Colón sólo podíamos realizar un trabajo al año, en los festivales anuales. Pero para ejercitarse lo que existía era la televisión.
(Rebeca López)

3. Las grabaciones

Para la producción de los teleteatros no se contaba más que con el estudio dos, del tamaño de dos garajes. Allí debían armarse, a veces, hasta seis o siete 'sets'.

. . . y entonces, en el aire había que sacar unos 'bakings', para ir metiendo otros. El público no se daba cuenta, salvo cuando había un accidente y se caía un 'baking'. En esa época lo que el televidente más sufría era ruidos. Pero generalmente no se sentía ni pasar una mosca.

(Rebeca López)

Sin embargo, muchas veces la producción abandona el estudio tratando de aprovechar todos los recursos posibles, en lo que se convertiría en el antecedente de la multitud de grabaciones en exteriores que hoy en día imprimen su sello a la telenovela colombiana:

. . . en 'El proceso' de Kafka se utilizó toda Inravisión de la 24: el estudio uno, el estudio dos, el pasillo, las escaleras, todo. Generalmente eran dos cámaras, pero a veces se utilizaban tres. Así hicimos 'A puerta cerrada' de Sartre, producida por Manuel Medina Mesa. Era el estudio prácticamente vacío, no tenía sino la reja, porque se supone que los personajes están en la cárcel. Fuera de eso había un sofá y dos banquitos, era una obra de mucha soledad y enfrentamiento entre los personajes. La tercera cámara estaba montada en un andamio, haciendo tomas desde arriba que debían dar una imagen hermosísima al televidente. Yo no la vi porque era en vivo y yo actuaba, pero me imagino cómo sería de precioso.

(Rebeca López)

Volviendo atrás, al hecho coyuntural de un equipo técnico conformado por los expertos cubanos mientras el equipo de actores, directores, libretistas venían de la radiodifusora nacional, pensamos que de aquí deriva una de las figuras más curiosas de nuestra televisión: la del productor. En realidad, nuestros dramatizados tenían dos directores: por un lado, el "director" ubicado dentro del estudio y encargado de la dirección actuarial, de las escenografías, del vestuario, en fin, de todos los aspectos de la puesta en escena, al estilo del teatro de tablas. Por otro lado, el "productor" ubicado en la cabina de producción, delante del 'switcher', seleccionando cada encuadre, cada ángulo, cada movimiento de cámara y cada plano. En efecto, generalmente la dirección de estos dos aspectos, tanto de la puesta en escena, como del manejo del lenguaje televisivo recae sobre la misma persona, pues su sello, su estilo debe estar tan presente en uno como en otro. Sin embargo, quienes venían de la radio, no conocían el lenguaje televisivo y simplemente delegaron estas áreas a los técnicos cubanos. Con el tiempo, algunos colombianos como Manuel Medina Mesa y Hernán Villa aprendieron el oficio, pero con la especialización de productores,

es decir, siguiendo el esquema utilizado por sus antecesores. Así, el esquema “productor-director” continuó haciendo parte de la televisión colombiana hasta hace muy poco, cuando la iniciativa de algunos directores los lleva a realizar también la dirección de cámaras y no sólo la dirección de la puesta en escena.

4. El sistema mixto

Por el carácter estatal del medio, así como por el número limitado de receptores, no se suscitó un gran interés, en principio, porque parte del capital en particular comercialmente en él, aun cuando se dieron algunos casos aislados de comercialización³⁸. A medida que transcurrió el gobierno militar, sin embargo, esta tendencia empezó a revertirse “. . . como consecuencia de dos factores: el aumento progresivo del número de receptores y la caída de los precios del café (principal producto de exportación); (...) cuando la audiencia adquirió magnitud representativa para el mercado y cuando el gobierno se vio obligado a retirar el presupuesto que le adjudicaba anualmente a la televisión, el capital privado (...) vio la oportunidad de entrar a manejarla³⁹. El régimen empezó a entregar en arriendo, tímidamente en un comienzo, sistemáticamente después, fragmentos de la programación para que fueran comercialmente explotados. Creando un primer esbozo de lo que después sería el modelo “mixto”.

El período que transcurrió entre 1957 (caída del régimen militar) y 1963 (establecimiento de INRAVISION) estuvo caracterizado por una álgida lucha entre los distintos actores sociales que tuvieron interés en la televisión. Lucha de la cual derivó, como veremos, el modelo de la televisión mixta. Esta lucha se concentró alrededor de la propiedad de la red nacional y la de la televisión regional, cuya creación ya empezaba a discutirse en estos años.

La pregunta básica que debemos hacernos aquí, es la de ¿por qué el Estado no entregó la red nacional de televisión a la iniciativa privada?, tras la caída del régimen militar, y la de ¿por qué la televisión regional no terminó finalmente en las manos del sector privado?, siendo que el modelo de televisión estaba marcado por su desprestigiada

38. Azriel Bibliowicz relata los primeros casos de arriendo de la programación en 1955. El sector privado recibió espacios con el compromiso de entregar el 50% de las utilidades a la Televisora Nacional. BIBLIOWICZ, Azriel. “Lo público es privado: un análisis de la Televisión colombiana”. Cornell University. Ithaca, New York, 1977

39. MARTINEZ, Hernando: “¿Qué es la televisión?”. En Controversia No. 67, CINEP, Bogotá, 1980.

procedencia militar; además de que al Estado se le hizo cada vez más difícil sostenerla presupuestariamente. Existieron, así mismo, fuertes presiones del sector privado para que se la entregaran⁴⁰.

Varios factores pueden darnos luces sobre lo que ocurrió. Por un lado, a los sectores políticos dominantes al interior del Frente Nacional, les interesó tener a la televisión bajo su control directo, con el fin de conformar la cultura política necesaria a la estabilidad política del régimen. Este control se realizó (y sigue realizándose) casi que de manera personal por parte de los más caracterizados representantes de los mencionados sectores políticos o por parte de sus más cercanos colaboradores o familiares. El estrecho control que estos sectores pretendieron extender sobre la televisión pasaba necesariamente por su propiedad estatal. Controlar política e ideológicamente a la televisión, y por tanto conservar su propiedad, no implicó, sin embargo, asumir totalmente el proceso productivo del discurso televisivo, que se le fue cediendo, primero casualmente y luego sistemáticamente a la iniciativa privada, creando así uno de los sistemas nacionales de televisión más sui géneris de América Latina.

Veamos: durante la primera administración presidencial del Frente Nacional, encabezada por el liberal Alberto Lleras Camargo (1958-1962), el medio fue sometido a una reubicación ideológica para adecuarlo a las nuevas perspectivas de poder: la televisión y en general todos los medios de comunicación “cerraron filas” tras el FN⁴¹.

El gobierno de Lleras Camargo empezó a estudiar las distintas alternativas que, con respecto a la televisión, podía tomar el Estado. Muestra de esto son varios estudios que se elaboraron. El Estado trató de medir así el costo político y financiero de los distintos caminos que podía tomar⁴².

El ejecutivo, durante la administración que nos ocupa, empezó a jugar legislativamente con varias de estas posibilidades. El Ministro de Comunicaciones, Carlos Martín Leyes, presentó al Senado de la República (marzo de 1961) un proyecto de ley que privatizaba la futura

40. TELLEZ, Hernando. *Ibid*, pág. 50.

41. Fernando Rojas anota igualmente cómo los medios de comunicación apoyaban el pacto del F.N. ROJAS, Fernando. “El Estado colombiano desde los antecedentes a la dictadura de Rojas Pinilla hasta el gobierno de Betancur (1948-1983)” en Documentos Ocasionales No. 15, CINEP, Bogotá, 1984, pág. 14.

42. TELLEZ, Hernando. *Ibid*, pág. 50, menciona la elaboración de estos estudios. De los que se conocen públicamente está el estudio de Miguel Fadul y Enrique Peñalosa; “Estudio económico sobre las radiodifusoras” Esmeralda Arboleda de Uribe en su memorial al Congreso citó un estudio de Francisco Lemas Arboleda y Alberto del Corral al respecto (pág. 83).

televisión regional. Este proyecto fue aprobado en la Comisión Tercera del Senado, aun cuando la plenaria del mismo no alcanzó a estudiarlo por lo que debió ser presentado nuevamente en la siguiente legislación.

El Ministro negoció incluso con varias personas y organizaciones la adjudicación de los futuros canales locales privados y expidió una resolución del Ministerio en la cual se asignaban las frecuencias, lo que no dejaba de ser paradójico, pues a través de dicha resolución se reglamentaba una ley que no estaba aprobada todavía⁴³.

Tras la salida de Martín Leyes del Ministerio, asume el cargo Esmeralda Arboleda de Uribe, quien insistió en el proyecto legislativo del anterior ministro, el cual a la postre nunca fue aprobado. Presentó además otro, por medio del cual se transformaría la red nacional en un medio exclusivamente educativo, sin ningún carácter comercial. Este proyecto tampoco tuvo éxito en el Congreso⁴⁴.

Vemos pues, una heterogénea búsqueda por reubicar a la televisión tras la caída del régimen militar. Mientras tanto, se le había ido entregando la programación a la iniciativa privada, por medio del arrendamiento de programas. Azriel Bibliowicz señala, que en 1958 hubo por primera vez más horas de programación comercial (programas a cargo de la iniciativa privada) que de programación estatal. “A partir de 1958 la balanza se inclina del lado de los programas comerciales que comienzan a dominar...”⁴⁵ Detrás de la progresiva entrega a la iniciativa privada de la programación estuvo, como ya mencionábamos, la escasez de recursos del Estado colombiano, cuyo presupuesto no podía atender al crecimiento del medio⁴⁶.

La creciente participación de la iniciativa se realizó, sin embargo, dentro del mayor desorden administrativo y legal. La adjudicación de espacios se hacía básicamente, por medio de negociaciones personales entre los dueños de las programadoras y los representantes del Estado de manera desorganizada y arbitraria⁴⁷.

Dentro de este contexto, se creó el Instituto Nacional de Radio y Televisión (INRAVISION) en 1963, establecido según Hernando Martínez “. . . con el objeto de organizar el sistema de controles con

43. MARTIN LEYES, Carlos. “Memoria al Congreso Nacional” Imprenta Nacional, Bogotá, 1961, págs. 14 y 247-250.

44. ARBOLEDA DE URIBE, Esmeralda. “Memoria al Congreso Nacional”. Editorial Andes; Bogotá, 1962

45. BIBLIOWICZ, Azriel. “Lo público es privado”, pág. 40.

46. Idem., pág. 37.

47. Idem. pág. 40-41.

las empresas comerciales (programadoras) que estaban explotando los espacios televisivos y que desde 1957 no habían tenido ningún control. La organización en realidad se redujo a sistematizar la lucha de intereses políticos y económicos que se venía presentando". La creación del Instituto se enmarcó dentro de la reorganización político-administrativa del aparato estatal que se llevó a cabo durante la administración del conservador Guillermo León Valencia (1962-1966). Refiriéndose a la creación de Inravisión, el Ministro de Comunicaciones de turno, Miguel Escobar Méndez, afirmó que ". . .obedeció (. . .) a la necesidad (. . .) de que estos servicios (los de la televisión) fueran prestados por un organismo descentralizado, con fondos propios alimentados por las tarifas que pagan los arrendatarios de espacios y con autonomía para invertirlos en el mantenimiento del sistema, en sus ensanches y en la reposición de sus propios equipos". Es decir, hubo una clara voluntad política por conservar a la red nacional bajo la propiedad estatal. Cualquier discusión al respecto fue sobre el tipo particular de administración estatal que debería dársele.

5. Nace una estrella

A causa de la caída del régimen militar, Fernando Gómez Agudelo había salido de la dirección de la televisión nacional. En 1962, retorna a la televisión, pero ahora a la dirección de una de las programadoras recién conformadas: RTI (Radio Televisión Interamericana S. A.). Entre tanto, Gómez Agudelo había comprado la emisora Mil Veinte y había fundado la Sociedad Interamericana de Grabaciones Colombianas, SIGASCOL, dedicada a la grabación de radionovelas y comerciales radiales.

De su experiencia radial surge la idea de adaptar los mismos libretos de las radionovelas a la televisión y así nace la idea de las telenovelas.

Fuera de RTI, existía PUNCH, como la otra programadora conformada, básicamente, alrededor de su programa Telehipódromo. Las dos empresas deciden presentarse simultáneamente, por iniciativa de Gómez Agudelo a la realización de telenovelas:

. . . había un archivo muy grande de libretos en una empresa que era productora de radionovelas (SIGASCOL). Recuerdo que salirnos menos favorecidos los de PUNCH , porque el dueño del archivo era Fernando Gómez Agudelo de R TI. Entonces él escogió una más fuerte, de más temática, que protagonizaba Rebeca López y a nosotros nos mandó una novelita de veinticuatro capítulos bastante rosa.

(Eduardo Gutiérrez)

Así, en 1962, comenzó realmente la historia de la telenovela colombiana con dos realizaciones simultáneas, una producida por RTI y la otra por PUNCH.

PUNCH empezó con una historia llamada “En nombre del amor” que se transmitía lunes, miércoles y viernes; y RTI con “Infame mentira” que se transmitía martes, jueves y sábado. Tanto la una como la otra eran originalmente radionovelas cubanas adaptadas para televisión.

“En nombre del amor” era la historia de una aspirante a monja que está en el convento porque sus padres la predestinaron a ello desde su nacimiento. Dentro del convento tiene un gran cómplice, el jardinero, un anciano que hace el papel de celestina. La monja se ha enamorado de un muchacho y éste salta por encima de la tapia del convento, con la ayuda del jardinero para encontrarse con su amada. Pepe Sánchez y Raquel Ercole protagonizaban la historia bajo la dirección de Eduardo Gutiérrez.

“Infame mentira” es la historia de un ciego y una paralítica que se conocen por teléfono al cruzarse una llamada. A través de la voz se van enamorando y luego viene el drama porque ninguno sabe que el otro es inválido y tampoco quieren dar a conocer al otro su invalidez por temor a decepcionarlo. Al final se encuentran, cada uno acepta al otro tal como es y deciden casarse. Pero luego resulta que tanto el problema de él como el de ella son psicológicos. Ella porque había presenciado un accidente en el que un carro mata a alguien y desde ese momento quedó paralítica. Entonces él reconstruye el accidente en un parque y ella al ver que alguien va a morir atropellado de nuevo, sale corriendo en auxilio del peatón; desde entonces vuelve a caminar. Rebeca López y Aldemar García protagonizaron esta producción.

6. El encuentro

El momento de encuentro entre las telenovelas y el público tuvo un extraño sello en nuestro país; los televidentes simplemente rechazaron las historias, los personajes, los conflictos que el nuevo género les estaba presentando noche a noche:

... como había una programación, presuntamente culta, fue el gran tropiezo que tuvo la telenovela; en esa época el público estaba acostumbrado a ver a Kalka, O'Neill, Miller y entonces la telenovela no les gustó.

(Rebeca López)

Por su parte, los actores se sentían en cierta forma degradados al tener que representar tales papeles en medio de conflictos melodramáticos:

... fue como ese golpe un poquito duro de pasar de cosas tan serias e importantes a hacer cosas tan triviales. Para nosotros era un juego, a pesar de que estábamos aprendiendo a hacer televisión. Era un juego porque en el gran teatro eran unos ensayos extenuantes, eran unas reuniones en que de pronto uno salía llorando, y diciendo: 'No, ¡yo no soy capaz! Yo soy un imbécil, yo no tengo la capacidad de captar cómo es ese personaje'
(Raquel Ercole)

... y en los comienzos de la televisión hicimos mucho teatro durante años. Yo tenía muy metido ese criterio en la cabeza, del teatro de gran altura y cuando la televisión empezó a comercializarse y empezó a demandar lo que la televisión comercial demanda, que es este género de cosas de menor peso, de menor contenido, como son las telenovelas, yo las veía como una cosa horrible.
(Carlos Muñoz)

Colgate-Palmolive empresa que venía patrocinando tanto radionovelas como telenovelas en diferentes países de América Latina se interesó por el nuevo proyecto colombiano y decidió darle también su patrocinio. Contando con esta financiación RTI y PUNCH siguieron realizando telenovelas durante todo el año 1962. Sin embargo, la aceptación era cada vez menor. A finales del año, PUNCH resuelve explorar nuevos campos y se decide a producir una telenovela histórica sobre la vida de Policarpa Salavarrieta, llamada "La Alondra". Los libretos son originales de Gonzalo Vera Quintana y la dirección es de Eduardo Gutiérrez. El fracaso es rotundo. Colgate-Palmolive retira toda la pauta publicitaria tanto a RTI como a PUNCH y el gobierno amenaza con cancelar tales espacios:

(...) los anunciantes al comienzo no veían ninguna posibilidad y no querían pautar en esos espacios. La curva de nuestra programadora era completamente descendente (RTI). Al respecto hay una anécdota muy buena porque el otro espacio rechazado por los anunciantes era el domingo. Decían que el domingo la gente no veía televisión, que el día lo dedicaban a pasear o a hacer deporte, a todo menos a ver televisión. Hoy es el mejor espacio con el de las telenovelas, pero fue difícilísimo convencer a los anunciantes. A mí me dijeron que se estaba perdiendo mucha plata, que no se podía seguir haciendo telenovela. Yo insistía en que esperaríamos, que ahí sí estaba el futuro de la televisión. Pero nada. Decidieron suspenderla y me dieron la orden de desmontar todas las escenografías de la telenovela, cuando al otro día llegaron dos órdenes de publicidad para la telenovela; yo fui y les mostré y me dijeron 'bueno, siga'.
(Hernán Villa)

En vista de tanta insistencia se le autorizó a RTI la transmisión de una última telenovela durante un período máximo de seis meses. Se realizó "Diario de una enfermera", también adaptado, de una radionovela y a los seis meses había logrado tal aceptación que la alargaron a un año. Por otro lado, PUNCH decidió retirarse y entregar el espacio que tenía arrendado para telenovela.

¿Qué condiciones económicas y culturales del país llevaron a la aceptación del género melodramático entre nosotros? Podemos aventurar algunas hipótesis.

Los años 60 implicaron grandes cambios en la conformación de nuestro país. Es la época en que comienza la implementación de planes de desarrollo conjuntamente con los Estados Unidos, planes fundamentados en una política de urbanización de los países latinoamericanos como estrategia de desarrollo y de aumento en la calidad de vida. De otra parte, un modelo de industrialización sustitutiva sustentaba desde lo económico tales planes de desarrollo.

Desde esta perspectiva, tenemos en la década de los 60 un país de grandes migraciones del campo a la ciudad, atraídos hacia la urbe por las posibilidades de trabajo y la calidad de la vida y repelidos de las zonas rurales por los estragos que aún quedaban generados por la violencia de las dos décadas anteriores.

El espacio de “lo urbano” y “lo moderno” empieza a constituirse en un punto focal del desarrollo social, tanto en términos demográficos, políticos y económicos como culturales. Pero los migrantes llegan a la ciudad con sus arcaicas herencias rurales, una de las cuales vive íntimamente ligada a la radio, como el medio de comunicación que desde los años 40 acompaña al campesino. Y en esta relación el campesino con la radio, es la radionovela uno de los espacios de mayor identidad. Así, los pobladores que llegan a la ciudad no son culturalmente “neutros”, en razón de que ya manejan las claves de la forma de narrar del género melodramático, asimiladas a través de la telenovela.

Por otro lado, la red nacional de la televisión colombiana se había expandido, ampliando su cubrimiento a otras ciudades y departamentos, lo cual, a su vez, posibilitaba el crecimiento de la demanda de receptores de televisión y por lo tanto, el número de posibles consumidores de la telenovela.

7. En vivo y en directo

A comienzos del año 1960 la tecnología del ‘videotape’ no había llegado a Colombia, razón por la cual se hacía necesario producir en directo y, lógicamente, desde un estudio.

Pero en este aspecto pensamos que debemos darle la palabra a quienes allí estuvieron:

... no había exteriores y cada capítulo tenía que limitarse al espacio físico del estudio. Quien escribía debía tener en cuenta que no cabían muchos

decorados y, por otro lado, que no se podía pasar de una escena, digamos en la sala, a otra escena digamos en la escalera, donde apareciera el mismo actor, porque el actor no tenía tiempo de desplazarse; entonces uno al escribir debía fijarse en esas cosas. Por eso a veces había que poner una escena donde no pasaba nada, con el objetivo de darle tiempo al actor de desplazarse, cambiarse de ropa y volver a aparecer.
(Bernardo Romero Pereiro)

La rutina de la semana comenzaba con un ensayo en la mañana del lunes, con el fin de ubicar tanto los movimientos de los actores en el escenario, como los ángulos y encuadres de las cámaras. El mismo lunes en la tarde se hacía otro ensayo con vestuario, maquillaje, utilería, en fin, todo lo que luego se utilizaría realmente en el programa. Al final del mismo lunes, de 9:00 a 9:30 de la noche, se hacía la telenovela en directo. La misma rutina se llevaba a cabo los días miércoles y viernes. El martes se dedicaba a hacer ensayos de preparación, lectura de libretos y el miércoles se retomaba la rutina del lunes: ensayo por la mañana, ensayo por la tarde y salida al aire por la noche.

El otro problema que se tenía en esas grabaciones era cuando a uno se le enfermaba un actor. Cualquier gripa era dramática y uno como libretista tenía que justificarla dentro de la obra. Los contratos eran muy divertidos, porque estipulaban que el actor no se podía cambiar el físico, si tenía bigote no se lo podía quitar, ni podía cortarse el pelo, debía permanecer igual durante los 6 o 7 meses que duraba la telenovela al aire. Tampoco se podía mover de Bogotá porque uno no podía correr el riesgo de que el tipo se fuera sábado y domingo y no llegara el lunes para salir al aire.
(Bernardo Romero Pereiro)

Hacia 1967, Eduardo Gutiérrez dirigía “Dos rostros una vida”, una telenovela sobre dos hermanos gemelos. Uno de ellos era rico y malvado; lo único que lo distinguía de su hermano era un lunar en la cara. El otro gemelo era pobre, bueno y generoso. Julio César Luna protagonizaba los dos papeles, tanto el del gemelo bueno como el del malvado:

(...) tenía tres asistentes que me empetaban en veinte segundos y me metían en el otro ‘set’. Hacía mi escena y cuando salía ya me estaban esperando mis tres asistentes. Pasaron muchas cosas porque como me tocaban parlamentos todo el tiempo, yo estudiaba como loco, me amanecía hasta las 5 de la mañana aprendiéndome esa letra, porque los dos hermanos hablaban y hablaban. Yo ya estaba zurumbático. A veces los asistentes se equivocaban y cuando tenía que hacer de bueno me ponían la ropa del malo y así salía la escena al aire, ¡con unos baches terribles!
(Julio César Luna)

Eran precisamente estos ‘impases’ los que hacían dudar a las agencias de publicidad en invertir en pauta publicitaria o en patrocinio en los dramatizados televisivos colombianos. Cuenta don Hernán Villa que los

gerentes de las agencias decían que lo que le gustaba a la gente era el cine porque en las películas “por lo menos los actores se sabían la letra”.

Había tres cortes a comerciales; era el momento para aprovechar que los actores se cambiaran y para cambiar la escenografía. Había más número de comerciales de lo que hay ahora; algunas novelas tenían hasta 7 u 8 minutos de comerciales. Cuando empezó la telenovela, los comerciales ya venían en película, porque antes eran en vivo. Venía cada uno en un rollito y rodaban independientemente rollito por rollito. Entonces sucedían mil vainas porque los rollitos se confundían, la película se reventaba y la telenovela duraba mucho más de los 30 minutos.

(Bernardo Romero Pereiro)

Si uno se equivocaba era terrible porque era al aire, en directo; ahora pasa y simplemente se corta y se repite la escena, hasta 10 veces si es necesario. Existe la facilidad de cambiar la actitud, modificar la voz, el caminado. Antes no; era como era y así salía. Y a veces, por solucionar un ‘impase’, te salías del contexto de la telenovela, de la actuación, o exagerabas, muchas cosas que hoy no suceden.

(Judy Henríquez)

Otro de los determinantes más fuertes de las producciones de la época era la falta de infraestructura al interior del estudio. Aunque más adelante profundicemos en el significado de estar supeditado a los estudios de aquel entonces, echemos un breve vistazo a este aspecto, con el fin de tener una visión más global. Sobre la producción de “En nombre del amor”, la historia de la monja y de su enamorado que salta por encima de la tapia del convento, Raquel Ercole recuerda:

Claro, todo, el convento, la tapia, el jardín, todo era en el estudio. Se recortaban ramas de los árboles y se pegaban por detrás con puntillas para dar la apariencia de follaje. A las 5 horas de ensayos y grabación pues ya las ramas estaban marchitas, por las luces tan potentes.

(Raquel Ercole)

Sobre “Infame Mentira”, la historia del accidente automovilístico que la protagonista presencia desde la banca de un parque, Rebeca López nos cuenta:

Había muchas cosas simuladas, donde solamente existía la reacción del actor y el resto era efectos sonoros. El parque se armaba en estudio y se veían las reacciones de ella; y con el audio se hacía la llegada del carro, el chirriar de las llantas, el frenón, el choque, el impacto contra el otro carro, y las reacciones de ella ante todo esto. Ahí era al actor al que le tocaba hacerle ver al televidente.

(Rebeca López)

8. La cotidianidad

El equipo humano seguía siendo, básicamente, el mismo de los primeros años, constituido por los técnicos cubanos y por el grupo

conformado alrededor de Bernardo Romero Lozano. Los roles de la producción estaban escasamente delimitados y la especialidad que cada quien asumiría luego ni siquiera se delineaba aún:

(...) hacíamos de todo. Yo me acuerdo que los mismos créditos realizados hoy en una forma tan sofisticada, con una maquinita que se llama generador de caracteres, los pintábamos en la casa de Bernardo Romero Lozano. Pintábamos uno que decía 'La Televisora Nacional presenta tal cosa', con fulano, mengano y perencejo, en fin, todo lo que hoy sale en el generador. Los pintábamos en cartones, que se ponían en un atril y el coordinador los iba quitando uno por uno para que fueran apareciendo. Yo participé en esas sesiones de dibujo y luego salíamos todos a la Televisora, a hacer los programas en vivo por la noche.

(Carlos Muñoz)

Al interior de los roles actorales pasaba algo similar:

(...) Yo tendría 20 años o algo así y tenía que hacer papeles de viejito de 60 o 70 años, pegarme barbas, hablar con la voz cansada, toda una serie de cosas porque no había una gama de actores para hacer el reparto con precisión.

(Carlos Muñoz)

En medio de toda la improvisación dictada por las circunstancias, podemos adivinar un ambiente donde la creatividad y las propuestas tenían salida, precisamente a causa de la falta de respuestas acabadas, por la inexperiencia ante los obstáculos que día a día iban apareciendo y por la no especialización del trabajo.

Las empresas en esa época eran muy familiares. Todos formábamos parte integral de la empresa. Íbamos, proponíamos, es decir, la televisión era una cosa muy familiar, no era lo impersonal que es hoy.

Antes uno ayudaba, era casi como hacer teatro, algo muy lindo; uno ayudaba muchas veces a pintar los pisos, a pintar escenografías, a colgar cortinas, a poner los adornitos, no había diferencias de clase, ni de oficio. Estábamos tan metidos en la cosa, con tanta mística, que nos parecía riquísimo quedarnos después del ensayo a ayudar en todo. Era como una escuela, como un taller.

(Rebeca López)

9. Cambios y cambios

a) De interdiaria a diaria

En medio de estas condiciones, Hernán Villa, productor de RTI desde las primeras telenovelas, propone en 1966 que se haga la telenovela diariamente. Los actores aceptan el reto y finalmente los directivos dan vía libre al nuevo proyecto en medio de ciertas dudas:

Finalmente me dijeron ‘bueno, hágalo’ pero si esa vaina no resulta, usted no vuelve a entrar en esta oficina’. Yo acepté.
(Hernán Villa)

En ese momento RTI realizaba “Casi un extraño”, la primera obra original de Bernardo Romero Pereiro.

Vino la idea de hacerla diaria, se consultó a los actores, los actores se entusiasmaron y eso produjo un gran anecdotario porque había errores que salían al aire y tocaba soportarlos porque indudablemente los actores sufrían un recargo de trabajo; era algo desconocido para los actores. Tenían que hacer el esfuerzo de aprenderse media hora diaria y trabajar ensayo por la mañana, y por la tarde el ensayo del capítulo del día siguiente; es decir, se redujo a un solo ensayo con cámaras y esto causaba mucha confusión, porque entre el ensayo y la salida al aire había un ensayo de otro capítulo.
(Eduardo Gutiérrez)

b) Llegada del ‘videotape’

En 1967 llegan a Colombia las primeras máquinas de ‘videotape’. La rutina de producción empieza a cambiar; sin embargo, mientras el equipo se acomodaba a la nueva tecnología, el trabajo se hace más pesado, pues la realización de la telenovela continúa haciéndose como si fuera en vivo pero grabada. No existe aún la concepción de edición ni de montaje, por lo tanto las escenas se van grabando en el mismo orden en que van saliendo al aire, sin importar si hay o no cambios en los ‘set’. Esta forma de trabajar, como si siguiera siendo una producción en vivo, genera jornadas mucho más largas que las del tiempo en que no se contaba con nueva tecnología.

Por otro lado, el ‘videotape’ es considerado, más que como un facilitador de la producción, como una fuente de nuevas posibilidades para la puesta en escena, en otras palabras, como una fuente de ‘efectos’. Es en este sentido como se utiliza en “Dos rostros, una vida”, la telenovela en que Julio César Luna protagoniza dos papeles. En el último capítulo de esta historia se loa, por primera vez, presentar a los dos gemelos hablando frente a frente.

La primera novela grabada en su totalidad fue “La sombra de un pecado” adaptada por Gonzalo Vera Quintana de una radionovela de Jorge Barral. Fue también la primera novela exportada a Centroamérica donde circuló hasta cuando fueron destruidas las cintas en el terremoto de Managua.

10. Nuevas historias, nuevos personajes, nuevos conflictos

A pesar del arraigamiento y la gran aceptación que para esta época había logrado la telenovela entre el público televidente, quienes

tenían en sus manos la producción seguían recordando los tiempos de las puestas en escena de las grandes obras de la literatura y el teatro universal y desde esta perspectiva seguían mirando con ojos muy críticos las historias, los personajes y los conflictos de Corín Tellado.

Sin embargo, no se condenó al género, sino que directores, productores, actores y libretistas empezaron a explorar nuevas posibilidades al interior del mismo.

En esa época se trató de retomar para la telenovela toda la idea del folletín; y ¿quién mejor que Víctor Hugo?
(Hernán Villa)

Así, en 1965, bajo la dirección de Eduardo Gutiérrez se transmite “Mil francos de recompensa”, adaptación de una novela del escritor francés realizada por Santiago García y protagonizada por María Eugenia Dávila. En la misma línea se adapta una novela de Stefan Seis protagonizada por Aldemar García y Raquel Ercole, llamada “Impaciencia del corazón”.

En 1968 se realizó la primera telenovela basada en una obra de la literatura colombiana. Fue “El buen salvaje”, de Eduardo Caballero Calderón. Eduardo Gutiérrez hacía la dirección y los libretos. La producción estaba a cargo de Hernán Villa y protagonizaban Jorge Alí Triana y Samara de Córdoba.

De esta forma nace toda una línea dramática basada en las adaptaciones para televisión de obras de la literatura tanto latinoamericana como colombiana. Una línea a la que hemos de seguirle la pista hasta nuestros días, ya que desde entonces ha jugado un importante papel en la historia del discurso televisivo colombiano.

Lo del folletín no siguió muchas veces porque reconstruir la época en cuanto a vestuario, escenografía, etc., salía muy caro y porque se estaba en una permanente búsqueda. Se trataba de hacer temas de acá, de darle a la telenovela otra dimensión, no tan estrictamente comercial, claro, dentro de ciertos esquemas, que son la esencia del género. Un soneto no puede tener sino 7 estrofas, porque si no, no es soneto y qué le vamos a hacer.
(Hernán Villa)

Fernando Soto Aparicio, Bernardo Romero Pereiro y Efraín Arce Aragón son los iniciadores de las telenovelas sobre historias colombianas, con personajes colombianos y en lugares colombianos (a pesar de que seguía existiendo la limitación del estudio y la imposibilidad de los exteriores).

Romero Pereiro escribió, en 1968, “Candó”, una historia sobre la explotación de oro en el Chocó, dirigida por Eduardo Gutiérrez y protagonizada por Alí Humar y Julio César Luna.

Soto Aparicio hace, en 1967, “Cartas a Beatriz”, protagonizada por Julio César Luna y Raquel Ercole. Es una telenovela cuyo eje central son las cartas que el galán escribe a Beatriz. Todo el suspenso se teje alrededor de la llegada de las cartas, hasta completar un total de 15 cartas. Luego, las “Cartas a Beatriz” entraron a hacer parte de una antología poética colombiana editada por la Universidad de Antioquia.

En la misma época, hacia 1967, Efraín Arce Aragón escribió un libreto original para televisión con el nombre de ‘Destino la ciudad’. La telenovela fue protagonizada por Judy Henríquez, Alvaro Ruiz y Dora Cadavid, quien iniciaba una gran carrera como actriz de telenovela después de trabajar durante varios años en radionovelas:

(...) Allí hice a Matildita, la buena. Y pegó tanto, la gente sufría tanto, que hicieron un plebiscito. Había una escena en que tenían que violar a Matildita y entonces aparecieron las cartas, diciendo que a Matildita no la tocaba nadie, entonces se quedó como ‘la virgen de la televisión.

(Dora Cadavid)

(...) fue un éxito violento porque se trataba un tema colombiano. Era la historia de un campesino que llega a la ciudad y una muchacha que conoce le hace creer que puede triunfar y efectivamente triunfa, pero él sigue añorando su campo.

(Judy Henríquez)

11. Telenovela-radionovela

A pesar de que uno de los planteamientos aquí expuestos se desarrolla en torno a la herencia culta de la telenovela colombiana, pensamos que de alguna forma existe una relación con la radionovela. Sin embargo, es una relación completamente diferente de la que en otros países latinoamericanos se dio, donde la radionovela se convirtió en gestora directa de la telenovela.

En efecto, a excepción de los libretos de Corín Tellado adaptados para telenovelas hacia 1962, sólo en 1967 vemos aparecer la presencia de la radionovela en la televisión, al iniciarse la entrada de los primeros radioactores a los elencos de las telenovelas. Una de estas primeras actrices es Dora Cadavid, cuyo primer papel es Matildita, en “Destino la ciudad”. Dora Cadavid era una de las mejores voces de la radionovela de la época; sin embargo, su actividad como actriz no se restringía a la radio, pues también hacía teatro de tablas:

Incluso cuando se hizo por primera vez “El ángel de la calle” se hizo en radio y se inició la época de la radionovela en cadena; eso lo hizo RCN. Presentamos la obra en teatro antes del final de la radionovela y entonces las colas eran interminables en todas las ciudades donde íbamos, para ver el final. Ahí yo hacía la damita joven, la Inés

Sánchez. Hace poco también la hicimos de nuevo pero en televisión, haciendo yo la Margarita Santa gracia, o sea, la mujer perversa. Después de treinta y pico de años de haber hecho la muchacha buena. Para mí esas son cosas muy bonitas.

(Dora Cadavid)

La entrada mía a la televisión fue como de mentiras. Yo trabajaba en Bucaramanga y tenía mis programas de radio; había venido a Bogotá cuando se rumoraba lo de la televisión. Entonces un señor, José Alarcón Mejía, que era director de Colgate-Palmolive me dijo que viniera definitivamente, que me necesitaban. Ese mismo día empecé a trabajar en televisión. El único adiestramiento que me dieron fue que eran unos cajones verdes con una lucecita roja y que cuando se prendiera la lucecita, yo debía hablar hacia ese cajón; mientras tanto habían hecho una publicidad tremenda, que yo venía de Venezuela, que allá era una gran actriz, y yo ni siquiera conocía un aparato de televisión, porque a Bucaramanga no había llegado la televisión.

(Dora Cadavid)

12. Comercialización

Lo que años más tarde se convertiría en un producto alrededor del cual se mueven grandes inversiones tanto en la infraestructura necesaria para su realización como en la pauta publicitaria, en ese entonces era el resultado de un grupo de personas que se movían más en el terreno del arte que en el de los negocios. Sin embargo, hacia 1968 podemos ver cómo la preocupación por comercializar la telenovela va naciendo.

En efecto, “Candó” es la primera telenovela a la que se le hace publicidad callejera en forma de afiches como los que utilizan hoy día para anunciar las corridas de toros o las peleas de lucha libre.

Por otro lado, nació la idea de hacer una fotonovela que reuniera los capítulos de una semana de telenovelas. La fotonovela se publicaba en una revista de farándula llamada Telerama publicada por la casa editora de la revista *Cromos*.

De otra parte, el proceso por el cual una agencia tomaba la decisión sobre si pautar o no en una telenovela era completamente aleatorio. No existía la medición de ‘ratings’ de sintonía y la forma de saber si una telenovela estaba o no teniendo éxito entre el público, era bastante intuitiva. Básicamente el éxito se medía por la cantidad de cartas y telegramas que recibía la actriz del papel ‘bueno’ y por la cantidad de insultos propinados a la mala:

Se sabía que uno estaba pegando entre el público cuando lo mataban a uno en la calle; a mí varias veces casi me matan. Cuando ya pasé a hacer de mala llegaban los telegramas que decían ¡Qué lástima! murió la linda Matildita y despertó la terrible Fabiola! En un almacén me sacaron una vez a sombrillazos; otra vez, en el circo de toros,

casi me matan. Me salvó mi hijo Moisés, que hacía un papel de niño bueno; otra vez entraba yo en un banco y la cajera me dijo: ‘yo a usted no la atiengo. Usted es muy mala’.

(Dora Cadavid)

B. Década del 70

I. La salida al mundo

Jaime Botero, un paisa que durante la infancia leía folletines en voz alta para los clientes de la sastrería del barrio en Medellín, decide ingresar a la empresa de la televisión y licita un espacio, en 1970, con Dora Cadavid, su socia.

La propuesta era realizar un dramatizado unitario semanal, a partir de adaptaciones de cuentos colombianos. El programa se llamaría Teatro Popular Colombiano. Jaime Botero explica que, mientras la tradición de obras dramáticas colombianas es muy pobre, el acervo de cuentos es lo suficientemente rico como para realizar una adaptación semanal.

Inravisión otorga a Dora Cadavid y a Jaime Botero el Último espacio de la programación del sábado, a eso de las 11:00 p.m. que muchas veces se convertía en el primero del domingo por retrasos e imprevistos.

A pesar de que dos años después esta empresa quebraría dejando a sus socios grandes deudas con Inravisión, marcaría desde entonces el rumbo del dramatizado y de la telenovela colombiana.

En 1970, el Teatro Popular Colombiano hace la adaptación de la obra “Aura o las violetas” y por primera vez en la historia de la televisión colombiana se busca una locación para hacerla toda en exteriores:

... Fue la primera realización en exteriores que se hizo con el equipo de Inravisión, la hicimos en la finca de un hermano mío en Tabio, en la hacienda Santa Bárbara; es un lugar muy lindo, una hacienda colonial... Uno de los problemas que había para hacer exteriores era encontrar la ocasión adecuada, pero esa hacienda nos daba todas las facilidades.

(Jaime Botero)

La unidad móvil de Inravisión, que hasta el momento se había utilizado para transmisiones deportivas, se desplazó hacia la hacienda de Tabio, para realizar el dramatizado.

... Se utilizó la Unidad Móvil de Inravisión, que era un camión tan grande como un patio; le quitamos la luz al pueblo durante tres días, pero el pueblo nos colaboró totalmente.

(Jaime Botero)

Las condiciones que hicieron posible tal experimento fueron, de una parte, el haber podido contar con una única locación que ofreciera

todos los espacios necesarios para la obra y, de otra parte, la cooperación de Inravisión al financiar el proyecto. Es decir, el Teatro Popular Colombiano no tuvo que costear el alquiler ni los gastos de la grabación con la unidad móvil.

. . . Los demás vieron que no era imposible, que era dificultoso, yo siempre he distinguido entre difícil y laborioso: es una cosa. . . que tiene dificultades serias, pero laborioso es lo que, aunque toma mucho tiempo, se puede hacer, que es factible de realizar.
(Jaime Botero)

A partir de este momento se vio la posibilidad de la grabación en exteriores y en el mismo año, bajo la dirección de Jorge Alí Triana se realizó la obra de Calderón de la Barca “La vida es sueño”, grabada en las minas de sal de Zipaquirá.

Mientras tanto la telenovela nacional seguía siendo realizada en estudio, enfrentando retos cada vez mayores, pues las historias así lo exigían. Al continuar con la línea de una telenovela cada día más alejada de la radionovela, ya fuera a través de adaptaciones de obras literarias o de originales de autores colombianos, los conflictos ya no se desarrollaban a través de conversaciones entre los protagonistas, conversaciones que generalmente tenían lugar en la sala de la casa. Ahora había que poner en escena nuevos espacios donde se desarrollaba la acción:

. . . Teníamos que hacer todo en interiores, por ejemplo, La Vorágine, se hizo en unos rincones llenos de ramitas que se compraban; se tenía que hacer una selva en estudio, donde las luces son tan potentes que no dejaban a las plantitas, de manera que a medio día las plantitas, que se veían verdes por la mañana, ya estaban vueltas nada, todas secas. Y esa era nuestra selva, eso era terrorífico, no se podían mostrar paisajes, había mucha limitación.
(Julio Jiménez)

Acerca de la misma adaptación de la gran novela de la selva recuerda Julio César Luna, su protagonista:

... Eso ‘era un plato’, hacer en estudio una selva era lo más ridículo del mundo. Yo me sentía perro, ahí, remando en el río en un carrito de ‘rulemanes’ que era la canoa, un carrito empujado por dos asistentes. Pasábamos por las ramas y dábamos la vuelta para pasar por la misma rama, una y otra vez y se suponía que era una larga travesía. Eso no se lo creía nadie, nosotros mismos nos desternillábamos de risa. O nos escondíamos porque nos estaban persiguiendo y huíamos; entonces pasábamos ochenta veces por detrás del mismo arbolito.
(Julio César Luna)

No obstante, los escenógrafos y utileros colombianos realizaron grandes logros, tratando de seguirle el ritmo con sus puestas en escena a las historias de la telenovela:

En novelas como “Los novios” o “Soledad” aún no se producía en exteriores. Para los jardines o los patios se utilizaban fotos naturales, se ponían detrás de las ventanas y se iluminaban de cierta forma. Esos eran los exteriores. En “Los novios”, por ejemplo, hicimos un lago en el estudio, con plástico. Se tiraban a todos los malos. El foso se hizo llamando a los bomberos para que lo llenaran de agua y para que pudieran recogerla de nuevo. Ayudaba el que se trabajaba con planos cerrados y que era en blanco y negro, por eso ni se notaba”.

(Armando Gutiérrez)

Hicimos un incendio en estudio, con bultos de heno. Estaban los bomberos listos con las mangueras; se prendía un bultico aquí y otro allá, todos separados. La grabación duraba un minuto y medio y todo tenía que ser perfecto. no, se armaba el incendio de verdad.

(Actor)

Y aunque la grabación en estudio asumía los retos que le imponían las historias, también se convertía en una limitante que determinaba el tipo de manejo del lenguaje televisivo, en cuanto a la utilización de primeros planos a planos medios. Esto, a su vez, generaba en los actores una actuación “fragmentada”, es decir, el actor sabía que sólo su cara o una parte de su cuerpo entraba en el encuadre de la cámara y por lo tanto sólo trabajaba esa parte, desentendiéndose del resto. De otro lado, gran parte de la historia recaía en la actuación unida a los efectos especiales:

No tenías el carro, entonces lo imaginabas. La piscina no existía, entonces tenías que demostrarle al televidente que sí la estabas viendo, y eso cambia mucho. . .

(Judy Henríquez)

Pero la iniciativa emprendida por el Teatro Popular Colombiano fue rápidamente retomada por la telenovela nacional, tímidamente en los primeros años y fuertemente a finales de los años 1970, como lo veremos más adelante.

La salida del estudio para grabar en exteriores trajo grandes cambios en la telenovela. La acción adquirió gran importancia, las cosas que pasaban no eran ya contadas por los personajes, sino que ahora sucedían en la pantalla.

La actuación también resintió el cambio, alejándose del teatro para acercarse a una actuación más acorde con el medio televisivo.

Así, irónicamente, una innovación introducida por un teatro en televisión, como era el Teatro Popular Colombiano, trajo consecuencias que definitivamente alejarían a la telenovela de sus antecedentes teatrales.

No es lo mismo estar en un cuarto de cartón a estar en un cuarto de concreto; tú ya sientes un espacio y pues, puede ser más real la actuación o, por el contrario, si no actúan bien, se ve más postiza porque estás en un sitio completamente real. Hay más exigencias de realismo, de naturalidad del actor.

(María Eugenia Dávila)

Estas variaciones llegan incluso a transformar la concepción del medio. A una televisión “teatral” donde el objetivo es hacer una representación que impacte al público sin que olvide que está frente a una representación, sucede una televisión cuyo público debe involucrarse en las historias, tomar partido, como enfrentándose a historias de la vida real:

Ya no había que irse por el lado teatral, que en un escenario te puede funcionar muy bien, pero ya en esto no, porque en últimas es como la vida, lo que hay que mostrar. En el teatro siempre está el presupuesto de que son personas que están actuando, en televisión se llegó a ese naturalismo en que el televidente debe olvidar que tú eres un actor

(Armando Gutiérrez)

De igual forma, los personajes se encuentran ahora en escenarios de “carne y hueso”, en calles que realmente son calles o, en medio de árboles que realmente son árboles, y esto los obliga a convertirse en personajes de carne y hueso también. Y así vemos cómo un cambio tecnológico en la forma de realizar las grabaciones va generando transformaciones que finalmente irán acercando el género a la vida cotidiana de la gente y, en último término, al país mismo.

La tendencia a salir, grabar en exteriores, seguiría desarrollándose hasta la actualidad, cuando, según palabras de un empresario colombiano de televisión, la telenovela colombiana tiene hoy el mayor porcentaje de exteriores en el mundo.

2. La telenovela empieza a mirar al país

Y así como las cámaras de los estudios para “meterse” en el país realizando grabaciones en calles, pueblos y ciudades, así también comienzan libretistas y actores a mirar al país, para ver cómo son realmente los personajes colombianos, cómo son sus historias, cómo los espacios que habitan. Comienza, paso a paso, un interés por plasmar todo aquello en la telenovela colombiana.

En “La Cosecha”, pese a que ya estaba escrita, tuve que ir a las regiones cafeteras de Caldas, Risaralda, conocer todo eso porque la historia se desarrollaba en una zona cafetera.

(Fernando Soto Aparicio -Libretista)

La relación entre la televisión y los colombianos sigue transformándose, los dos polos siguen acercándose, conociéndose, queriéndose.

En muchas ocasiones las cámaras entran en contacto con la gente, los actores empiezan a ser vistos en vivo, durante las grabaciones en exteriores y luego, la gente empieza a ver sus calles, sus casas y esquinas en la pantalla de televisión. Algunas veces las imágenes los complacen, otras los indignan, pero algo ha cambiado definitivamente: el país comienza a pasar por la telenovela.

Cuando uno llega a grabar a un pueblo, todos lo quieren conocer a uno, se amontonan para ver y a uno le provoca asesinarlos a todos. Después uno se entera, por los chismes del pueblo, de si lo quieren o no. Al comienzo todos quieren ayudar, hasta que salimos al aire y ah sí se ve la reacción, qué les molestó y qué les gustó. En la costa, la gente era fascinada, pero en el fondo se sintieron como defraudados, que ese no era realmente el mundo de ellos, que no era real, que eso no pasaba.

Peronoselohacecasoalosreclamosdelagente.Porejemploahora, enCaballo Viejo, hanllamadoaCaracolcomo3señorascosteñasadecirqueesunaofensa que a un costeño se le vea la camiseta por debajo de la guayabera abierta. Pero Carlos Muñoz se la sigue poniendo así. Nadie le paró bolas.
(Sara Libis)

La relación se va haciendo conflictiva: cada uno quiere ver “su país” plasmado en la pantalla chica. Cada uno piensa que “su versión del país” es la que realmente existe. Desde esta perspectiva, podemos pensar que lo que hay por detrás de los conflictos entre televidentes y productores⁴⁸ en esta época es una lucha por la definición de una concepción del país: que eso no pasa en la realidad, que sí sucede, que sucede pero no así, que así no se viste la gente en la realidad, que así no son las casas, ni los decorados ni los amores ni las luchas de los colombianos.

Sin embargo, hay algo que comienza a perfilarse: las historias, los personajes, los conflictos y los espacios deben, de alguna forma, entrar en contacto con la realidad del televidente, de los televidentes, del país:

En un principio era muy común el conflicto entre pobre y patrón y al final este último sufría mucho, se enfermaba, o algo le pasaba. Y eso pegaba. Hoy en día es muy posible que no pegue, porque el patrón malo-malo no existe. Los ricos también tienen problemas muy tenaces: fábricas, que tienen que

48. Por “productores” estamos entendiendo aquí todos aquellos que participan en la producción: empresarios, director, libretista, actores, etc.

cerrar por quiebra y el patrón queda en la ruina. Se vive una problemática diferente y si se siguen haciendo historias con las viejas problemáticas, hay un alto riesgo de que no paguen porque se está narrando una mentira y, aunque es ficción, no puede haber una ficción sin una referencia a la realidad, porque el público siempre está buscando respuestas para su vida.
(Armando Gutiérrez)

Uno de los criterios para elegir una obra es que su problemática tenga que ver con los conflictos que vive la gente. Por ejemplo, en *Manuela* (1975), a pesar de suceder en 1850 eran los mismos problemas de hoy: fraudes electorales, problemas de la mujer, relación Iglesia-Estado, injusticias salariales, etc.
(Fernando Soto Aparicio)

Y así como en algunos productores comienza a existir la conciencia de una nueva telenovela colombiana que va naciendo, diferente de la telenovela que se hacía durante la década de los 60, así también se va generando un alejamiento consciente de la telenovela mejicana o venezolana, que aunque va progresando en su calidad técnica, no avanza como modalidad dentro del género:

Tú agarras un libreto mejicano, y hasta donde yo he podido ver, tiene parámetros de tiempo, es decir, le meten 3 minutos de violencia, 10 de besitos, otros 10 de cachetadas y 15 de emoción y así en todos los capítulos. Si un capítulo no está armado de esta forma, no funciona. La novela puede ser insulsa, puede no ofrecer nada de enseñanza al televidente, cosas siquiera para organizar su vida personal en la labor rutinaria, pero tiene ganchos, que, si le va a pegar, que la va a matar y no la mató, la va a besar y no la besó. Aquí estamos en otra línea, más como buscando nuestras raíces y nuestros valores, o por lo menos contar nuestras historias a través de la telenovela.
(Armando Gutiérrez)

3. En los 70, ¿quién hace telenovela?

Desde 1962, año en que PUNCH se retira de la producción de telenovelas y entrega el espacio arrendado a Inravisión, RTI había sido la única empresa productora de telenovelas; de tal forma, podemos afirmar que el papel protagónico de la historia de la telenovela colombiana durante la década del 60 fue de la radio televisión interamericana.

Como decíamos en el capítulo anterior, cuando tanto RTI como PUNCH producían telenovelas, debían turnarse un único espacio, pues no existía sino un canal y en él una sola franja adjudicada por Inravisión para la transmisión de telenovelas.

En 1964, César Simmons Pardo, director de Inravisión, abre licitación para adjudicar un segundo canal. Esta vez sería un canal local privado para Bogotá. “La licitación resultó desierta por lo que se adjudicó por negociación directa entre el Instituto y “Producciones Técnicas”. Se creó así el Teletigre, único canal local privado de televisión que ha existido en

Colombia hasta el momento. Pero pronto renació el debate acerca de la privatización de la televisión hasta cuando, durante la administración de Carlos Lleras Restrepo, se cancela el proyecto, y en 1970 el contrato entre “Teletigre” y el Estado colombiano no es renovado.

Desde este momento, Inravisión asume la programación del segundo canal, comienza a convertir el canal local en un segundo canal nacional y empieza a adjudicar los espacios en tre las programadoras tradicionales.

Así, en 1971, PUNCH recibe en arrendamiento un espacio para la transformación de telenovelas por la cadena 2.

La telenovela de Punch se transmite a las 9:30 de la noche, mientras que la de RTI sale al aire media hora más tarde, a las 10:00 p.m. Desde los primeros tiempos los horarios de la telenovela nacional de la noche no han cambiado sustancial mente, tan sólo se ha retrasado un poco pasando de las 8:30 de la noche en 1964 a las 9 y 30 en 1971.

En 1963 nace la tercera productora de televisión: Cadena Radial Colombiana, Caracol, una empresa que se ha venido constituyendo en una de las mayores industrias radiales. En efecto, actualmente CARACOL posee la mayor cadena radial de Latinoamérica, con 126 emisoras en todo el país.

Hacia 1972, el Teatro Popular Colombiano de Jaime Botero y Dora Cadavid quiebra y la empresa se disuelve. Botero decide hacer la propuesta a la recién nacida productora, CARACOL, y así nace el Teatro Popular Caracol, un dramatizado unitario y semanal sobre adaptaciones literarias tanto universales como nacionales.

Fuera del Teatro Popular Caracol, nace otro programa que irá a consolidar definitivamente la imagen de esta empresa, se trata del primer programa humorístico de la televisión colombiana: “Sábados Felices”, una revista que combina la comedia, el concurso y el musical, todo dentro de la línea del humor. En efecto, el Teatro Popular Caracol saldría al aire durante doce años consecutivos y “Sábados Felices” aún hoy, en 1989, hace parte de nuestra programación semanal.

En 1975, CARACOL licita un nuevo espacio. Se trata de un espacio de colonización, es decir, una hora en la cual nunca ha existido programación: el medio día. La propuesta consiste en producir una telenovela nacional para ser transmitida a las 12 del día. Así, el 21 de abril de 1977 sale al aire “Gabriela”, la primera telenovela colombiana del mediodía. Después de “Gabriela” en 1978, se transmite “Almas malditas”, en el mismo horario del mediodía, pero es suspendida pues Inravisión consideró que el tema era muy fuerte para el horario.

En este contexto Jaime Botero toma la dirección de la telenovela de Caracol y realiza en el mismo año “Lejos del nido” una adaptación de la novela de Juan José Botero, abuelo del director. A pesar de provenir de una obra literaria, la historia mantiene los más arcaicos esquemas del melodrama tradicional:

Es la historia de una niña de familia adinerada que desde pequeña había despertado gran admiración entre la gente por su belleza incomparable. Un día, en que jugaba en la hacienda con sus hermanos, aparece una pareja de indígenas que se dirigen a las fiestas del pueblo de San Pablo. Los indígenas, fascinados con la niña, se la roban. Cuando les preguntan de dónde salió, se justifican diciendo que es hija de un compadre que se la recomendó por carecer de recursos para criarla. Desde entonces la comprometieron en matrimonio con el hijo de sus mejores amigos, le cambiaron el nombre y le pusieron Andrea.

Unos años más tarde, en una función en Rionegro, una de las niñas integrantes de la compañía circense Insiste a su padre en tener a Andrea como su permanente compañera. El cirquero ofrece al indio comprar a la niña y éste accede. Así, una vez más, Andrea cambia de nombre por llamarse Carolina, y deja de ser parte de una familia de indios miserables para convertirse en parte de la compañía circense.

Finalmente, en medio de una de las giras, el circo retorna a Rionegro, pueblo natal de Carolina. Allí, durante una de las funciones la familia reconoce a su hija perdida desde la infancia. La identidad verdadera de Carolina es reconfirmada pues ella guardaba aún el vestido con el que había sido raptada. Recupera su posición en la familia, así como su alta posición social y termina casándose con un muchacho de su misma condición.

(Jaime Botero)

Una historia que gira en torno a la identidad perdida, el gitano ladrón de niños que, al contextualizarse en Colombia, se convierte en el indígena, la presencia del circo, la identidad que se recupera gracias a un objeto que se hace símbolo: el vestido guardado desde la infancia. Parece como si, en 1978, seis años después de la última telenovela adaptada de un libreto de radionovela argentina, se diera un retorno a lo más clásico del melodrama. Pero el fenómeno puede ser observado desde otro punto de vista: el comienzo de la constitución de una tipología en la telenovela colombiana.

La telenovela del mediodía se conformará como el tipo “arcaico” y la telenovela de la noche como el tipo “moderno”.

Desde un comienzo se dio cierta especialización de las empresas en un tipo de telenovela, convirtiéndose RTI en la abanderada del tipo “moderno”, CARACOL en representante del tipo “arcaico” y PUNCH en una especie de punto medio. Sin embargo, a medida que Caracol fue profesionalizando su producción abandonó los horarios del mediodía

para adentrarse en los horarios nocturnos y con ello en la producción de una telenovela mucho más moderna. Pero durante toda la década de 1970, Caracol sólo haría la telenovela del mediodía en una línea clásica que siempre se mantendrá alejada de la telenovela de la noche.

La telenovela “arcaica” seguirá ocupando permanentemente los horarios del mediodía, con historias típicamente melodramáticas, con un gran porcentaje de grabación en estudio. El público de la telenovela del mediodía es eminentemente femenino y desde este punto de partida podemos explorar algunas de las claves sobre los usos que, de la telenovela, hace la mujer popular. Algunas de las conclusiones planteadas desde la investigación de usos y lecturas hacen referencia a puntos de identidad entre la televidente popular y la telenovela tales como⁴⁹:

- Los personajes exacerbados.
- Las relaciones familiares muy pasionales.
- Un movimiento en la historia planteado de tal forma que constantemente da pistas sobre lo que va a suceder.
- Unos personajes definidos ante el bien y el mal, sin importar que sus otras características no estén muy perfiladas.
- La familia constituida como el primer nivel donde se ordena el mundo.
- El sufrimiento de la mujer, causado generalmente por una falta de reconocimiento, ya sea por una identidad no reconocida o por carencia total de la misma.
- Un logro de la felicidad a través del sufrimiento; hay un disfrutar el ver a la mujer salir sola por encima de todo.

Son esos mismos elementos los que nos permiten caracterizar un tipo de telenovela que hemos llamado “arcaica” y que, generalmente, ocupa los horarios del mediodía.

La telenovela “moderna”, aunque comparte muchos de los aspectos nombrados arriba, se abre a nuevas posibilidades, sin apartarse completamente del género, pero sí provocando una movilidad en el mismo: la telenovela “moderna” de la noche va jalonando el género, cambiándolo, haciéndolo diferente en el tiempo.

49. MUÑOZ, Sonia. “Apuntes sobre dos modos de ver la telenovela “. Texto de avance de la investigación sobre usos del melodrama televisivo, que constituye la tercera área de estudio de esta investigación.

Por un lado, es una telenovela con un gran porcentaje de grabación en exteriores lo cual, como decíamos atrás, va generando una entrada del país a la pantalla chica. Las historias comienzan a desarrollarse en medio de contextos cotidianos de la Colombia de la época y el perfil de los personajes retoma mucho del colombiano común.

Cuando compramos telenovelas mejicanas, el único criterio es que gusten, que hayan tenido mucho éxito en Méjico. Cuando hacemos telenovelas nacionales hay, además del criterio de que guste, otro criterio: el de aportar algo y aportar algo en dos sentidos: por un lado, divulgar escritores nacionales. Y si usted mira, nosotros (la empresa) siempre tratamos de hacer libros y en todos los casos el libro se agotó a raíz de la telenovela . Lo segundo es que nosotros siempre tratamos de hacer algún comentario, yo no lo llamaría una crítica, pero sí un comentario de la vida cotidiana nacional. “El Bazar de los idiotas” hacía, repito, más que una crítica, un comentario de lo pseudoreligioso, del fanatismo; “La Mala Hierba” era un comentario sobre la exportación de marihuana, todo lo del narcotráfico. Yo diría que en todas las telenovelas que yo recuerde, aportamos algo.
(Directivo programadora)

4. La telenovela de la noche

En agosto de 1972, RTI produce “La ciudad grita”, la última telenovela colombiana adaptada de un guion de radionovela.

De otra parte, como mencionábamos en el capítulo anterior, desde 1968 se había iniciado una línea de adaptaciones de obras literarias, por un lado y de libretos originales para televisión, por otro.

Desde 1973 estas dos líneas se acentúan, aunque con algunas variaciones, pues las adaptaciones ya no se hacen a partir de obras de antiguos autores, sino de autores contemporáneos colombianos: José Asunción Silva, Mario Eugenio Díaz Castro, Manuel Mejía Vallejo, Felipe Pérez, Juan José Botero, Antonio Osario, Gabriel Latorre, son algunos de los autores cuyas obras son retomadas en los libretos de la telenovela de la noche.

Esta genera un nuevo conflicto: el del libretista y el del autor de la obra.

Prefiero las telenovelas originales, para evitar los problemas con el escritor. Pasa una cosa: si el libro es malo y la telenovela resulta buena , entonces el escritor que hizo la novela resulta un regio escritor. Pero si de pronto la telenovela no salió como u no quisiera, aunque el libro también sea flojo, el culpable no es el autor, porque el autor sigue siendo estupendo, sino el libretista.
(Julio Jiménez)

Por un lado, comienza a aparecer en el libretista una conciencia del género, es decir, el libretista sabe que la telenovela hace parte de un género y que no puede apartarse completamente de él, aunque

explora nuevas posibilidades. Sabe que no existe una fórmula, pero que debe trabajar dentro de ciertos parámetros; pues es en el género donde se va a dar el encuentro con su público. Es en el género donde el televidente se reconoce y el libretista comienza a pensar que debe tener en cuenta tal reconocimiento. Esto hace que en muchas ocasiones el libretista elija la complicidad con el género y por lo tanto con su público, antes que la fidelidad a la obra.

Una novela adaptable a telenovela debe tener un poquito de melodrama, una situación conflictiva y unos personajes que se puedan enriquecer.

(Fernando Soto Aparicio)

“La Pezuña del Diablo” (1983) de un escritor colombiano, es una historia que tiene mucha relación con la inquisición. Es basada en el libro de un señor costeño, pero con un poquito de fantasía que le mete el libretista, porque no puede ser algo escueto, la gente pide un saborcito rosa que, aunque muy disimulado, existe.

(Raquel Ercole)

El melodrama como tal, tiene unas reglas del juego muy claras: siempre hay un triángulo amoroso, siempre hay un hijo buscando al papá, siempre hay un secreto que es clave, siempre hay diferencias de clase entre dos que se quieren. Todos son ingredientes fundamentales, así como las papas al ajíaco. Eso fue lo que yo contravine en “Notas de Sociedad”; una de las mejores cosas que me dejó ese fracaso fue aceptar que me tenía que casar con ese género y aceptar esos ingredientes como parte de mi trabajo.

(Marta Bossio)

5. Julio Jiménez: ¿Telenovela a la Hitchcock?

En 1975 RTI produce, para el horario nocturno, “La Feria de las Vanidades”, una telenovela basada en la obra William Tachery. Los libretos son de Julio Jiménez. Es su primera telenovela y con ella iniciaría una línea de telenovelas completamente nuevas en la televisión colombiana. Pensamos que Julio Jiménez es uno de esos libretistas que jalonan el género hasta llevarlo a sus límites, pero encontrando el punto justo en el cual el género sigue siendo el género y por lo tanto el público se sigue reconociendo en él.

Julio Jiménez estudió publicidad y durante algún tiempo se dedicó a las historietas en Estados Unidos. Luego, en Colombia, se vinculó a la radio como actor de las radionovelas.

... Allí conoce lo que es un libreto. Algún día me propusieron que hiciera una radionovela, porque no tenían en ese momento. La hice y gustó mucho. ¡Suspense! Me quedé haciendo radionovelas, también era radioactor y teleactor y trabajaba en teatro. No sé cómo me alcanzaba el tiempo para todo. Después de haber hecho como 20 radionovelas, me llamó Bernardo

Romero para que le llevara un libreto de telenovela. Lo llevé y a los ocho días me llamaron para que lo hiciera: era “La Feria de las Vanidades”. Tuve

un gran éxito porque no era una telenovela clásica, era algo más realista, y seguí haciendo adaptaciones y telenovelas originales.

(Julio Jiménez)

Desde entonces, el nombre de Julio Jiménez ha sido casi siempre garantía total de éxito para la obra. Sin embargo, son historias que de alguna forma “quiebran” la telenovela tradicional:

Mi primera telenovela, “La Feria de las Vanidades”, gustó tanto porque no era la telenovela clásica, de la muchacha de servicio que llega a trabajar a una casa, y como es más bonita que la señora de la casa, termina quedándose con el marido, la casa, en fin, ¡todo! Y la mala es la señora de la casa. Y la pobre, por ser pobre, es la buena. Me parece alienante, sobre todo para un público bajo. ¡Mis telenovelas son diferentes!

(Julio Jiménez)

¿Qué fue lo diferente que introdujo Julio Jiménez a la telenovela nacional?

Un tipo de actuación, más ágil, con más movimiento del actor al interior del ‘set’:

La telenovela era más radionovela. Tú podías dejar de mirar, no era necesario que miraras la televisión, simplemente oías y comprendías íntegro todo lo que estaba pasando. Se limitaba a unos diálogos larguísimos, sentados los personajes, charlando. De pronto se paraban, pero no había más movimiento. Cuando yo entré, como había visto tanto cine, yo sí puse a los actores a bailar, a que tenían que caerse, que tenían que meterse en un poco de barro y cosas así. Los actores eran muy acartonados, pero finalmente yo accedí, ellos accedieron y desde ahí hemos hecho cosas más dinámicas.

Sin embargo, uno de los puntos claves, es que este libretista no sólo piensa sus personajes, sino que constantemente está teniendo en cuenta al actor que va a representar al personaje:

Yo primero busco una historia. Luego busco los actores, primero que todo; los actores que pueden interpretar esos personajes, porque ¿qué sacamos si no poner personajes bellísimos si no hay actor para eso? Tenemos que echar mano de lo que hay. Hay que conocer los actores y escribir para ellos. Yo los conozco, sé hasta dónde pueden llegar y a veces trato de explotarlos más y más para que desarrollen su personaje.

(Julio Jiménez)

De otra parte, personajes e historias se van alejando de los estereotipos melodramáticos para acercarse al género del suspenso, donde surge el personaje traumático, los ambientes cargados de tensión, donde la familia deja de ser el tipo ideal para convertirse en escenario de crímenes y delitos:

“La Abuela” gustó mucho porque se salió de los esquemas tradicionales. Por primera vez se atacó a la familia, que es sagradísima en Colombia. No era atacar por atacar, simplemente mostré un cuadro familiar realista, donde las cosas no marchaban bien, donde el eje central era la señora, una anciana que, por su locura senil, coloca en problemas a todos sus familiares. Eso sucede en muchas casas, entonces la gente se siente identificada. Mucha otra gente se sintió golpeada y fue un alboroto terrible, un escándalo pavoroso, pero de todas maneras fue la telenovela más vista en Colombia.
(Julio Jiménez)

Identificados o escandalizados, el caso es que de una forma u otra las historias de Julio Jiménez comienzan a interpelar a un gran público durante la década de 1970. Pero, como decíamos antes, una telenovela es un momento de encuentro entre unos productores, entre ellos el libretista, y un pueblo. Y habría que esperar hasta mediados de los 70 para que el pueblo colombiano aceptara historias y personajes como éstos en su pantalla chica. Antes, hacia 1968, otra historia parecida se había realizado: “Los recién llegados”, donde se echaban por tierra varios de los mitos presentes hasta ese momento en la telenovela: la familia, la iglesia, sin embargo, la historia tuvo que ser retirada de la televisión.

Diez años después, “La Abuela” con una temática y un tratamiento parecidos, serían un éxito rotundo. El público colombiano aceptó que sus moralidades y sus mitos fueran puestos en tela de juicio y presentados así a través de la televisión.

“La Abuela” se desarrolla en el contexto de una familia en la cual cada uno de sus miembros emprende una lucha macabra por defender sus propios intereses. Las relaciones que se establecen entre ellos poco o nada tienen que ver con las moralidades que hasta ese momento regían en las familias de las telenovelas. Todo esto hace que el maniqueísmo característico del género se vaya diluyendo para dar paso a otro tipo de personajes.

Yo nunca he concebido personajes buenos o malos. Concibo personas comunes y corrientes, sino que, de pronto, por una circunstancia u otra, han de proceder bien o proceder mal, como pasa en la vida real: no hay gente mala ni gente buena, simplemente son las circunstancias las que llevan a las personas a comportarse de una manera que puede ser muy mal vista o bien vista. Yo no trabajo personajes límites; si son malos, tienen algo de bueno y los personajes buenos, algo de malo. Todos tenemos algo de bueno y de malo. Nadie es blanco ni negro. Todos tenemos un grosecito por ahí. Nunca como esos personajes buenos de las novelas cursis, alienantes, que les pegan, las golpean, les hacen mil maldades y siguen como trompos, llorando pero nada más. Pues esas personas merecen que las pisoteen de verdad y las vuelvan añicos, porque son personas que no reaccionan, seres anormales, son retrasados mentales, o quién

sabe qué diablos. ¡No! no puedo concebir una persona de esa naturaleza.
(Julio Jiménez)

Transformaciones en los personajes, en los contextos y en los conflictos van desembocando en una telenovela más cercana al género de suspenso que al género melodramático, y en esta línea seguirán apareciendo nuevas producciones, siempre firmadas por Julio Jiménez: “El Caballero de Rauzán” (1978), “El Cazador Nocturno” (1980), “La Abuela” (1979), “El Hijo de Ruth” (1981), “El Hombre de Negro” (1982), “La Pezuña del Diablo” (1983).

6. El color de la televisión

Además de todo lo que implicó el auge de las grabaciones en exteriores, hubo otro factor que transformó la producción televisiva y fue la introducción del color. No obstante, el cambio no fue muy evidente, ya que desde 1974, año de la fundación de los estudios Gravi de RTI, se producía en color, aunque se transmitía en blanco y negro. Sólo desde 1979 se empezó a transmitir en color, de tal forma que ya había un entrenamiento en la nueva modalidad en el momento de salir al aire.

La razón de tan largo período entre el momento de la adquisición de una nueva tecnología y la introducción real de la misma en el medio tiene que ver con la polémica sobre el sistema mixto que, permanentemente, ha rodeado a la televisión colombiana.

En efecto, desde la década anterior se mantenía constantemente la tensión entre aquellos sectores que propendían por la total privatización de los canales, generalmente eran sectores que, o representaban al capital privado o no tenían esperanza alguna de obtener un espacio de opinión pública en la televisión durante el gobierno de turno y quienes defendían el control estatal de la televisión.

Una de las transformaciones en las políticas televisivas generada por la administración de López Michelsen (1974- 1982) fue la adjudicación de los noticieros: “Durante su administración se favoreció a los sectores políticos que apoyaban directamente al gobierno, entregándoles noticieros a sus principales dirigentes. . . En pocas palabras, los noticieros de televisión se clientelizaron.⁵⁰”

Esto produjo una crítica tal de los sectores políticos dominantes marginados, que en 1977 la ministra de Comunicaciones presentó al Congreso un proyecto de ley que privatiza la televisión regional

e introduce la tecnología del color. “El 9 de noviembre de 1977 el proyecto fue derrotado en la Comisión Sexta del Senado. Su derrota mostró que la clase política no estaba dispuesta a soltar el control del medio tan fácilmente”. Y así, el proyecto de la televisión en color fue también enterrado.

Fue necesario que subiera al poder la siguiente administración (Turbay Ayala 1978-1982) para darle autonomía al gobierno sobre las decisiones de la televisión en color, considerándolas simples desarrollos tecnológicos de Inravisión, por lo cual no hacía falta una legislación especial.

7. La Bruja de las Minas

Al final de la década aparece Jaime Botero protagonizando de nuevo la historia de la telenovela colombiana. Se trata esta vez de una producción llamada “La Bruja de las Minas”, anunciada en una tele revista como la “primera telenovela por computador”. En efecto, era la primera vez que se utilizaba en este campo un computador y en este caso se hizo necesario porque fue la primera vez que se hizo énfasis en la preproducción. Jaime Botero, director de la producción, contrató a Duni Kusmanis, un chileno experto en preproducción que venía de trabajar en cine con Miguel Littin. Bajo la coordinación de Kusmanis, se realizó toda una sábana de producción computarizada para “La Bruja de las Minas”.

La razón por la cual se necesitaba una organización tan racionalizada tenía que ver con el tipo de producción: era la primera telenovela completamente grabada en exteriores:

... En Marmato, Caldas. Eso es un pueblo minero donde, aunque llega la carretera, no hay calles, sino caminos de mula. Es un cerro con socavones e incluso nos reíamos mucho porque yo decía que esos eran los moteles de Marmato, porque se oía de todo en la noche, en esos socavones.

Era una novela de un escritor chocoano, sobre la concesión minera de los años 1930, cuando la depresión en U.S.A. y la caída del dólar, que afectó la cuestión cafetera aquí. Desde el punto de vista socioeconómico y político, es una novela importante. Con todo el elenco nos fuimos para Marmato y duramos un mes encerrados allá. Nos hospedamos en una finca de un magnate dueño del 80% de las minas de oro, porque no había hoteles.
(Jaime Botero)

Y así termina la década de los años 1970, abriendo un nuevo horizonte para la telenovela nacional: los exteriores y con ellos, las grabaciones en contextos geográficos diferentes de los paisajes de la sabana de Bogotá.

8. Los actores en los 70

Durante la década de los años 1970 la profesión de actor o actriz de televisión no tenía legitimidad alguna al interior de nuestra sociedad.

Los intelectuales que se habían iniciado en el teatro de tablas aún pensaban (todavía hoy algunos lo piensan) que trabajar en televisión equivalía a prostituir la profesión, por lo banal de las historias y los personajes. Esta banalidad se le atribuía al medio en sí mismo, a su carácter de medio masivo y a los intereses económicos que lo atraviesan.

Lo masivo convierte, según esta opinión, al medio en banal por dos factores: de una parte, porque habría que buscar una “nivelación” de los contenidos por lo bajo; y de otra parte, porque sólo prevalecería el interés económico, excluyendo a los demás ante la necesidad de vender un producto.

Esta actitud, fundada en una concepción de “cultura culta”, retardaría aún, por algún tiempo, la entrada de los teatreros a la TV. De otra parte, entre las clases altas y medias altas:

La televisión era un medio despreciado socialmente, porque todavía teníamos esa herencia española de considerar que las actrices tenían fama de prostitutas y los actores de homosexuales. Entonces era muy difícil ser actor o actriz. Pasaron muchos años para que eso cambiara y para que a la televisión se vinculara tanto gente del teatro -porque la gente del teatro también despreciaba la televisión como otro tipo de gente. Fue muy difícil renovar el talento. Llegó un momento en que el público decía “son los mismos con las mismas” y es que así era. No había de dónde echar mano”.

(Felipe González)

... Claro, era supremamente mal visto. A mí, por ejemplo, me costó un matrimonio, de lo cual me alegro. Si no me duró el primero, que era con un director, mucho menos me hubiera durado ese. Cuando la familia del novio con el que ya estaba comprometida y argollada, me vio aparecer por primera vez en televisión, dijeron: “Rebequita, vimos una niña tan parecida a ti en la televisión. Nos hubiera gustado que la vieras, porque era idéntica a ti”. Les pregunté en qué programa, cuándo y a qué hora. Entonces les dije: “No, esa no era parecida a mí, esa era yo” se echaron cruces y decían: “No, ¡pero será algo así, esporádico!” yo les dije: “No, es que descubrí que quiero ser actriz”. Trataron de convencerme y total no lo lograron. Yo no tenía mucho interés en convencerlos (se nota que no debía estar muy enamorada). Devolví la argolla y les dije: “bueno, quedamos como amigos, porque a mí nadie me quita el gusanillo del teatro”.

(Rebeca López)

Por ejemplo, a uno lo invitaban a las fiestas como el animal raro, algo así como la curiosidad de la fiesta. El artista no era nada; no pertenecía a una clase social, ni a una tipología, no era elemento ni era nada. Era como llevar una decoración a la casa; es más, la gente ni siquiera

hablaba con uno; el artista era una especie de loco encerrado en medio de la gente. Ahora no; ya han cambiado las cosas.

(Luis Eduardo Arango)

En efecto, el grupo de protagonistas y coprotagonistas de las telenovelas era casi el mismo que había fundado la televisión. A pesar de ello, en los papeles secundarios comenzaban a aparecer nuevos nombres, provenientes de actores universitarios, de hijos de actores o directores de televisión o de personas que habían empezado haciendo un simple papel de extra.

C. Década del 80

I. Martha Bossio: La Satirización del Género

Desde la década de 1960, el esquema de las empresas que producían telenovela no había variado mucho: básicamente eran RTI y PUNCH en el horario de la noche y, desde 1975, Caracol en la telenovela del mediodía. Hasta finales de los 70 cuatro licitaciones de espacios de televisión se habían adjudicado. En la quinta licitación, hacia 1980, a PUNCH se le retira el espacio para producir telenovela y sólo quedan RTI y CARACOL. Desde ese momento, esta última empresa comienza a adentrarse en la producción de una telenovela nocturna y con esta experiencia nace un tipo completamente nuevo de telenovela, impulsado fundamentalmente por Martha Bossio.

Martha Bossio había elaborado algunos libretos para el Teatro Popular Caracol de Jaime Botero: “El diario de Ana Frank” fue uno de ellos, así como “Un tal Bernabé Berna!”. Luego, CARACOL le propuso a Martha Bossio hacer una de sus últimas telenovelas del mediodía.

... Hice “El secreto de la Solterona”, que a nivel de ‘rating’ fue excelente, pero era una novelita rosa, sin ninguna gracia. Yo la hacía más por pasar el tiempo, era más como por hacer un ejercicio, por ver qué tal me sentía en ese género, por ver cómo era que la gente respondía.

(Martha Bossio)

En ese momento termina la cuarta licitación y en la quinta, CARACOL inicia su nuevo espacio con “La Bruja de las Minas”. . . Pasar de la telenovela del mediodía a la telenovela de la noche era muy importante para la programadora. Ellos (CARACOL) querían acabar con RTI o por lo menos competir con ellos, que tenían completamente acaparado ese espacio, eran y habían sido durante mucho tiempo los dueños de la telenovela.

(Martha Bossio)

De otra parte, el reto para Caracol era muy grande, pues, por primera vez en la historia de la televisión colombiana, las telenovelas nacionales de la noche estarían enfrentadas, por decisión de Inravisión.

En este contexto, Caracol le propone a Martha Bossio los libretos de la telenovela de la noche, pero la libretista, después de la experiencia de “El Secreto de la Solterona”, rechaza la propuesta. Su interés no va por las historias rosa ni los dramas cursis.

. . . Yo quiero decir algo más que ponerme a repetir la historia de la niña pobre que se casó con el muchacho rico.

(Martha Bossio)

Pero los directivos de Caracol no desechan la posibilidad de tener los libretos de Martha Bossio en su nuevo espacio y buscan una forma de convencer a la libretista.

. . . Cuando llego a Caracol y me sacan “La Mala Hierba” de Juan Gossaín, casi me muero de la dicha y dije: esto sí es distinto , pero, ¿ustedes se van a atrever a hacer “La Mala Hierba”?

(Martha Bossio)

Así, en 1982 Caracol produce “La Mala Hierba”, una novela muy controvertida pues su temática era el narcotráfico y por primera vez la pantalla de televisión se convertía en espacio abierto a personajes como narcotraficantes y cultivadores de marihuana:

. . . Fue tremendo , porque para mí eso fue con sudor y sangre, lágrimas y todo, porque mira, yo comencé con toda la mística alborotada: debía, primero, hacer una cosa buenísima desde el punto de vista dramático; segundo, debía hacer algo de denuncia y tercero, salirme de los esquemas de la telenovela tradicional y encima, enfrentarme a Julio Jiménez, que había sido mi libretista estrella.

(Martha Bossio)

“La Mala Hierba “ fue efectivamente una telenovela de gran éxito y aceptación a nivel nacional, pero nunca dejó de tener problemas: la sociedad de farmacodependencia y toxicología emprendió una campaña en contra de la telenovela arguyendo que era una apología al delito del narcotráfico y desde ese momento “La Mala Hierba” se convirtió en eje de una polémica nacional. Tanto Juan Gossaín como Martha Bossio fueron citados ante un tribunal en Inravisión. Finalmente Inravisión permitió la transmisión de la novela, pero con una condición: los narcotraficantes, que a su vez eran los protagonistas, no podrían tener un final feliz y debían ser castigados por el autor y la libretista; por esta razón, la novela tuvo que ser alargada veinte capítulos:

. . . Entonces Juan se fue a Cartagena a escribir el nuevo final y mandarme a mí el argumento. Los castigos de Juan eran aterradores: a Roberto de los Angeles le quemaban las manos, María Angélica Mallarino se volvía prostituta, el turco se volvía un mendigo que vendía por las calles pedazos

de botella; todo era tan extremista, que yo le dije a Juan ¡yo soy incapaz de hacer todo eso, no sé si los personajes me lo permitan, porque ellos tienen ya su vida propia y no sé! Entonces quedamos en que el peor castigo era dejarlos en la miseria. Ahora, volver pobres a los Miranda fue terrible, porque habíamos pasado 110 capítulos llenándolos de oro y plata y llegaban remesas y remesas de billetes y yo me acuerdo por ejemplo que Genoveva botaba billetes en los ‘closets’ como botar mugre debajo del colchón, si entraban al baño y abrían el gabinete, salían billetes por todos lados ¿Cómo volver pobre a esa gente?

(Martha Bossio)

“La Mala Hierba” había logrado tal acercamiento al país, que era objeto de censura. Pero ya no era la censura por la inmoralidad en la familia o en las relaciones de pareja, sino porque se estaba mostrando a un grupo social (los narcotraficantes) en su vida cotidiana, en su forma de ser y de ver el mundo; es decir, un grupo cultural no legitimado socialmente tenía acceso a la televisión a través de “La Mala Hierba” y este hecho era impugnado. Pero lo peor tal vez era que los personajes, y sobre todo el narcotraficante principal, el cacique Miranda, tenía gran aceptación entre el público, como personajes simpáticos y divertidos. De otra forma, dice el libretista que esa reacción correspondía a lo que era el país en aquella época, en la cual el narcotráfico se desarrollaba más en tomo a la marihuana que a la cocaína y la mafia no había llegado al grado de delincuencia que la caracteriza actualmente, por lo tanto no existía un rechazo tan fuerte por parte del público hacia la figura del narcotraficante.

Un indicio que nos señala la importancia que tenía el que la telenovela tuviera tal grado de cercanía con el país, es decir, que su historia estuviera fuertemente anclada en la realidad del momento, es el debate que suscitó la aparición a una bandera nacional en una de las escenas. El argumento sostenía que la bandera era una clara indicación de que la historia ocurría en Colombia, mientras que si no había bandera, no se facilitaba reconocer al país. Los críticos seguían pensando que el país sería identificado por los símbolos de ellos, no por los símbolos de un pueblo que empezaba a ubicarse en formas de hablar, de caminar, de decorar las casas y construir los poblados y bandera o no, reconocería el contexto donde cotidianamente habita.

Pero lo que realmente es importante de este episodio es que los críticos pensarán que “La Mala Hierba” se convertía en algo “peligroso” mientras fuera reconocido el contexto donde se desarrollaba la historia; es decir, mientras los personajes y los conflictos estuvieran fuertemente amarrados a una cotidianidad. Pero, si el contexto se quedaba “en abstracto”, parte del potencial apoloético desaparecería.

Un elemento que luego cobraría gran importancia, pero que ya comenzaba a perfilarse en “La Mala Hierba” era el humor. La telenovela colombiana se había salido del esquema melodramático con Julio Jiménez; el género se había movido, y su movimiento iba alejándose del género trágico para acercarse al género del suspenso. A pesar de que con Martha Bossio también el género comenzaba a moverse, la tendencia era hacia la comedia, hacia las situaciones divertidas y los personajes simpáticos.

. . . La gente descubrió, por primera vez en “La Mala Hierba”, que se podía ver una novela chistosa.

(Martha Bossio)

Desde este momento, la empresa (Caracol) empieza a delegar en su libretista la elección de la próxima telenovela. Ya ha pasado la prueba y existe ahora una confianza casi incondicional en la escritora. Así, todo el proceso, que debería hacer parte de una investigación de mercado fuertemente entroncada en la lógica del capital, pasa a ser parte del trabajo de una libretista, mucho más cercana al mundo del arte y la literatura que a las lógicas empresariales.

Yo escogí “El Bazar de los Idiotas” y cuando lo llevé a Caracol me dijeron: “¡,Martha Bossio; tú estás loca? ¿Cómo se te ocurre que vamos a hacer un libro en televisión donde la niñita es hija de un cura, los protagonistas son un par de idiotas que se masturban y hacen milagros?”, cuando hay una cláusula específica de Inravisión que dice que la milagrería no se puede mostrar por televisión.

¿No te queda la experiencia de «La Mala Hierba, donde sufriste lo que sufriste?» yo les respondí que me comprometía a asumir todo eso. El argumento inicial comienza a sufrir transformaciones en manos de la libretista, quien emprende una investigación acerca de las formas de idiotez:

. . . Descubrí que existen 180 formas de idiotez en el mundo y una de ellas fue la que escogí para usar en la novela. Ten fa las siguientes particularidades: son niños con desconexiones en el cerebro, pero tienen unos ‘breaks’ en que hay momentos de lucidez. A través de un estímulo, que generalmente es la relación afectiva lograda con una persona, logran esos momentos de lucidez. Entonces yo dije ese es el tipo de idiota que a mí me funciona, por- que son niños físicamente normales -en la novela original eran unos monstruos horribles- que tienen momentos de gran lucidez pero que son como bebés toda la vida. Dramáticamente me daban para mucho y así se evitaba que fueran milagrosos”.

Mientras la novela original explicaba “los milagros” de los idiotas por cierta energía que generaban al masturbarse, la telenovela lo hacía

por momentos de lucidez que tenían, combinados con el fanatismo de la gente del pueblo.

Mientras en el libro los idiotas son seres completamente repugnantes, en la telenovela son dos niños lindos que gracias a la dedicación de su madre siempre están limpios y pulcros. Martha Bossio asume la obra literaria como punto de partida y desde éste, comienza todo un movimiento de creación dramática.

. . . “Marcianita Barona sí existió, está la casa, la cama, el pueblo la recuerda . Pero no es la Marcianita Barona que Gustavo Álvarez describe en su libro. El transformó esa realidad para darle un cariz literario y lo que yo hago es coger esa realidad literaria y convertirla en una realidad dramática; entonces, ¿por qué a un escritor no se le critica que tome la realidad y la transforme, y sí me critican a mí las transformaciones que yo hago? Pienso que hay como una educación para leer la transformación literaria pero no la hay para leer la transformación dramática .
(*Martha Bossio*)

No obstante la forma en que Martha Bossio asume la adaptación, nos lleva hacia otros planteamientos. De una parte, seguimos observando la tendencia del libretista que más que fidelidad con la obra, emprende complicidades con su público. Pero, profundizando un poco en esta relación, vemos que la selección misma de la obra que va a ‘telenovelas’ es diferente.

En el caso de Martha Bossio, la obra ya no se elige por un criterio literario, como ocurría en un comienzo, cuando la adaptación se hacía con el fin de darle más difusión a la obra literaria; en palabras de Jesús Martín, era la televisión concebida en términos de transcripción. En el momento en que Martha Bossio inicia su tarea de adaptación con un nuevo criterio, más centrado en lo telenovela que en la literatura, la obra ya no debe pertenecer a “las obras pasadas” literariamente, sino a obras que cumplieron el requisito de poder convertirse en fuentes etnográficas en manos de la libretista. Es decir, el libro debe ser fuente de las vidas, costumbres y hábitos de los colombianos, de las particularidades que caracterizan las diferentes culturas regionales de nuestro país, y de los modos de transformación que va imponiendo la modernización en nuestras culturas.

A partir de toda esta materia prima, Martha Bossio produce algo nuevo “algo que tendrá las huellas y la forma de un proceso también de invención. La necesaria violencia que en ese proceso deberá sufrir el texto del que se parte sólo podrá ser aceptada por quienes consideren que la televisión no es un mero instrumento de difusión sino un medio con potencialidades expresivas y la búsqueda de

su propio idioma. . . Desconocer o desvalorizar ese trabajo, por los excesos a los errores que se presentan, es negarle a la televisión la posibilidad de desarrollar géneros propios, reduciéndola como en su tiempo pasó con el cine a mera ilustradora de los géneros acuñados por otros medios de expresión”⁵¹.

Así, Martha Bossio transforma la tarea del libretista, que pasa de ser un simple “traductor” del lenguaje verbal al lenguaje de imágenes para comenzar a ser un verdadero creador ya no de obras, sino de un género, el de los relatos televisivos.

“El Bazar de los Idiotas” recrea la vida de un pueblo colombiano en el cual el cura tiene una hija con la criada que le sirve. Cuando la gente del pueblo se entera, el cura es expulsado, y nace la niña, llamada Marcianita. Ella, desde su nacimiento se ve proscrita y marginada por su ascendencia, y por esta razón, su madre la encierra y le consigue dos armadillos, que serán los únicos compañeros durante su infancia. Años después llega el ferrocarril al pueblo y con él Nemesio Camacho, un ingeniero con el que las familias prestantes del pueblo quieren casar a sus hijas.

A pesar de eso, Nemesio Camacho se enamora de Marcianita, se casan y tienen un hijo, pero al poco tiempo se dan cuenta que el niño es idiota. Marcianita, quien esperaba haber ganado por fin el respeto del pueblo, se ve abandonada por su marido, quien se va con la polvorera, y encima, con un hijo idiota. Al nacer el segundo hijo, en quien Marcianita había puesto todas sus esperanzas y ver que también era idiota, Marcianita se encierra en su casa por un largo tiempo, hasta que los idiotas, ya crecidos, deciden que quieren conocer el mundo. Durante el encierro, Marcianita ha logrado, a través de una fuerte relación afectiva, establecer un lenguaje con sus hijos por medio del color, así que los niños y su madre ponen un puesto de objetos de arcilla en la plaza del pueblo. Al verlos bonitos y limpios, la gente comienza a aceptarlos y luego por coincidencias y por el fanatismo religioso de las gentes del pueblo, los idiotas empiezan a ser vistos como ángeles milagrosos. Su madre es respetada por fin y todos se arrepienten por haberla tratado tan mal.

El desplazamiento es definitivo. La telenovela colombiana, con esta historia, da un vuelco total. El eje de la historia pertenece a una realidad diferente de lo que hasta el momento se delimitaba como “lo telenovela”: una niña que vive con dos armadillos y luego tiene dos hijos idiotas que hacen milagros.

51. MARTIN BARBERO, Jesús: “De la telenovela en Colombia a la telenovela colombiana”. Documento de trabajo pág. 20.

Los personajes y las historias siguen alejándose de los estereotipos melodramáticos tradicionales para adentrarse en los contextos regionales de nuestro país y anclar allí sus hábitos, tos, sus costumbres, sus vidas y en fin, todo el relato.

Pero la travesía por los mundos y las vidas de las regiones colombianas desembocan en la confusión de las fronteras entre lo real y lo fantástico, entre el relato “que puede pasar en la vida real” y la ficción entendida por todos como ficción. Es una situación que, pensamos, no se restringe a la realidad de las telenovelas, sino que permea toda nuestra cotidianidad.

Marcianita Barona en “El Bazar de los Idiotas” cosiendo capas de colores, gorros de armiño y vestidos de emperador para sus dos colores y las formas vistosas.

En “San Tropol” Simón, un hombre cuya obsesión es tener los ojos verdes y esto lo lleva a asesinar a cuanto extranjero de ojos claros llega al pueblo cuando los habitantes del pueblo encuentran los cadáveres, se dan cuenta de que el asesino les ha arrancado los ojos. Sin embargo parece que ni la misma libretista controla lo que es ficción y lo que se acerca más a la vida.

Yo lo que quería hacer era el anti suspenso, o sea, un suspenso dentro de lo absurdo... Yo quiero que la gente entienda que la telenovela es de mentiras, o sea, que es una cosa que uno ve por distraerse, pero que uno no puede apropiarse de muchas cosas que ahí pasan como si fueran reales, que hagan una distinción entre lo real y lo ficticio. Pero me llama la atención que la gente sin embargo está tan aferrada a demostrar que lo que ve en la telenovela es la vida real, que alguien me preguntaba si lo de los ojos verdes lo había hecho pensando en la situación del país donde todos los días matan gente y basta un simple capricho para matar a alguien.

(Martha Bossio)

Y así, entre encuentros y desencuentros entre el libretista y el televidente, va construyéndose una telenovela que se libera del yugo de la literatura para recrear las culturas regionales colombianas a través de unos relatos verdaderamente televisivos.

Pero el género seguía moviéndose y en 1984 Caracol produce, también sobre libretos de Martha Bossio, “Pero sigo siendo el Rey”, adaptación de la obra de David Sánchez Juliao.

Yo había trabajado la ironía en “La Mala Hierba”, pero no me arriesgaba a soltarla descaradamente. Cuando lo hice, en “Pero sigo siendo el Rey” la primera reacción fue terrible. En Caracol me decían: “Martha, estamos haciendo el oso”. Sin embargo, nos tocaba sostenernos ahí porque ya no podríamos cambiar el tono de la telenovela. Entonces leí algo de Antonio Caballero que decía que la caricatura era llevar al

límite lo que estaba sucediendo. Eso me abrió camino para llevarlo al rojo vivo. Fue un experimento y un riesgo, pero finalmente resultó. *(Martha Bossio)*

Eso fue producto de un accidente: en “Pero sigo siendo el Rey”, a mí me parece que esa fue una telenovela que empezó a hacerse en serio, pero la gente empezó a burlarse y ahí está la habilidad de la libretista, que decidió provocar la risa del público, que antes era involuntaria. Fue un accidente y el público necesitaba de ese accidente y no de otro. ¿Por qué? Tal vez porque en Colombia la vida está siendo muy azarosa, y cualquier cosa que genera una sonrisa, es apreciable. *(Director de Tv)*

Sin saber muy bien cómo sucedió, Colombia se vio por primera vez riéndose ante una telenovela. Y decimos Colombia, porque el éxito fue total. Desde el presidente de la República para abajo en todas las regiones, en todas las clases sociales y en los más diversos ámbitos sociales y culturales se hablaba y se veía la telenovela. “Una telenovela que empezó desconcertando a todo el mundo terminó seduciendo no sólo a los devotos del género sino por primera vez incluso a sus detractores habituales. Aficionados como son a la ranchera los colombianos de todas las clases sociales asistieron a un experimento que, satirizando las claves argumentales y sentimientos de la telenovela que conocían, daba comienzo a un nuevo tipo de complicidad con el público: aquella hecha no únicamente de identificación primaria sino también de reconocimiento colectivo en el guiño irreverente y profanador”.

Ante algo que nunca sabremos si fue una burla intencionada de las telenovelas o una telenovela “seria” que resultó siendo una caricatura, los colombianos aprendieron a reírse ante un género que nunca había abierto tal posibilidad. Luego abandonarían esta costumbre y así la telenovela de la noche se convirtió desde entonces en un género preñado de humor.

Finalmente, “Pero sigo siendo el Rey” introduce una nueva forma de articular el relato. Mientras la telenovela tradicional tiene por eje el amor entre dos protagonistas alrededor de quienes se mueven otros personajes que cumplen una función más de contextualización de la historia principal, la nueva telenovela colombiana articula las historias de muchos personajes, que habitan un mismo contexto, siendo éste generalmente un barrio o un pueblo. De una historia central que sobresale sobre todo lo demás y los demás un rompecabezas de historias que van construyéndose a medida que avanza la trama dejando el sabor de que más que la historia de una pareja, lo que estamos presenciando es la historia del barrio o del pueblo.

2. Otros factores que mueven el género

Pero la movilidad de un género no puede ser explicada únicamente por las innovaciones del libretista. Cuando los libretos llegan a manos del equipo de producción, el libretista ya no tiene mayor participación en lo que sigue del proceso y sin embargo falta toda la puesta en escena, lo cual puede determinar en gran medida el rumbo de la telenovela. Una de las líneas innovadoras del trabajo de dirección viene con David Stivel, quien encarna “la tecnificación-especialización de la dirección, esto es, la posibilidad de trabajar en la construcción de un lenguaje específico para la narración televisiva.

Podríamos hablar de una transformación del oficio desde el interior del género, diferente de lo que ocurre en el caso de un director como Pepe Sánchez, que introduce toda una ‘nueva forma de trabajar en televisión, pero en una línea “inspirada” en el cine: una sola cámara, la totalidad de la grabación realizada en exteriores, un verdadero espíritu de trabajo en equipo y sobre todo, la creatividad como ingrediente que permea a todos durante el proceso de producción.

Pero Pepe Sánchez no sólo ha cercado el cine a la televisión. Además, ha generado un gran contacto entre la televisión y el teatro. Desde comienzos de los 50, Jenifer Stefan, la esposa de Sánchez se encarga del ‘casting’. Jenifer viene de una larga trayectoria en el teatro libre de Bogotá, por lo cual tiene un gran conocimiento del medio y comienza a llamar gente de teatro para que trabaje en las producciones de Pepe Sánchez.

Actualmente, la mayoría de los elencos con los que trabaja Sánchez está conformado por gente de teatro.

Por su lado, la concepción de los actores de teatro con respecto a la televisión ha venido cambiando, posibilitando ‘una imagen del medio como un verdadero espacio de expresión con sus propias limitaciones y sus determinaciones, pero al final, como un lenguaje en sí mismo:

Decir que la televisión es una mierda es muy arribista intelectualmente. Ni es cine, ni es teatro; es televisión. Ahora, que se puede hacer mejor televisión, se pueden hacer maravillas. Hay que hacerlas, bajo la estructura comercial, con todo y la presión del público.

(Saso in Lockhart)

Hacia mediados de los 80, el cine colombiano que había sido removido con un gran impulso de FOCINE, cae de nuevo en un momento de crisis.

Ante tal situación, los cineastas también comienzan a mirar la televisión como una posibilidad expresiva y así, en 1986 Camila Loboguerrero, con una trayectoria de años en el cine, entra a hacer

la escenografía y la ambientación de “Marina de Noche”, una de las primeras telenovelas que recrea los espacios modernos de la ciudad.

3. Otras búsquedas

Desde la realización de “La Mala Hierba” en 1982, Caracol emprende una serie de telenovelas de gran éxito una tras otra: “El Bazar de los Idiotas”, “Pero sigo siendo el Rey”, “El Faraón”. Enfrentada a este espacio estaba la telenovela de RTI, con producciones que obedecían a un criterio diferente.

En una publicación difundida con motivo de una de las licitaciones, RTI dice al respecto del folletín:

. . . A él debe la literatura universal monumentos importantes como “Los Hermanos Karamazov”; “Crimen y Castigo” y “El Jugador”, folletines; por entregas de aquel folletinista llamado Fedora Dostoievski, quien, además de folletinista era un genio. Nuestra conclusión es, obviamente, que el género folletinesco, del que la telenovela participa no es más que una forma de comunicación que acompaña la rutina de la gente. Además, la ilumina con un aporte para la fantasía, la emoción, la simpatía humana y, por qué no, la educación. El campo que la telenovela delimita puede ser llevado, pues, con demagogia indecente o con auténtico y leal sentido de lo popular.

(RTI)

Así, con un criterio de legitimación de la telenovela fundado aun en los grandes autores y la gran literatura, y, en último término, en concepción de cultura culta, RTI produce en su espacio de telenovela nocturna una serie de adaptaciones de obras del ‘boom’ latinoamericano: “La Tregua” de Mario Benedetti (1980), “La Tía Julia y el Escribidor” de Mario Vargas Llosa (1981), “Gracias por el Fuego” de Benedetti (1982), “Los Premios” de Julio Cortázar (1983). La propuesta de RTI para la séptima licitación continuaba esta línea con una serie de obras de Gabriel García Márquez escritas para la televisión. No obstante, uno de los requisitos del pliego de licitación era incluir un libreto de las telenovelas propuestas a lo cual el premio Nobel de Literatura se negó rotundamente, arguyendo- que sus libros publicados eran suficiente garantía. A pesar de eso, Inravisión no aceptó la propuesta de RTI por no cumplir con todos los formalismos, razón por la cual los espacios de telenovela nocturna fueron adjudicados desde 1983 a Caracol y Punch.

De esta forma quedó trunca una línea de exploración en el género que ofrecía muchas posibilidades, a pesar de que no hubiera abandonado completamente la necesidad de aferrarse a otros modos expresivos como la literatura para sentir su legitimidad.

Desde 1983, cuando Punch entra a competir con la telenovela de Caracol, se suceden uno tras otro varios ensayos fallidos. En un comienzo Punch adapta obras de la literatura universal: “Crimen y Castigo” y “Los Miserables”, son las dos primeras. Pero el fracaso es rotundo ante la telenovela enfrentada y Punch abandona esta línea en vista de los grandes costos de las puestas en escena. La situación sigue en crisis para la programadora hasta 1985, cuando por primera vez, una de estas empresas recurre a la investigación para definir sus criterios de producción. Desde esta nueva perspectiva, Punch contrata a Gustavo Castro Caycedo para realizar una investigación sobre los gustos de la audiencia, para desde allí planear y diseñar la historia y los personajes de la telenovela. “El Refugio” primero y luego “Amándote” surgen de los resultados de las investigaciones de Castro Caycedo.

Según Castro Caycedo, los colombianos esperan ver en la televisión dos tipos de historias: historias de amor e historias de ascenso social. Y, de otra parte, esperan ver protagonizando las historias ciertos tipos sociales articulados siempre alrededor de una familia. Así, “Amándote” es la historia de tres familias: los Flórez, una familia campesina con grandes aspiraciones de establecerse en la ciudad, símbolo de progreso y mejor calidad de vida. Los Currea, también de tradición campesina, pero con un gran y reciente capital, sus ambiciones en torno a emparentar con una familia capitalina de abolengo, con el fin de llegar a pertenecer a la elite colombiana. Los Restrepo, la familia capitalina de abolengo que ha perdido su capital y ve en el parentesco con los Currea un medio de restablecer su estilo de vida. Y en medio de todos estos intereses cruzados, el amor de Margarita Restrepo y Martín Flórez, que lucha por sobrevivir.

La década termina con una telenovela producida por Caracol, que va a la vanguardia y que, cada día más, se independiza de los libretos de Martha Bossio sin perder la calidad.

Por otro lado, las investigaciones y exploraciones de Punch, en su intento continuo de competir con la telenovela de Caracol. Y, finalmente, una línea de adaptaciones de obras literarias, liderada por RTI que, aunque no tiene un espacio, sigue manteniendo sus propuestas.

Así desde diversas concepciones y criterios, a través de búsquedas diferentes, las empresas colombianas productoras de telenovelas van generando un conjunto de fuerzas que, de una forma u otra, van jalonando al género haciendo de éste un espacio de encuentro de toda la heterogeneidad cultural de nuestro país, expresada en las particularidades regionales, en la cotidianidad del humor, en las

especificidades de las concepciones arraigadas en cada clase social (con sus encuentros y sus desencuentros), en las mediaciones nacidas en el barrio (urbanas) o en el pueblo (rurales); heterogeneidad que se nos muestra como un rompecabezas donde la identidad del colombiano se define, sobre todo, por ser diferente de los otros colombianos.

D. ¿Cómo se hace una telenovela en 1980?

A pesar de que hacia los primeros años de su historia la telenovela colombiana era más el resultado de un grupo de artistas “jugando” con un medio desconocido, junto con unos empresarios que no tenían muy claro qué tipo de mercancía estaban produciendo ni cuál era su mercado, en la década de los 80 la telenovela se ha convertido en un producto fuertemente industrializado, con todas las características de una mercancía generada desde la industria cultural.

Sin embargo, su especificidad de “mercancía” de la “industria cultural” se ve atravesada por elementos que no nos permiten afirmar que la telenovela es solamente un producto industrial: todos estos elementos vienen a converger en algo que podríamos llamar “los estilos”. Estilo del director, de los actores, de los técnicos y sobre todo, el estilo que surge, único y particular, en cada equipo de grabación. Es decir, cuando se conjugan ciertas formas de trabajar específicas, surge un estilo también específico, que permanece mientras dura la producción y cambia cuando se inicia una nueva.

Por estas razones, no podemos hablar de una forma de hacer telenovelas, puesto que existe una heterogeneidad de “estilos” de producción casi tan grande como el número mismo de realizaciones.

Pero, por otro lado, a través de las observaciones y del trabajo de campo, podemos plantear que es fundamentalmente el director quien determina el “estilo” de la producción. Es él quien posibilita o bombardea la creatividad de los actores, camarógrafos, utileros y demás miembros de su equipo. Es él quien impone el “espíritu” de trabajo, ya sea como algo que debe hacerse en medio de la mayor eficiencia posible, en el menor tiempo y con el máximo de ganancias o, desde otra perspectiva, como un oficio que de alguna manera debe convertirse en algo gozoso y placentero para los participantes.

Desde comienzos de los años 80 las programadoras van perfilando una especialización en ciertos libretistas, es decir, éstos dejan de circular de una empresa a otra para, en muchos casos, firmar contratos de exclusividad con alguna programadora. La razón es que los

inversionistas, tanto directos (aquellos que invierten directamente en la televisión a través de las programadoras) como indirectos (aquellos que pautan en televisión), han hecho recaer casi toda la garantía del éxito de una producción, en el libretista de la misma. En otras palabras, si una telenovela ha sido escrita por tal o cual libretista, es muy alto el porcentaje de probabilidades de éxito, sin necesidad de tener muy en cuenta el tipo de personajes o de historias contadas.

Esto hace que la empresa delegue casi por completo en el libretista las decisiones sobre qué telenovela hacer. Generalmente el proceso se reduce a una propuesta presentada por el libretista ante la Junta Directiva de la empresa, el estudio de ésta, teniendo cuidado sobre todo, en lo que podría ser censurado por Inravisión y finalmente la aprobación de la Junta, decisión que recae básicamente, como decíamos arriba, en confianza en el libretista.

Y en esta forma de proceder podemos observar cómo, aunque estemos tratando con un producto de la industria cultural, el proceso de producción deja grietas en su racionalización, grietas por donde se van colando formas y procedimientos no industriales, como es el confiar en un escritor (artista) para que éste decida cuál va a ser la siguiente producción de la empresa.

La no racionalidad de la industria colombiana de telenovelas se ve reforzada por la carencia de investigación: una telenovela es producida y transmitida y puede significar un gran éxito o un rotundo fracaso para la empresa. En cualesquiera de los casos no hay investigación alguna acerca de lo que gustó o disgustó al público, de porqué fue vista o porqué no.

Una vez la telenovela ha terminado, es completamente olvidada por los empresarios, quienes sólo piensan en la telenovela que ha de seguir.

En el ámbito del libretista el proceso es diferente : hay una constante preocupación por aprender tanto de los fracasos como de los éxitos; un esfuerzo permanente, por conocer más a fondo al público al cual se dirigen, por saber cómo interpelarlo, por conocer sus gustos y sus rechazos. Pero es un trabajo implementado individualmente, rara vez a nivel de empresa y nunca a nivel de industria.

De la misma forma en que las programadoras tienen “su libretista”, también tienen “su director”, en quien recaen todas las decisiones de la producción misma.

Son muy escasas las ocasiones en que el libretista se involucra en el proceso de producción de la telenovela. Lo que sucede en la mayoría

de los casos es que, una vez aprobada la historia, el libretista se reúne con todo el equipo de producción: se discuten los personajes, los escenarios, los ritmos y en fin, todo el espíritu de la realización.

Después del contacto entre libretista y el resto de los productores se diluye casi por completo, a menos que resultado final desagrade terriblemente al libretista, caso en que el contacto se restablece para discutir el nuevo rumbo de la producción.

Las rutinas de una producción de telenovelas son de dos tipos: o grabación en estudio o grabación en exteriores. Y como decíamos en el capítulo anterior, la telenovela colombiana más moderna va a identificarse con una gran utilización de los exteriores, mientras la telenovela clásica se desarrolla en su gran mayoría en un estudio o utiliza los exteriores como simple decorado y no como parte del discurso televisivo.

Al interior de este contexto, los directores colombianos han ido especializándose en la producción de un tipo de telenovelas, a tal punto, que hoy podemos hablar de directores “arcaicos” y directores “modernos”. Así, Pepe Sánchez va a la cabeza de una vanguardia que va transformando el discurso televisivo y su forma de producción; otros directores, como David Stivel y Julio César Luna, se encuentran en un punto medio, de exploración de nuevas posibilidades del lenguaje televisivo, aunque haciendo aún muchas concesiones a viejos formatos y formas de narrar; y por último, directores como Saín Castro y Jaime Santos, donde el género, la forma de producción y las narraciones están completamente estáticas.

Pepe Sánchez o la producción desde la cotidianidad

La grabación de “Romeo y Buseta” comienza a las 8 de la mañana de un día y el trabajo sólo termina hacia las 12 de la noche aproximadamente.

La narración se desarrolla en un barrio de clase media baja y es en un barrio de clase media baja donde se realiza toda la grabación. Pepe Sánchez no utiliza los estudios en sus producciones, y graba con una sola cámara.

El “estilo” que impone Pepe Sánchez en la relación entre el equipo de producción y el contexto (el barrio) en el cual se graba, podría definirse como un acomodamiento del equipo a la cotidianidad del barrio, contrario a otros directores que fuerzan al barrio a acomodarse a las condiciones de producción. En efecto, una de las locaciones utilizadas para la grabación de Romeo y Buseta es un restaurante popular con un

teléfono ‘público enfrente. Pero, a pesar de ser este uno de los espacios más utilizados, el restaurante sigue atendiendo a su clientela cotidiana y el teléfono público nunca deja de prestar sus servicios a la comunidad. De otra parte, el equipo, todas sus comidas en el restaurante, sin exigir cambio alguno en el tipo de alimentos que allí se sirven.

Por otro lado, tanto en las grabaciones de Romeo y Buseta, como en las grabaciones de El Confesor, Pepe Sánchez recurre a “actores improvisados” que hacen parte de la comunidad. Todos los extras y muchos de los papeles secundarios son representados por personas del barrio que encarnan personajes muy parecidos si no idénticos a lo que estos pobladores son en realidad.

En otras ocasiones los actores representan personajes que realmente habitan el barrio, generando una cercanía profunda entre ficción y realidad.

Algunas escenas se grabaron en la casa del que podría ser el rico del barrio. Serían las 7 u 8 de la noche y el dueño de la casa estaba ahí, con su mujer y sus hijos. Para ellos, la grabación era todo un acontecimiento y el señor repartía cerveza entre los miembros del equipo. En algún momento el rico del barrio se extiende en una amena conversación con el actor que representa al rico del barrio y se arma así una situación “de película” en que estábamos viviendo la realidad de una casa del barrio, con sus habitantes y a la vez, grabando en esa casa escenas con personajes que representan a esos mismos habitantes. Pepe y los demás gozan de eso igual que yo.
(Observadora de una grabación)

Al no crear una gran ruptura entre las rutinas de grabación y las rutinas del barrio, las condiciones de trabajo se hacen más difíciles. Siempre hay personas metidas en los ‘sets’, los niños circulan constantemente entre los actores y los equipos, no hay espacios privados para el equipo de producción. Así, en los largos períodos en los cuales los actores esperan su próximo turno de grabación, sólo se cuenta con la buseta que lleva el vestuario para descansar. Durante estos descansos, los actores siguen actuando, representando sus personajes, conversando o burlándose de ellos mismos. El personaje sigue recreándose en este tiempo informalmente o formalmente (leyendo libretos, ensayando, memorizando).

A pesar de las precarias condiciones, se percibe un ambiente de satisfacción y realización tanto entre los actores como entre los técnicos. Pepe Sánchez establece relaciones muy armoniosas con todos, generando un verdadero espíritu de trabajo en equipo, que poco o nada tiene que ver con la relación autoritaria que establecen otros directores con sus equipos de producción. Todo esto se hace

evidente al hablar por ejemplo con la maquilladora de El Confesor: al contarnos de cómo hacían una producción anterior, ella nos hablaba de que “nosotros hicimos eso con una sola cámara” o “hicimos esto otro en exteriores”, es decir, constantemente está presente el que el producto final es la obra de todos los que participan en la producción, y no de unos pocos que dan las órdenes.

Otro factor que determina la armonía de estas relaciones es la posibilidad siempre abierta a la creatividad. Sánchez no sólo escucha, sino que motiva a sus camarógrafos a proponerle encuadres, movimientos de cámara y ángulos diferentes a lo estipulado por él. De la misma forma, sus actores constantemente transforman el libreto, hacen cambios e innovaciones generalmente aplaudidos por su director. Incluso, en alguna ocasión, una escena se repitió por inconformidad de los actores, aunque el director ya la había grabado y todo el equipo estaba preparándose para la siguiente. Cuando los actores vieron cómo había quedado la escena, manifestaron su descontento y el director accedió a grabarla de nuevo.

Todo esto hace que el ambiente que se respira entre técnicos y actores sea de una actividad que aunque requiere muchos esfuerzos, larguísimas jornadas y gran dedicación, retribuye a todos los participantes con el gozo de estar haciendo algo placentero y la realización personal, al sentir que en gran parte, el resultado final es obra de todos.

David Stivel graba cinco capítulos de interiores de la telenovela en dos días, una semana de cada mes se dedica a la grabación de los exteriores de 25 capítulos. A diario, durante la grabación en estudio, se arman aproximadamente cuatro ‘sets’. La rutina comienza hacia las 8 de la mañana. Se hace un solo ensayo con el director en el ‘set’. Este determina los movimientos y parlamentos de los actores, los movimientos de cámara y la escenografía. Luego, desde la cabina, se hace un segundo ensayo de la escena. Si el director decide corregir algo, su voz se oye a través de un altoparlante. Muchas veces vimos cómo Stivel gritaba tanto a técnicos como a actores para hacer alguna corrección.

Si el director está en la cabina en ese momento, los gritos se escuchan en todo el estudio, la atmósfera se tensiona y se crean evidentes resentimientos del insultado hacia el director.

Cualquier inconformidad entre el equipo y el director es vista por éste como un error, que tarde o temprano deberá pagar el miembro del equipo con insultos y gritos.

Al que se equivoca le dicen , ¿es que no ha aprendido? ¿Cómo es que no maneja ese 'zoom'? y la gente se aguanta, porque el horario es muy extenso, la gente se embrutece, se vuelven maleables, por el cansancio. Yo a veces digo, no trabajo más en esta mierda, todo el día oyendo cómo insultan a la gente, ¿para qué?
(Sara Libis)

La tensión que impone el director afecta toda la producción. Los actores veteranos son los únicos que realmente se preocupan por encarnar al personaje, mientras los actores jóvenes tienen toda su atención puesta en no equivocarse al hablar, y así evitarse los insultos del director.

De otra parte el director espera de los camarógrafos que los movimientos sean limpios, técnicamente bien hechos; que estén centrados en las indicaciones del libreto. No es como en el cine, donde el camarógrafo sí aporta.

Aquí sólo se te pide que hagan planos decentes, que no le corten la cabeza a la gente.
(Sara Libis)

Una vez que el director ha hecho el único ensayo estando él en el estudio y pasar a la cabina, prácticamente termina la dirección actuarial, pues al tener que manejar tal cantidad de variedades, el tipo de actuación y por tanto la creación de personajes queda bajo la responsabilidad del actor.

El director en cabina debe cuidar la iluminación y el sonido, los movimientos de cámara, la continuidad de la acción y el seguimiento exacto del libreto y fuera de todo esto, debe ponchar una de las tres cámaras cada vez que haya un corte en la escena.

Ahora no quieren usar director de cámara. Por lo general, el director está mirando más el libreto que el monitor, para ver a dónde poncha y así poner en cámara al que habla, porque en televisión la voz en 'off' se usa muy poco. Se reduce a un problema de establecer el lugar y el tipo de plano para que echen la carreta y se vean bien y grandes.
(Sara Libis)

Las rutinas de todos los participantes en estas producciones se hacen agotadoras, situación agravada si el ambiente es de mucha tensión y si carece de la armonía y solidaridad que impone un director como Pepe Sánchez en sus equipos de producción.

En las largas jornadas quienes más ocupados están todo el tiempo son los técnicos: luminotécnicos, sonidistas, escenógrafos y camarógrafos deben preparar el 'set', poner luces, cuadrar micrófonos y 'booms', armar la escenografía y la utilería y mientras tanto, el director, sus

asistentes y los actores, descansan. Luego, durante el tiempo de grabación de la escena, los técnicos también deben estar pendientes del funcionamiento de toda la infraestructura, de tal forma que sólo descansan durante las horas de comida y de merienda.

Las rutinas de los actores son agotadoras por otras razones: de una parte, por el tedio de una espera continua, en unas condiciones que generalmente son de gran precariedad. De otra parte, por tener que memorizar unos textos muy largos y en este trabajo tener que ceñirse exactamente al libreto.

Una vez que la producción de una telenovela ha comenzado, el tiempo se convierte en el enemigo número uno: los actores apenas cuentan con el tiempo para memorizar sus parlamentos con los pies necesarios. Un pie es la última frase del parlamento anterior y la primera del parlamento siguiente, y se memorizan con el fin de ubicar el propio parlamento sin llegar a leer muchas veces, el libreto entero.

En teatro hay toda una preparación, se tiene todo el tiempo del ensayo para fortalecer un personaje; en televisión todo es más rápido, mucho más ágil, entonces el personaje lo elaboras tú, el director te ayuda muchísimo, pero te ayuda en el momento inmediato de grabar; mientras tanto el personaje lo tienes que armar tú.
(Actor joven)

El director no tiene tiempo ni de hacer ensayos con los actores, ni de buscar él mismo las locaciones:

Si el director no tiene tiempo, manda al jefe de producción a que tome fotos y sobre ellas el escenógrafo construye los interiores, y el encargado de ambientación construye los muebles a su gusto. A veces sólo hasta el día de la edición se pone todo junto. Por ejemplo en Caballo Viejo se escogió una casa árabe, pero los muebles y todo el interior es colonial.
(Sara Libis)

El luminotécnico apenas tiene el tiempo de cuadrar una iluminación que cumpla con objetivos de un buen registro; y parece imposible tratar de ir más allá, con el fin de crear ambientes y atmósferas por medio de la luz.

En último término podríamos concluir que, mientras el “estilo Pepe Sánchez” motiva a la creatividad el “estilo David Stivel” tiende a reprimirla. Sin embargo, de una forma u otra, por las condiciones mismas de la producción, los miembros de un equipo técnico resultan en gran medida autónomos porque se hace imposible un control total de todos los factores por parte del director.

Tal autonomía se convierte en un espacio donde la creatividad es herramienta indispensable para cumplir con la efectividad y, por otro

lado, en espacio por donde se cuelan referencias culturales generadas desde las más heterogéneas matrices, desde las más intelectuales de la cultura culta de los actores hasta las más populares de utileros y escenógrafos.

Mapa de la nación en el espejo de los 70 años de la televisión colombiana

Omar Rincón⁵²

En este relato buscamos revelar algunos aspectos de la televisión que nos digan qué y cómo somos los colombianos. Un relato ficcional no verosímil que nos cuenta un relato del nosotros mismos. Lo hacemos por décadas porque cumplimos 70 años.

1954-1964: Aprendiendo de todo lado

O sobre cómo Colombia tiene un estilo propio desde el primer día

13 de junio de 1954. Primera transmisión de la televisión colombiana. Los transmisores vienen de Alemania, las cámaras de Estados Unidos, el personal técnico de Cuba y el talento en pantalla de Colombia. Nace el espejo en donde nos vemos y conectamos como nación. Desde ese día quedó marcado nuestro estilo: una pantalla política (a servicio del poder de turno: el General Rojas Pinilla celebra su primer año de gobierno con la llegada de la televisión), innovadora en la ficción (teleteatro), buscadora de cultura ilustrada en el mundo (concierto de música académica) que no se logra porque gana el pueblo y lo popular en el humor y la música (desde la primera vez, chistes al estilo Emeterio y Felipe, los tolimenses). Así nació... así siguió... así se quedó.

Al comienzo fue don Bernardo Romero Lozano, teatro ilustrado y culto recitado al estilo radial. Y llegó Seki-Sano que fue la intervención definitiva para crear modelo de ficción colombiana: uno que es oral-radial, pero con actuaciones desde lo interior. Y muy a la colombiana, el poder político al que no le ha gustado que se

52. Profesor Titular – Centro de Estudios en Periodismo (CEPER) . Facultad de Artes y Humanidades - Universidad de los Andes

piense distinto. Cuando no mata expulsa, y Seki-Sano fue desterrado por dos razones: por marxista... y porque proponía otra manera de pensar y hacer la actuación.

Y más risas, Alicia del Carpio con su comedia costumbrista. Este programa duró más de 20 años en pantalla y por él pasaron todos los actores que harían parte de la familia nacional. Y lo que no se resuelve con chistes, se hace bailando. El animador de época don Juan Harvey Caicedo presenta a Lucho Bermúdez y su imitación de big band.

El circo llega con el primer programa que se transmitió en directo: fue la hípica que se convirtió en el evento de variedades de los domingos. Luego vino la vuelta a Colombia en bicicleta que creó una nueva épica nacional: la de los escarabajos en su caballito de acero... y el fútbol con la primera gran hazaña nacional: el 4-4 con Rusia en el mundial de 1962 en Chile. Las imágenes llegaban 48 horas más tarde grabadas en cine que hizo que la emoción del gol olímpico nos quedara por siempre.

Obvio, siempre ha habido noticieros “oficiales” del poder. En esa época debía ser todo en directo o filmado en cine y revelado. La mala noticia fue la explosión el 7 de agosto de 1956 de unos camiones en Cali. Este hecho llevó a que el régimen de Rojas Pinilla entrara en crisis. La noticia buena fue el voto femenino, ya que en 1957 las mujeres ya podían votar en el plebiscito por el Frente Nacional. Desde entonces la mujer puede elegir y ser elegida. La noticia mundial fue que en octubre de 1958, el Che Guevara, Camilo Cienfuegos y Fidel Castro desde la Sierra Maestra hacen la revolución cubana. Batista, el dictador que gobernaba la isla, huye. Así comienza el gran mito del siglo XX latinoamericano: la Cuba Socialista

El orgullo colombiche fue que el 22 de noviembre de 1961, John F. Kennedy, el presidente de los Estados Unidos, nos visitó y para frenar el influjo cubano crea “la Alianza para el progreso” que apoyará a los países amigos del capitalismo. Ya era época del Frente Nacional y el presidente en ese entonces era Alberto Lleras Camargo. El Frente Nacional (1958-1974) fue el modo en que las élites liberales y conservadoras sacaron al general Rojas y ganaron el poder para ellos.

En Colombia manda dios y creó su minuto en 1955. Este caso es único y de Guinness récord. También aparece otra de nuestras costumbres televisivas: las donaciones y recolectas de dinero para los damnificados.

La noticia de farándula fue ganar Miss Universo con Luz Marina Zuluaga. Su llegada al aeropuerto de Techo es transmitida en directo por la televisora.

Las damas culturales aparecieron con doña Gloria Valencia de Castaño quien es inolvidable por muchos programas como *Naturalia*, y Marta Traba quien se convirtió en la crítica más importante de arte en Colombia y se inició en la televisión dictando cursos de arte en directo. Así nace la televisión educativa, o las teleclases, para llevar a los mejores docentes a la pantalla. Toda una revolución que no se cumplió.

A los 6 años de creada la televisión surge la primera productora y programadora privada. Su nombre fue *Punch TV* de los hermanos Peñaranda. Esta fue una de las grandes productoras hasta que en 1995 se privatizó la pantalla. También llegó la televisión de Estados Unidos. Ante la llegada de los programas norteamericanos, los actores, realizadores y técnicos de la televisión nacional sintieron que estaba en peligro su talento y marcharon para exigir sus derechos y crearon el CICA (Círculo Colombiano de Artistas). La palabra sindicato ha sido siempre pecado en Colombia.

Para gestionar la televisión se crea en 1963 el Instituto Nacional de Radio y Televisión –INRAVISIÓN– Así comienza el experimento más singular: el Estado administra los canales, los productores privados realizan y vende sus espacios a programadoras. La publicidad debía hacerse en vivo y en directo.

1964-1974: Buscando la propia identidad

O sobre cómo habitamos esa revolución cultural del 68 y seguimos en las mismas del poder

Esta década revolucionó al mundo: mayo del 68 puso al sexo, las drogas y al rock de moda, Vietnam amargó el orgullo gringo, Apolo llega a la luna, Martin Luther King es asesinado por gritar libertad y el mundial de México 70 pudo ser visto por los que tenían aparato. El presidente Lleras Restrepo viajaba ya con la televisión. Se transmitió la visita a Bogotá del otro jefe, el religioso, Pablo VI. En directo vimos quemar al edificio Avianca. Nacieron las Farc que irían a marcar la historia de nuestra desgracia. El padre Camilo Torres primero enseñó sociología, luego fue a la guerrilla y murió al instante. En el deporte pudimos soñar con la épica de Antonio Cervantes, más conocido como Kid Pambelé en el boxeo, ese sabio de “Es mejor ser rico que pobre”. El ciclista Martín Emilio Cochise Rodríguez quien hizo el récord mundial de la hora en 1968 y nos dejó otra frase de identidad: “En Colombia muere más gente de envidia que de cáncer”. Alfonso Castellanos y su noticiero *Suramericana* fue elegido como el mejor del continente por la *Revista Visión*.

Aparece un segundo canal de carácter privado llamado *TELE-TIGRE*. Como le fue bien por traer los modos estadounidenses de producir y programar, el Estado (los políticos) le quitan la licencia y comienza lo que se vino a llamar Cadena 1 y Cadena 2... más tarde *Canal Uno* y *Canal A*.

La programadora Punch hizo la primera telenovela: *El 0597 está ocupado* con Raquel Ércole y Julio César Luna. Esta tendencia de galanes extranjeros se ha mantenido en los 70 años. Lo más impresionante es que se hacía al aire, no se grababa, era en directo. Luego vino *Caminos de Gloria* de Pepe Sánchez y *La envidia* de Bernardo Romero. Llegó el invento televisivo de los concursos y nos dijeron *Concéntrese* con Otto Greffeinstein y don Julio E. Sánchez Vanegas. Aparece *Gran sábado gran* con el chileno Alejandro Michel Talento. Llega Pacheco, el feo más divertido, para animar todo. Eran épocas de la balada-rock y creamos nuestro cielo con Oscar Golden, Vicky, Harold, Billy Pontoni que se podían ver en *El club del clan* y *Juventud Rebelde*.

1970

O cómo buscamos nuestra ficción nacional en estilo colombiche

En 1970 la tele fue clave. Por ahí el presidente Carlos Lleras Restrepo mandó a dormir a los colombianos. Y no fue ficción. Tampoco lo fue el nacimiento del M-19 ante el fraude electoral que puso a Pastrana a gobernar, ni la Toma de la embajada de República Dominicana, ni el terremoto de Popayán, ni la ventanilla siniestra para cambiar dólares que venía de la marihuana. Desde siempre la ficción en Colombia es la realidad. Tan así que a partir de 1970 los noticieros no son un asunto de calidad y rigor, sino de pertenencia a una “casa” o “apellido” político: los López, los Gómez, los Pastrana y así. El periodismo corría por parte de Germán Castro Caycedo con su programa *Enviado Especial* que fue a contar esas “lejanías” que no eran Bogotá. Fue un tiempo de épica ciclística con Alfonso Flórez y Lucho Herrera. Los narcos matan al ministro Lara Bonilla y ya entramos en su guerra. Gabriel García Márquez gana el nobel y fuimos felices.

En la ficción se continuó con el Teleteatro llamado *Teatro Popular Caracol*. Se obligó a hacer historias de la literatura latinoamericana de Rulfo, Vargas Llosa, Cortázar, Benedetti y apareció García Márquez con *Mala Hora* para televisión y las historias propias de la televisión con el sello de Julio Jiménez y Martha Bossio.

La comedia se consolidó con *Yo y Tú*, *Operación Jaja*, *Sábados Felices*, *Don Chinche* y *Dejémonos de vainas*, todas maneras muy a la colombiana de reír y pensar desde el humor.

En esta década se consolida Pacheco, el personaje más espectacular de la televisión colombiana, quien hizo de la televisión algo simple pero sofisticado, creó su estilo y demostró que la televisión es un asunto de espontaneidad, improvisación y vivir el directo.

Para la música teníamos a don Jorge Barón y su famoso *Show de las estrellas*, Jimmy Salcedo y el *Show de Jimmy*, Julio E. Sánchez y *Spectaculares JES*.

Apareció un clásico infantil que marcó generaciones: *Pequeños gigantes*, por otro lado, *El precio es correcto* de Doña Gloria Valencia marcó época.

1970-1980

O cómo buscamos nuestra ficción nacional en estilo colombiche

A partir de 1984 se fundaron la mayoría de los canales regionales para celebrar las identidades que nos habitan y crear industria audiovisual fuera de la capital. Murió la democracia con la toma y matazón del Palacio de Justicia (6 de noviembre de 1985). Esta barbarie fue puesta de lado ante la belleza de la señorita Guajira, María Mónica Urbina, en el reinado nacional de la belleza (11 de noviembre de 1985) y para que no quedara rastro se enterró con la desaparición de Armero cuando se deshieló el Nevado del Ruíz (13 de noviembre de 1985). Todo se jodió cuando el horror narco rompió el pacto entre políticos y narcos. Se mató mucho político que pensara distinto (Galán, Jaramillo, Pizarro...).

El 5-0 a la Argentina lo vimos por la tele y su “no me esperen en la casa”. Estaba Lucho Herrera en Europa, se hizo buena tele cultural como *Yuruparí*, *Talentos*, *Travesías*, *Vida de barrio*, *Crónica de una generación trágica*.

Pero lo mejor es que en la ficción descubrimos que Colombia era diversa culturalmente y se contó con grandes historias creando el modo singular de hacer televisión a nuestra manera. Aparecieron esas series y telenovelas que nos mostraron cómo somos: una Colombia regional, diversa, musical, popular, mágica y provocativa. El maestro Martín-Barbero que estudió en serio a la telenovela afirmó que “en Colombia pasa más país por la telenovela que por los noticieros de televisión”. Esto es tan cierto porque en las telenovelas aprendimos

a ser caribe con *Gallito Ramírez* y *Caballo Viejo*; paisas con ¡Quieta, Margarita! y *La Casa de las Dos Palmas*; vallunos con *Azúcar*, *El divino* y *San Tropol*; llaneros con *La potra zaina* y *Garzas al amanecer*. Nos burlamos de nuestro machismo en *Pero sigo siendo el Rey*; fuimos musicales con *Música*, *Maestro* y *Escalona*; profundos y modernos con “Señora Isabel”. Eran los tiempos de la buena televisión colombiana.

Esta época también fue testigo de grandes adaptaciones de obras literarias colombianas a la televisión como *Mi alma se la dejo al diablo* de Germán Castro Caycedo, *Los pecados de Inés de Hinojosa* de Próspero Morales, *Tiempo de Morir* de García Márquez, *El cristo de espaldas* de Caballero Calderón. Se hizo el famoso *Cuento del domingo* y la mítica *Historia de Tita*. Las comedias con recursividad popular se contaron en *Don Chiche* y *Romeo y Buseta*. Para completar la diversidad de este nuevo país que se mostraba en televisión apareció el humor que hacía pensar de Jaime Garzón con *Zoociedad* y las reflexiones ficcionadas de Mauricio Navas y su *OKTV*. Un país más moderno que llegaría a ser realidad con la Constitución de 1991.

Apareció el que cambiaría todo: Fernando Gaitán con *Café, con aroma de mujer*.

Se hace la paz con el M-19. Se crea una nueva constitución que establece la Comisión Nacional de Televisión como ente independiente de los gobiernos (¡lo cual nunca se pudo!), y el Estado logró una victoria contra el narcotráfico el 2 de diciembre de 1993: muere Pablo Escobar.

1980-1990: Cuando nos volvimos privados

O cuando definimos la marca Colombia de hacer televisión

En 1998 aparece el dueño de la información Google. Llegamos al siglo XXI. Garzón, con su humor para pensarnos como nación, fue asesinado. El narco marca el gobierno Samper (1994-1998). Las FARC deciden sobre Andrés Pastrana (1998-2002) y la silla vacía. El gobierno Samper crea el Ministerio de Cultura y con él viene una reinención de la Señal Cultural Televisiva. Llega el vengador Uribe (2002-2010), gana la guerra y se pierde la democracia. Uribe hace propaganda con la tele pública y sus consejos comunitarios.

Nace la televisión privada con 3 canales RCN, Caracol y City TV. Mueren las programadoras/productoras/comercializadoras de la vieja Colombia: RTI, Cenpro, Jes, Punch y muchas más serán asunto del pasado. Con la televisión privada llega una de más calidad técnica.

Aparecen los *realities*, el formato que reinará en el siglo XXI. Se buscó la telenovela neutra de Miami y se fracasó. La ficción local y popular fue la salvación con *Pedro el escamoso*, *La saga*, *Pecados capitales* en Caracol; *Todos quieren con Marilyn*, *La viuda de la mafia*, *Los Reyes*, *Francisco el matemático*, *La madre* en RCN.

El 25 de octubre de 1999 nació la reina: *Yo soy Betty, la fea*, nuestra mejor telenovela de todos los tiempos. Más de 40 versiones en modo local en el mundo, más de 200 países la vieron con éxito. La genialidad de Fernando Gaitán está en que sabía de melodrama donde el amor triunfa, le metía el tonito colombiano que es el humor para sobrevivir, conocía que el relato popular se hace en forma de mujer y jugaba al periodismo al contar realidades en forma de ficción.

Betty Pinzón es muy colombiana porque es guerrera y de buenos sentimientos. Puede ser torpe, aburrida, insegura y tímida, pero gana por su belleza interior, esa que surge de los buenos sentimientos, se expresa en la solidaridad, es capaz de ironizarse a sí misma, se ríe de sus propios límites. Ella tiene esa cotidianidad, esa referencia de vida, ese estilo de la vecina que hace que todos nos sintamos cerca muy cerca de su drama.

Con Betty, a su vez, nos vemos en el espejo de una Colombia buena y honesta pero que se presta a todos los juegos que tenemos que inventar para sobrevivir en medio de la injusticia, la arrogancia de clase y la exclusión de la belleza. Betty es un modelo por su inteligencia, valores y buen humor, pero no en su manera de ser leal a su jefe aun a costa de sus sentimientos y la ley. Betty, como Colombia, termina rendida al amor, a la belleza, al dinero, al que manda por encima de la ética ciudadana y el referente de colectivo que necesitamos.

2004-2014: Nos perdimos y nos reinventamos

O cuando buscando ser globales descubrimos que es nuestro gusto popular lo que nos hace universales

El siglo XXI nos cambió para siempre con la tecnología: internet, redes digitales, plataformas, teléfonos “inteligentes”. 2004, Mark Zuckerberg funda Facebook y Wikipedia alcanza 1 millón de artículos en 100 idiomas. 2005 nace YouTube. 2007, el toque cool de iPhone, Twitter y Netflix. 2009 aparece WhatsApp. En 2010 se consolida el activismo tecnológico con *WikiLeaks* y nace Instagram. 2011 muere el revolucionario de las tecnologías, Steve Jobs. Estamos en un nuevo mundo en donde la creatividad se mezcla con la intimidad.

Se expanden las posibilidades audiovisuales con nuevas maneras de hacer televisión como la transmedia, las series web y el modo Netflix. El mundo se fascina con la mejor televisión de todos los tiempos, una mejor que el cine y mejor que la tevé: *Los Sopranos*, *Lost*, *The Wire*, *Mad Men*, *Breaking Bad*, *Game of Thrones*. Tv digital, plataformas y series, pero nada cambia: mandan las historias. Si hay una revolución: las audiencias deciden dónde, cómo, cuándo y qué ver. Fin del poder del emisor, pero no de los monopolios al estilo Disney.

El siglo XXI llegó con un nuevo mundo también en la política con los héroes *mediáticos*: Uribe en Colombia, Chávez en Venezuela, Correa en Ecuador, Evo en Bolivia, Lula en Brasil, Kirchner y Cristina en Argentina, Bachelet en Chile, Mujica en Uruguay, Lugo en Paraguay, Obama en los Estados Unidos, Berlusconi en Italia, Sarkozy en Francia, la señora Merkel en Alemania. Todos ellos sabían que su poder estaba en los medios de comunicación, sobre todo la televisión, luego descubrirían Twitter.

2004: muere *Inravisión*, El Instituto Nacional de Radio y Televisión donde todo se hizo y todo se aprendió. Se crea el sistema de medios públicos con RTVC. 2011: muere la CNTV que se convierte en la ANTV (Autoridad Nacional de Televisión, en adelante ANTV) como ente regulador y orientador de las políticas públicas de televisión. Once Caldas se proclama Campeón de la Copa Libertadores. Y en el 2014 Nairo Quintana conquista el Giro de Italia.

2006: cambia todo. El presidente Uribe es reelegido y todo el marco institucional se va al carajo. 2010: Juan Manuel Santos es presidente, es el que quería Uribe.

Ganamos la guerra contra las FARC. 2008 se elimina a Raúl Reyes y de muerte natural se va Tirofijo, el guerrillero más viejo del mundo. 2012 se da de baja al Mono Jojoy y a Alfonso Cano. 2 de julio del 2008, la operación jaque “libera” a Ingrid Betancourt y otros 14 secuestrados.

Los noticieros son felices narrando a Uribe, contando violencias, masacres y “falsos positivos”. Triunfa el periodismo sensacionalista, la farandulización de la realidad y los reyes informativos son los presentadores.

Esta es la época dorada de la televisión pública, Señal Colombia es señalado como el mejor canal cultural de América Latina con formatos infantiles como *Chinkanarama*, *Migrópolis*, *La lleva*, *El show de Perico*, *Oommm Mmmooo*, *Kikirikí*, *El Notizín*; documentales como *Nacer*, *Que el mundo lo sepa*, *Wejya*, *vientos de resistencia*, *Don Ca*; nuevos

formatos como *Lasub30*, *Lado B de la historia*, *Banderas en Marte*, *En Órbita*, *Los Puros Criollos*.

Cada vez hay más canales comunitarios para que la gente sea como quiere ser y para que el ciudadano gane poder sobre su mundo. Aparecen nuevas temáticas, nuevas estrellas, nuevas estéticas. Sobresale *Kankuama TV*, Escuela audiovisual Infantil de Belén de los Andaquíes y el Colectivo de Comunicaciones Montes de María.

Se mantiene el tono de la experimentación narrativa en la ficción. RCN presenta *Francisco el matemático*, *Correo de Inocentes*, *Corazones blindados*, *Juego limpio*, *Juegos Prohibidos*, *Mujeres Asesinas*, *El último matrimonio feliz*, *Allá te espero*, *La pola*, *Todos quieren con Marilyn*, *Pura Sangre*, *A Corazón abierto*. Caracol presenta *Pecados capitales*, *La selección*, *Mentiras perfectas*, *Los infiltrados* y *Dora la celadora*.

Se confirma la tendencia que nos lleva a diluir el amor en la comedia como modo de huir de la miseria, el matoneo y la guerra. Por eso se crean obras como *Nuevo rico, nuevo pobre*, *La teacher de inglés*, *El Secretario*, *Los Reyes*, *Las detectivas y el Víctor*, *Germán es el man*, *Chepe Fortuna*. *Sábados Felices* cumple más de 40 años como “modelo” de humor colombiche.

Aparece esa gran novedad que es la música como el relato y la bioepic como modo de contar, cuando nuestros ídolos populares son la historia. Ahí tuvimos en esta década a *La hija del mariachi*, *Amor sincero*, *El Joe*, *El baile de la vida*, *Nadie es eterno*, *La sucursal del cielo*, *Oye Bonita*, *Tierra de cantores*, *El ídolo*, *Rafael Orozco*, *La ronca de oro*.

Todo cambió cuando el narco se tomó, también, la televisión. Lo cual legitima que el narco es nuestra alma nacional. RCN presenta *La viuda de la Mafia*, *Los protegidos*, *La Guaca*, *Rosario Tijeras*, *Operación Jaque*, *El Capo 1 y 2*, *La Mariposa*, *Los 3 caínes*, *La prepagó*, *El mexicano*, *Comando élite*. Caracol presenta *Sin tetas no hay paraíso*, *El Cartel 1 y 2*, *Las muñecas de la mafia*, *La bruja*, *La diosa coronada*, *Escobar*, *el patrón del mal*. *Escobar* resulta ser un éxito mundial y nos marca como sociedad donde el narco lo es todo.

Los *realities* musicales triunfan, gusta mucho *El Desafío* y sus jueguitos extremos y el morbo de *Protagonistas de Novela*

Así se decide el futuro de nuestra pantalla que será en forma de *realities*, comedia, épicas musicales y narcos. Y, tal vez, eso somos como nación: un concurso donde no gana el talento, hay risas por doquier, ídolos populares que triunfan a pesar del Estado y de no

tener educación, música para todito y ética narco.

En esta década comienzan a morir los pioneros: Pacheco, Bernardo Romero Pereiro, Gloria Valencia de Castaño, Mónica Agudelo y Mauricio Miranda, quienes hicieron que la pantalla Colombia fuera grande muy grande. Muere, también, Gabriel García Márquez nuestro personaje icónico.

2014-2024: ...y todo fue plataformas y digital

O cuando lo nacional ya no importa, todo es para las plataformas, menos mal nos quedan las historias y el saber hacer

Un hecho alucinante pasa en este país donde las élites no quieren compartir sus riquezas y la palabra “sindicalismo” es pecado comunista. El 26 de mayo del 2014, en el Teatro Nacional Fanny Mikey, 699 actores y actrices crean la Asociación Colombiana de Actores (ACA) para hacer respetar sus derechos laborales y así garantizar mejor calidad y una industria más productiva. La idea es practicar un capitalismo solidario: uno donde todos ganan (empleadores, trabajadores, la sociedad).

El gobierno Duque hizo tres jugaditas que rompen con la pluralidad y democracia: destruir Señal Colombia como canal cultural con la estupidez llamada Juan Pablo Bieri; acabar con la ANTV y pasar el dinero para la televisión pública a la administración gubernamental del gobierno en Mintics, lo cual lleva a usar ese dinero como premio y castigo; meter un noticiero nacional en Señal Colombia con lo cual desvirtuó el carácter cultural del canal y lo convirtió en un canal de propaganda. Toda esta politiquería la usó Duque, y ahora también Petro.

Lo más exitoso son los concursos musicales como la *Voz Kids*, *Yo me llamo*, *A otro nivel*, *Factor X*, y los concursos escándalo como *Master Chef* y *La Casa de los famosos*. Emblemático que siempre gana *El Desafío*, ya lleva 20 años, todo un enigma nacional.

Las ficciones que triunfan son las biopics de las vidas populares como *la Ronca de oro*, *Santa Laura*, *Diomedes*, *La Niña Emilia*, *Emma Reyes*, *Garzón*, *Arelys Henao: canto para no llorar*, *Leandro Díaz* y *Rigo*.

Se consolida el narco con *Alias J.J.* sobre ese héroe del mal que fue Popeye. Seguimos haciendo *El Capo* y más *Sin tetas*, solo que ahora es *Sin tetas SÍ hay paraíso*. En todo caso es narcolombia, contamos

110. Mapa de la nación en el espejo de los 70 años de la televisión colombiana

que somos narcos feos, mujeres bellas y exuberancias de lenguajes y éticas. Netflix escandaliza con *Narcos* que da risa porque nos pinta como unos salvajes salvados por la DEA. Siguen haciendo muchas más.

En esta década se comprueba que la selección Colombia de fútbol es el mejor rating, no tiene rival.

El fenómeno de la década fue *La Niña* de Caracol, que es el mejor relato que se ha hecho sobre lo que significa el Acuerdo de Paz (2016) en la vida de los colombianos y que por su buen rating demuestra que estamos dispuestos a *hacer las paces*. *La Niña* es una historia emocional que entenece por las luchas y saca lágrimas por la tragedia que nos ha tocado en destino. Muy a lo colombiano se le pone humor a las lágrimas de la vida.

Se adaptó *Grey's Anatomy* con mucho éxito a la forma telenovela con el nombre de *La ley del corazón*. Mónica Agudelo con *Hombres* documentó lo precarios, infantiles y bobos que pueden llegar a ser los hombres. Triunfó *La reina del Flow* con reggaetón y narco. También vimos a *La Gloria de Lucho* que cuenta la historia de Luis Eduardo Díaz, el lustrabotas que con su buena parla y humor llegó a honorable concejal. *Frente al espejo* es un programa de Capital y la Comisión de la verdad para contarnos como es de bello estar juntos. *Ana de Nadie* volvió a testimoniar la autonomía y libertad de las mujeres.

Al llegar la pandemia descubrimos que no había que hacer nada nuevo, solo repetir y gozar del placer de lo conocido: *Betty, Café, Pedro, Pasión de gavilanes, La vendedora de rosas, Los reyes, El man es Germán, La Hija del mariachi, Nuevo rico, nuevo pobre*. Muy colombiano es que nos guste el “calentado”.

En el 2016 logramos el Acuerdo de paz, aparece TikTok como nuevo poder informativo y fue el año en que se jodió el periodismo. Tuvimos el ‘brexit’ en Inglaterra, a Trump en USA, perdimos el plebiscito en Colombia y murió como sin querer Fidel en Cuba. El periodismo ni comprendió ni narró. Se culpó a la realidad, nunca se dijo que estamos haciendo mal periodismo. A partir de ahí llegamos al periodismo militante basado en las *fakenews*, para adular al dueño o jefe político y usar la diatriba contra el que piensa distinto. Los informativos televisivos los dejamos a las cámaras de la Policía Nacional de Colombia para producir miedo y bullying políticos.

2018: el escándalo de “no hay que pegarle a la cuchara” del presentador Bieri llevó al caos a Señal Colombia. 2019: fue la protesta social y se descubre la militancia gubernamental de Caracol y RCN. 2020:

“Prevención y acción” es el estudio donde se esconde el presidente ante la pandemia. Se expulsa a Noticias UNO por criticón. Hay muchas ficciones en los canales regionales por un lado Canal Capital con *La loca Margarita*, *La Junta*, *Las pasantes*, *Bolívar youtuber*, *Roma*, *descubre el amor al revés*, *#TBT sin límites*; Canal Trece con *Reportera X*, *Mateo y el tesoro sonoro*, *Yo soy Ana*; Telepacífico con *Leonor*; Telecafé con *El Charrito Negro*; TeleAntioquia con *Córdova*, *un general llamado arrojito*, *La popular*, *Cata mestiza*; Universidad del Magdalena con *Ciudad pantalla*. Se crea un canal para las etnias *Origen* en TelePacífico y el canal infantil *Eureka* en Canal Capital.

No queremos informarnos, pero jugamos a la *desinformación* que alude al querer deliberadamente distorsionar para manipular las creencias, emociones y opiniones de la gente: las *fakenews* que son creadas para desinformar premeditadamente a los ciudadanos y la *posverdad* que es la producción de una “realidad alternativa” a los datos científicos y comprobables. Esto ha llevado a que el 70% de la gente ya no vea noticias a través de la televisión porque ya no creen en los periodistas ni en los medios, porque ese mundo que presentan como “la información” no es la realidad del común. Los canales de noticias y los informativos parecieran no caer en cuenta de esta abrumadora evidencia y siguen haciendo lo mismo que en el siglo XX. Sus innovaciones son tecnológicas o de escenografía, nada más. No se dan cuenta de que ese modelo fracasó.

El gobernante Petro, como Andrés Manuel López Obrador, Uribe, Chávez, Correa, Evo, Cristina, Trump, Bolsonaro, Bukele buscan “imponer” su relato, así que el periodismo y los medios son “la cancha” de una batalla cultural por el relato de hegemonía política.

ENSAYOS

PLANO MEDIO

María Isabel Zapata: La historia de la televisión regional y la región en la TV colombiana

María Paula Martínez Concha: Más allá de la Cenicienta y otros clichés

Ana María Montaña: De la pantalla cine a la pantalla bolsillo: un poco más de setenta años de historia de los noticieros de televisión en Colombia

La historia de la televisión regional y la región en la TV colombiana

María Isabel Zapata V.⁵³

Visión Histórica

En nuestras condiciones contemporáneas se hace urgente que pensemos la historia tanto como producción de conocimiento que se opone a la literatura, al arte de narrar, como también se hace necesario que la introduzcamos en el aspecto ficcional de su narrativa. Cuando enfatizamos estos elementos no se quiere decir que el pasado no haya sido: lo que se está resaltando es la característica de un relato narrado en el presente, por un artífice, es decir por un investigador, inserto en un mundo completamente diverso de aquel que interpreta, su objeto de investigación. Lo que queremos decir es que no es posible que separemos hoy en día el estudio de la producción de conocimiento histórico, de la manera en que este se materializa y se comunica. Por esto proponemos nuestro lugar de enunciación desde la historia cultural, ya que no podemos dejar de reflexionar, presentar la sociedad y la cultura desde donde producimos nuestras hipótesis. Mendiola, A. (2005) p. 19.

Si hoy en día pensamos sobre la historia de la televisión colombiana debemos preguntarnos por ella desde sus características contemporáneas; en ese sentido la percibimos y la vivimos desde la fragmentación. Entendemos que el ecosistema comunicativo contemporáneo rodeado de la cultura digital y las plataformas Streaming que la conforman, en el ámbito de la oferta audiovisual, ha unido el productor y consumidor, en un prosumidor *Scolari, C A.* (2013) p. 337. Consideramos que una parte fundamental de dicho recorrido se centra en los canales regionales. Estos escenarios son

53. María Isabel Zapata Villamil está vinculada desde 1996 hasta la actualidad en la Pontificia Universidad Javeriana (Sede Bogotá) y es profesora asociada del Departamento de Historia y Geografía. Es historiadora y Magistra en Comunicación Social de la Pontificia Universidad Javeriana. Doctora en Historia de la Universidad Nacional de Colombia.

114. La historia de la televisión regional y la región en la TV colombiana

el lugar donde observamos la finalización de la masificación. Por eso vemos que la aparición de los canales regionales en nuestro país son parte fundamental de la solución que le dimos a esos primeros pasos de la fragmentación del ecosistema comunicativo. Pero dicha contestación no fue tan sencilla. Esta respuesta hizo parte de un sin número de problemas que arrastró a su paso, entre ellos podemos observar la división entre lo público y lo privado, lo económico y lo estatal, etc.

Orígenes y dificultades de la TV

La televisión colombiana fue creada con dos propósitos principales. Por un lado, se buscó fomentar la educación y la difusión de la cultura letrada. Al mismo tiempo su creación tuvo una fuerte intención propagandística del gobierno de turno. Su creación en 1954 se dio con el firme propósito de irradiar cultura y llevar los beneficios de esta al “analfabeto inculdo pueblo colombiano”. Esto no solamente hizo sentido con el papel que tenía el Estado bajo el modelo de sustitución de importaciones, donde este tenía la función de crear las empresas necesarias para promover la industrialización en el país, y en este contexto se pensaba que la tecnología era un medio eficiente para difundir la cultura. García Ramírez (2013) p. 67.

Estos objetivos no solo se hicieron evidentes en la legislación promulgada por el gobierno del general Rojas Pinilla también fueron claramente observables en la composición de la pantalla durante varios meses luego de su inauguración: esta contenía un telón de fondo, a la izquierda sobre una cámara el perfil del general, y al lado derecho, en un nivel más bajo que él, un cuadro del libertador Simón Bolívar. El país experimentó durante 30 años una visión centralista en cuanto a la producción y creación de contenidos televisivos. De una de las regiones más fuertes económicamente en el país, nació el primer canal de televisión regional en Colombia, Teleantioquia, como una necesidad de expresión cultural de las diversas regiones que no habían tenido la posibilidad durante 30 años de verse a sí mismas. García Ángel, A. (2012) p. 25-28.

Las cámaras no habían salido de la capital de la república a mediados de los 80. La visión presidencialista y centralista predominaba en la pantalla chica. Incluso telenovelas como *Hato Canaguay*, producida por Punch en 1981, recreó en paisajes cercanos a la capital, los paisajes de los llanos orientales. García Ramírez, D. (2013) p. 68. Sin embargo, los deseos de las regiones por crear una visión de sí mismos fue de

largo aliento. En 1978 se presentó el primer proyecto de Ley ante el Congreso en el que se proponía crear canales regionales de televisión. García Ramírez, D. (2012) p. 28. Dichos deseos descentralizadores de las regiones además de relacionarse con el debilitamiento de un modelo económico aislacionista y centralista, eran una reacción al proyecto centralizador consolidado por medio de la constitución de 1886. El camino recorrido pasó por la elección popular de alcaldes, la creación de canales regionales de televisión, hasta alcanzar la constitución de 1991, conllevando un nuevo modelo económico descentralizado, fuertemente conectado con la economía mundial e impulsando el sector privado de la economía. García Ramírez, D. (2013) p. 69.

Este deseo por crear una nueva visión de país desde las regiones se vio materializado por medio de la Ley 42 de 1985 que permitió la creación de canales públicos regionales: Teleantioquia 11 agosto 1985. Telecaribe 28 abril 1986. Telepacífico 3 julio 1988. Telecafé 1992. García Ramírez, D. (2013) p. 70. Canal TRO 1996, Canal Capital 1997-1998, Canal 13 1998, Teleislas 2004. García Ramírez, D. (2015) p. 36.

Pero, esto no paró allí, en respuesta a esa nueva programación que empezaría a competir con la visión desde la capital; desde los canales con asiento en la capital del país, se empezó a trabajar con los temas regionales a finales de los ochenta. Aparecieron varias telenovelas como representación de las regiones, desde locaciones naturales contaron la riqueza y lo particular de las regiones. Se hace urgente en nuestra historia poner en debate y destacar la creación del posterior desarrollo de la televisión regional como un lugar importante para entender el ecosistema comunicativo y las transformaciones sociales y culturales que se generaron a partir de su implementación. García Ramírez, D. (2013) p. 68-72.

A lo largo de la historia de nuestro país, no ha sido tan clara la frontera entre lo público y lo privado, de esto es fiel reflejo la creación y desarrollo de los canales regionales. Aparentemente las fronteras entre la televisión privada creada en 1998 y la televisión pública financiada por el Estado eran claras, donde la televisión pública se financiaba con dineros del Estado y la televisión privada con los dineros provenientes de la publicidad. Pero no fue así. El proyecto televisivo colombiano apareció dentro de un Estado centralista de la constitución de 1886 y por eso se le adjudicó con funciones educativas y culturales que buscaba la unidad y la construcción de una nación homogénea. Toda la producción y transmisión se centralizó en Bogotá. García Ramírez, D. (2015)

p. 31-32. Esto trajo como consecuencias que la televisión colombiana se caracterizara por el alto control del Estado y de los políticos de turno, pero con una gran falta de recursos. García Ramírez, D. (2016) p. 25. Esto llevó a que los canales regionales quedaran encerrados en una encrucijada. Debían funcionar como empresas comerciales sin dejar de ser públicos, debían tener contenidos diferentes a los canales privados, pero compitiendo con ellos por pauta y anunciantes. García Ramírez, D. (2015) p. 39. Se han identificado 5 formas por medio de las cuales los políticos intervienen en el manejo de los canales regionales: nombramientos de gerentes, presión a periodistas, adjudicación de noticieros, sobreexposición de gobernadores y políticos, pauta oficial. García Ramírez, D. (2016) p. 30.

En líneas generales hasta hoy en día la televisión colombiana ha padecido unos defectos, que hemos descrito páginas atrás, tanto en su creación como desarrollo. Estos a su vez la han limitado en su impulso y la han llevado al ensimismamiento. Sigue siendo hasta el día de hoy centralista, anticuada y megalómana. Arizmendi, JV. (2021) p. 11. Se mantuvo 30 años la línea directa entre el Poder Ejecutivo y la televisión, y esta espina dorsal se ha mantenido desde 1954, pasando por la creación de INRAVISION en 1963, hasta la ley 42 de 1985 donde Belisario Betancourt permitió que en INRAVISION tuviera participación la Sociedad Civil, creando los canales regionales y autorizando la televisión por cable. Arizmendi, JV. (2021) p. 45.

Por lo que, en términos narrativos la telenovela *Yo soy Betty, la fea* (1999-2001) fue considerada un hito histórico en la televisión colombiana. Su novedad obedece a que la historia no provenía de un libro de la alta cultura, incluía publicidad dentro de la historia y no consultaba los gustos de los políticos de turno. Arizmendi, JV. (2021) p. 50.

Esta problemática que vivía nuestra televisión nacional y regional, y que la telenovela *Yo soy Betty, la fea*, hace evidente en el desarrollo de nuestra televisión al poner el dedo en la llaga, no es algo endémico de nuestro país. Este fenómeno lo definió Umberto Eco como, “Paleotelevisión”, donde la televisión era considerada como un servicio público. El cual empezó a venirse abajo con lo que el mismo Eco describió en Italia cuando Silvio Berlusconi abrió la puerta a la privatización. A este momento el mismo Eco lo denominó la “neotelevisión”. En la neotelevisión se pasó a la fragmentación con la llegada del satélite y el cable. Sino fuera por estas dos tecnologías no hubiera sido posible plataformas audiovisuales como Netflix, YouTube, etc. Scolari, C y Chartier, R. (2022) p. 83-84.

La historia de la esfera pública vive un camino zig-zageante a lo largo de las etapas de su desarrollo. Briggs, A. y Burke, P. (2002) p. 91. Así como en el siglo XVI la reforma protestante se inclinaba por la libre interpretación de la biblia y la censura a la vez, hoy en día nos vemos enfrentados a los mismos extremos, en unos momentos vemos con ánimo el consumo crítico de las audiencias frente a los medios de comunicación, y en otro como hoy en día encontramos que los medios de comunicación están bajo sospecha al igual que las declaraciones de la mayoría de los políticos. Scolari, C y Chartier, R. (2022) p. 84.

El asunto no es solo de Tecnología

La creación de la televisión colombiana se hizo contrarreloj. Fernando Gómez Agudelo tenía solo ocho meses para cumplir el deseo del General Gustavo Rojas Pinilla. Viaja entonces de inmediato a Boston donde su hermano Ricardo, doctor en física del Massachusetts Institute of technology-MIT, para contactar a un grupo de expertos en radiodifusión que estudiarían cuál sería el mejor sistema de transporte de señal en un país como Colombia, con una topografía tan compleja. Las conclusiones de ese rápido e improvisado estudio aconsejaban que la tecnología requerida no se encontraba en Estados Unidos sino en Alemania. El paisaje montañoso fue el motivo para que la tecnología utilizada en el país fuera tan particular. Por este mismo motivo después de dos años de fundada, la televisora Nacional extendía sus redes, ya llegaba con su señal a Medellín y a las ciudades capitales del Eje Cafetero y al Valle del Cauca. Solo hasta 1961 se tendría cubierto las ciudades capitales y algunas poblaciones de los Santanderes, Cauca, Tolima, Huila, Boyacá, Chocó, Nariño y la Costa Atlántica. García Ángel, A. (2012) p. 24-27.

El Estado no solo tuvo que invertir en la tecnología que hiciera posible la transmisión, también se vio en la tarea de invertir en el contenido. Una vez la señal se hizo realidad se vieron enfrentados a mantenerla con contenido para la población. Por esto la mayor inversión del Estado fue para el teleteatro. Se formaron libretistas, directores y artistas. Con esto se dio origen a una tradición en el país de dramatizados de reconocimiento a nivel nacional e internacional. García Ángel, A. (2012) p. 28. Pero esto no fue suficiente. El Estado se vio enfrentado a que su inversión no era eficiente para mantener un contenido de calidad permanentemente. Esta situación fue llevando poco a poco a permitir la participación de los privados.

Necesidad de crear un sistema mixto

En 1955 el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla permite a la empresa Televisión Comercial (TVC) una sociedad de las empresas radiales, Caracol y Radio Cadena Nacional, RCN, la explotación comercial de algunos espacios en la programación del canal nacional. Se inició un sistema que hasta 1998 se caracterizó por la escasa y esporádica financiación de la televisión pública por parte del Estado. La aparición de este sistema fue la respuesta a los que saben que el montaje técnico de la televisión era lo de menos, con todo y la dificultad que esto conllevaba. Lo afirmamos para resaltar la verdadera magnitud que significaba la producción de su programación, cuál era su orientación y cuánto costaba alimentarla y producirla, esto fue lo que poco pensaron quienes dieron marcha a la televisión en Colombia. García Ángel, A. (2012) p. 25-26.

Globalización

Entre 1982 y 2000 las narrativas de la televisión en Colombia dieron cuenta de un intento por encontrar su identidad desde la representación de las regiones. La televisión presidencialista y centralista debió enfrentarse a la competencia que significaba la aparición de los canales regionales. Desde su creación vivió protegida por el Estado de la competencia de los enlatados como se conocían los programas extranjeros con alto presupuesto y recursos tecnológicos. Las dos últimas décadas del siglo XX la televisión nacional se vio enfrentada por primera vez a la competencia y esta competencia sería desde adentro, los canales regionales. En este proceso se hizo evidente la tensión entre la diversidad de estructuras económicas, políticas y socioculturales que componían la nación. Colombia se reconoció como un país de regiones en donde los procesos históricos eran tanto causa como consecuencia de las dinámicas que se construían alrededor del hecho urbano - rural, en relación con las características que supuso cada región. Es en el espacio, donde por medio de las telenovelas aparecían diversas dinámicas y características, se permite el diálogo entre las regiones y la capital del país. Solo con un diálogo fluido entre urbano - rural y las regiones entre sí se pueden proponer diversas representaciones de cómo el escenario determina el ser del «colombiano», por medio de la narrativa y del diálogo se puede reconocer la diversidad y heterogeneidad como un aspecto de esa identidad. Alfonso, JD y Trujillo, V. (2021) p. 49.

El proceso que permitió esta narrativa hizo que uno de los problemas que podían enfrentar los canales regionales como, el ensimismamiento y la desconexión entre los canales regionales, se pudiera soslayar. Los canales regionales podían reforzar el aislamiento y el desconocimiento entre colombianos y acentuar prejuicios y estereotipos culturales, impidiendo una Colombia plural y heterogénea. García Ramírez, D. (2013) p. 72. Lo que no sucedió del todo debido a la utilización de la telenovela en este proceso. El echar mano de esta narrativa no solo pasó en este periodo; ya en los inicios de la televisión se había vivido dicho proceso donde observamos que la telenovela y las radionovelas eran comparables a las novelas publicadas por medio de libros, ya que la materia prima de estas era la escritura y su función lingüística principal era la Poética. Muñoz, S. (1995) p. 157.

DIRECTOR	NOMBRE	AÑOS	PROGRAMADORA
Julio Jiménez (guion) / Alí Humar (director)	Los Cuervos	1984 - 1986	R.T.I. Televisión
Marta Bossio de Martínez (guión) / Julio César Luna (director)	Gallito Ramírez	1986 -1987	Caracol Televisión
Kelly Cuello (guión) / Bernardo Romero (director)	San Tropel	1987 -1988	Caracol Televisión
Bernardo Romero (guión) / David Steve (director)	Caballo Viejo	1988	Caracol Televisión
Carlos Duplat	Cuando Quiero llorar no lloro	1990 -1991	R.T.I. Televisión
Fernando Gaitán (guión) / Pepe Sánchez (director)	Café con Aroma de Mujer	1994 -1995	RCN Televisión
Fernando Gaitán (guion) / Mario Ribero (director)	Yo Soy Betty la Fea	1999-2001	RCN Televisión

Fuente: Alfonso, JD y Trujillo, V. (2021).

En este periodo fueron las telenovelas, en la recurrencia a lo «cotidiano» desde donde las programadoras nacionales, las que encontraron narrativas que dieran cuenta de la diversidad cultural del país expresado en la cotidianidad como forma de identificación de los sujetos. En el contexto de la Constitución del 91 que declaraba una Colombia pluriétnica y multicultural, los productos culturales encontraron desde su naturaleza misma estructurar narrativas que

dieran cuenta de las condiciones culturales vigentes del país. Con historias que destacan acentos, personajes, paisajes, profesiones, etcétera, que antes no se habían resaltado. Alfonso, JD y Trujillo, V. (2021) p. 105-106.

TV y construcción de memoria

En esta construcción de identidad desde narrativas relacionadas con la región, fue de fundamental importancia la construcción histórica de la memoria. Mientras que la historia se constituye para un ámbito público, nacional y oficial, la memoria pretende características muy específicas: suele estar por los márgenes de la historia oficial, responde a un carácter más individual y de denuncia frente a algunos lugares de poder, incluso llegando a ser concretada por experiencias traumáticas. Al tener un acercamiento a la región, Colombia suele ser definida como un escenario de regiones que se ven inscritas en diversos procesos que suponen inestabilidad y conflicto, dejando de lado las narrativas monolíticas y generalizantes de la historia donde el conflicto debe ser evitado. Alfonso, JD y Trujillo, V. (2021) p. 90-91. En este proceso de fragmentación del ecosistema y por medio de las narrativas que atraviesan la televisión, aparece la construcción y resignificación de la memoria de los sujetos y sus roles en relación con las representaciones en clave de diálogo región - país. Alfonso, JD y Trujillo, V. (2021) p. P 74.

Sería interesante dejar como reflexión final qué nos depara el futuro. Un sistema de Radio y Televisión, estatal, ¿centralista al servicio de políticos? ¿Privado al servicio de intereses comerciales, financiado por la pauta publicitaria y cumpliendo con los requerimientos de eficiencia? O, por el contrario, asumiremos el desafío de construir un sistema de Radio y Televisión público al servicio de la ciudadanía donde ella tenga participación en las decisiones y su formación sea el principal objetivo.

Bibliografía

- Alfonso, JD y Trujillo, V. (2021) *Escenas colombianas: Colombia NO-VE-LAS películas*. Pontificia Universidad Javeriana (Tesis de pregrado).
- Arizmendi, JV. (2021) *La televisión presidencialista en Colombia, 1954-1974*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Briggs, A. y Burke, P. (2002) *De Guttemberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Editorial Taurus.
- García Ángel, A. (2012) Televisión en Colombia: Surgimiento de los canales regionales. *Revista Luciernaga*. 4(7), 23-33.

García Ramírez, D. (2013) Breve Historia de la Televisión Regional en Colombia. *Revista latinoamericana de ciencias de la comunicación*, 9(16), 64-73.

García Ramírez, D. (2015) El modelo de Televisión regional en Colombia: canales públicos bajo los parámetros del mercado. *Revista Signo y pensamiento*, 66(XXXIV), 28-42.

García Ramírez, D. (2016) Apropiación y uso político de la televisión pública en Colombia. *Revista Mediaciones*, 16, 22-121.

García Ramírez, D. y Barbosa, M. (2016) Historias de la televisión en Colombia: vacíos y desafíos. *Revista Nueva Época*, 26, 95-121.

Mendiola, A. (2005) Hacia una teoría de la observación de observaciones: la historia cultural. *Revista Historias*, 60, 19-36.

Muñoz, S. (1995) *El ojo, el libro y la pantalla. Consumo cultural en Cali*. Editorial de la Universidad del Valle.

Scolari, C (2022). *La Guerra de las Plataformas. Del Papiro al Metaverso*. Editorial Anagrama.

Scolari, C A. (2013) *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Editorial Planeta.

Scolari, C y Chartier, R. (2022) *Cultura escrita y textos en Red*. Editorial Gedisa.

Scolari, C y Rapa, F. (2021) *Media Evolution. Sobre el origen de las especies mediáticas*. Editorial Uniandes.

Más allá de la Cenicienta y otros clichés

María Paula Martínez Concha⁵⁴

La televisión y el voto de las mujeres comparten el mismo aniversario. En junio de 1954, durante el gobierno del general de Rojas Pinilla, se inauguró el servicio de televisión pública y en agosto fue aprobado el voto femenino. La pantalla entró al espacio doméstico para convertirse en un espejo y un vehículo de transformación cultural mientras, al mismo tiempo, las mujeres salieron por primera vez a las urnas para luchar, con herramientas democráticas, por la igualdad y la participación política.

El servicio de televisión inició en plena mitad del siglo XX. Una época caracterizada por la violencia partidista, la exclusión y la censura. Rojas Pinilla celebraba la televisión y su valor educativo y político, al tiempo que mandaba a cerrar los principales periódicos del país. Su periodo de gobierno fue más bien corto y dio paso a una década marcada por las resistencias civiles fruto de la grieta profunda en el tejido social que dejó el periodo de “La Violencia”. En las periferias de las ciudades se asentaron las personas desplazadas de regiones y los conflictos por la propiedad de la tierra, llevaron a otros a sumarse a las filas de las guerrillas. Era plena Guerra Fría y se vivía también una revolución cultural. Aumentó el acceso de las mujeres a la educación y, en consecuencia, su participación en el mercado laboral, manteniéndose igualmente como el eje del hogar y responsables del trabajo doméstico.

¿La televisión fue mostrando estas transformaciones? Sí. De acuerdo con el maestro Jesús Martín-Barbero (1992)⁵⁵, la caja luminosa se configuró como

54. **María Paula Martínez Concha**, es politóloga, periodista y feminista. Profesora asociada del Centro de Estudios en Periodismo de la Universidad de los Andes. Hace crítica de medios en “Presunto Podcast” desde 2018. Dirigió el proyecto de convergencia informativa de Canal Capital, fue subdirectora de la FLIP y directora de Comunicaciones del Ministerio de Cultura. mp.martinez132@uniandes.edu.co

55. Martín-Barbero, J. (1992). Introducción. En S. Muñoz (Ed), *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Tercer Mundo.

un lugar de encuentro y un espejo: “No es extraño entonces que en un país roto por tantas partes, y de ahí tan necesitado de sentirse comunicado de algún modo, la televisión se haya convertido en un ‘lugar’ neurálgico, donde, de una u otra manera ‘se encuentra’ el país; lugar en el cual pujan y se enlazan espesas tramas de poder y de rabia, de pesadillas y de esperanzas”⁵⁶.

Después del teleteatro clásico (1953-1963) que presentó montajes para televisión como la *Cueva de Salamanca*, (1968) de Cervantes Saavedra o *Crimen y Castigo* en 1971 de Dostoyevski, bajo la dirección de Jorge Alí Triana (Teatro Popular de Bogotá C.P.B), llegaron producciones propias colombianas y uno de los personajes femeninos icónicos lo marcó la cruel Doña Brígida Paredes de *La abuela*⁵⁷ (1979). Una creación de Julio Jiménez, basada en el odio que puso el poder del relato en la figura de una matrona de doble moral, cruel y despiadada, que defendió a sus hijos hombres, irresponsables y mujeriegos, mientras castigó y sometió a la casa, al silencio y a los peores tratos a sus hijas mujeres.

En los ochenta las ficciones colombianas empezaron a perfilar diferente a las mujeres poderosas. Son representativos los papeles interpretados por Amparo Grisales y Margarita Rosa de Francisco como Inés y Juanita, en *Los pecados de Inés de Hinojosa*⁵⁸ (Triana, 1988). Una producción que se arriesgó a poner en pantalla la vivencia del deseo entre mujeres. Basada en una novela del mismo nombre, ambientada en el virreinato de la Nueva Granada en 1567, y adaptada a la pantalla por Jorge Alí Triana, mostró por primera vez dos mujeres que masajeaban mutuamente sus torsos desnudos, en una escena cargada de erotismo y sensualidad. Fue tal vez la primera producción que se atrevió a mostrar personajes femeninos que exploraron su deseo sexual como parte del desarrollo de la trama.

También fueron importantes personajes como ‘La Caponera’, cantante de feria, talismán de la suerte, interpretado por Grisales en *El Gallo de oro*⁵⁹ (Jiménez, 1981) y el de ‘la niña Mencha’, la mujer de clase alta cartagenera que se enamoró de un boxeador de origen popular, en *Gallito Ramírez*, (Luna, 1986). Ambas dieron un talante protagónico al papel de la mujer, no solo por el curso de la historia, sino por las magistrales interpretaciones que mostraron formas poderosas de lo femenino.

57. RTI Televisión, Julio Jiménez (1979-1980). La Abuela [Telenovela], Primera Cadena.

58. RTI Televisión, Abelardo Quintero & Jorge Alí Triana (1988). Los pecados de Inés de Hinojosa. [Telenovela].

59. RTI Televisión, Julio Jiménez (1981). El Gallo de oro. [Telenovela]. Se trata además de una adaptación de la obra de Juan Rulfo que en el año 2000 también fue protagonizada por Margarita de Francisco en una nueva adaptación realizada por RTI para Caracol televisión.

124. Más allá de la Cenicienta y otros clichés

En los noventa las tres mujeres más famosas de las telenovelas fueron Isabel, de *Señora Isabel*, (Romero Pereiro, 1993)⁶⁰, Gaviota de *Café, con aroma de mujer* (Gaitán, 1994) y Beatriz de *Yo soy Betty, la fea* (Gaitán, 1999). Isabel por representar a una mujer de cincuenta años, divorciada que vuelve a enamorarse de un hombre más joven. Una historia que permitió hablar de la sexualidad, del amor con diferencias de edad y de los prejuicios sociales frente al tema.

Por su parte Gaviota (Teresa) representa la historia de una recolectora de café, con vocación de emprendedora que, de acuerdo con Fernando Gaitán, su creador y libretista, rompió los esquemas que siempre realizaban a la mujer exclusivamente en el amor. Explicó, en una entrevista, que el personaje partió de una observación de la mujer colombiana y todo su contexto:

“Me pareció que esta era mucho más agresiva de lo que cualquier novela había podido mostrar hasta el momento. Desde comienzos de los noventa las mujeres comienzan a constituirse en una fuerza laboral importantísima y además, por cuenta de la paternidad irresponsable, son ellas quienes deben tomar las riendas de la familia, así que pensé que no se podía seguir contando la historia de la mujer que lloraba sobre el lavadero y había que contar más bien la de la mujer que estaba en las calles, la de la mujer aguerrida, fuerte, que era capaz de manejar su propia vida y que no se realizaba sólo en el amor, sino también en su profesión; ese fue entonces el propósito que tuvo *Café*” (Rincón, 2015).

El tercer personaje famoso de la década es Beatriz Pinzón, interpretada por Ana María Orozco en *Yo soy Betty, la fea* (Gaitán, 1999). Tan famoso que la telenovela rompió el récord Guinness⁶¹ con 22 adaptaciones internacionales demostrando su capacidad de cautivar con una protagonista que rompía el cliché de cenicienta. Una comedia dramática que puso a las familias colombianas a conversar sobre la vida laboral de las mujeres, los prejuicios de la apariencia y la discriminación.

Hasta ese momento, de acuerdo con Gaitán, en las telenovelas de la región era común el rol de la mujer “pasiva, sumisa, pobre y golpeada”. Según su análisis, las ficciones “estaban más enclaustradas en los finales del siglo XIX. En esa medida toda la industria de actuación mexicana y venezolana giraba alrededor de eso, de las mujeres cuya única forma de redimirse era a través del amor, del galán y de su belleza”. Producciones como estas se alejaron de ese esquema y

60. Romero Pereiro, Bernardo y Agudelo, Monica. Canal A. Liz Yamayusa & Ali Humar. (1993-1994) *Señora Isabel*. Bogotá, Colombia. Coestrellas: Bogotá, Colombia-

61. Guinness Record de Betty, la Fea en <https://www.guinnessworldrecords.es/news/2023/11/betty-la-fea-es-la-tenelovela-con-mayor-numero-de-adaptaciones>

con personajes femeninos como Isabel, Gaviota y Beatriz, fueron librándose del rol doméstico y maternal e imponiendo un sello propio para las telenovelas colombianas.

2000: las diversidades intentan salir del cliché

La llegada del nuevo milenio estuvo marcada por la creciente presencia de personajes LGBTIQ+ en la pantalla, coincidiendo con avances significativos en la lucha por la igualdad, como lo fueron las sentencias del matrimonio igualitario (Sentencia C-577 de 2011), la adopción en igualdad de condiciones para parejas LGBTIQ+ (Sentencia C-683 de 2015) y el reconocimiento del derecho a la personalidad jurídica e identidad de género diversa (Sentencia T-033/22).

No obstante, la línea de tiempo se remonta a 1987, cuando surgió tímidamente Eurípides, el peluquero pueblerino de la telenovela *El divino* de Gustavo Álvarez Gardeazabal. Este personaje, aunque construido desde el cliché, marcó el inicio de una serie de representaciones a la medida del lugar común. Entre estos personajes se encuentran: Hugo Lombardi, diseñador gay de *Ecomoda*, Leandro, diseñador en *Las aguas mansas* (Jiménez, 1994); Lucas, presentador de farándula en *El auténtico Rodrigo Leal* (Marroquín, 2003). Willy y Eduard, estilistas protagonistas de *La peluquería*, 2005. También Harold, el estilista, y Alcides Niño, en *El último matrimonio feliz*, (Orejuela, 2008). En 2010, aparece otro famoso diseñador, Lucas de la Rosa, de la telenovela *Chepe Fortuna* (Ribero, 2010), interpretado por Rodrigo Candamil, que luego tuvo su propio spin-off llamado *Casa de Reinas*, (2012).

Por el contrario, se desmarcaron de esta línea típica personajes como José Chipatecua, interpretado por Diego Cadavid en *Amor a la plancha* (Ribero, 2003), un vigilante travesti que era José en el día y Galatea en la noche. También cabe mencionar a los cuatro personajes abiertamente gays de *Merlina Mujer Divina*, (Infante, 2006): un mesero del bar donde se desarrolla parte de la historia, el presentador de televisión llamado “Tirso, La Piel” e interpretado por Fabio Rubiano, un psicólogo que se define como bisexual y Soledad Carbó, una mujer lesbiana y exiliada interpretada por Alejandra Borrero.

Así mismo es importante mencionar algunas escenas, como la protagonizada por Fernando y Mauri, (Patrick Delmas y Jorge Enrique Abello) en la que se dieron uno de los primeros besos gay entre galanes de la pantalla en *Aquí no hay quien viva*, (Ariztimuño y Caballero,

2008) y remarcar, además, que la mayoría de estos personajes, en su momento, fueron representados por actores y actrices heterosexuales.

Las mujeres lesbianas por su parte han sido personajes menos recurrentes. La producción de Kepa Amuchastegui, *Perfume de agonía* se había arriesgado en 1997 a mostrar un amor lésbico con síndrome de Estocolmo, recordado por los televidentes por el beso de las actrices Alejandra Borrero y Marcela Gallego. Casi 10 años después, vale la pena destacar a Carbó, interpretado también por Borrero en *Merlina Mujer Divina*, (Infante, 2006) por ser abiertamente lesbiana y portadora del VIH/Sida.

Otros romances entre mujeres lesbianas se dieron en telenovelas más recientes como *La venganza de Analía* (Ochoa y Piñeres, 2020) donde Alejandra y Liliana, interpretadas por María Wills y Carolina Cuervo, se declararon su amor con un beso en primer plano en la pantalla. Pero el más interesante es, sin duda, el romance de Leonor María de la Santa Cruz Villamizar, una de las hermanas protagonistas en *Las Villamizar*, (Stiverlberg, 2022). Un drama histórico que a pesar de estar ambientado en el siglo XIX, le apostó a una protagonista lesbiana y a incluir escenas sexuales.

Con una foto de una de estas escenas en el que aparecen las mujeres desnudas hablando en la cama frente a frente, apenas cubiertas por una sábana, la actriz Estefanía Piñeres, que interpreta a Leonor, dijo en redes sociales:

“Todavía queda un largo camino por recorrer. Sabremos que tenemos una narrativa diversa cuando personajes como Leonor no sean gota de agua en el desierto, cuando las historias de amor diversas sean contadas con la misma libertad y generosidad con las que se cuentan las historias de amor heterosexuales”⁶².

En cuanto a personas trans, en 2005, la aparición de Laisa Reyes, en *Los Reyes* (Ribero, 2005) marcó la gran primera vez de una mujer trans en la televisión colombiana. Un punto de inflexión muy importante que no llegó como una idea original colombiana, pues esta producción está basada en un libreto argentino, *Los Roldán* (Tinelly y Ortega, 2004) que incluía el personaje, pero que para el contexto nacional fue muy significativa por varias razones.

La más evidente, por la representación en pantalla de la feminidad trans a través de la interpretación de Endry Cerdeño que destacó los

62. Instagram. (s/f). Instagram. Recuperado el 16 de abril de 2024, de https://www.instagram.com/p/CghBGY4u7A0/?utm_source=ig_embed&ig_rid=52b5d1ab-eff1-4748-a1b7-dbefe0341ee9&img_index=1

desafíos y prejuicios sociales que enfrentaba. Sin embargo, el aspecto más importante recae en su relación amorosa con Emilio Iriarte. El actor Diego Trujillo⁶³ (2023), quien interpretó a este personaje, lo describió así: “Un hombre que se dice muy hombre, que se mira al espejo y dice que es un macho cabrío” y que al final, “se le va desmoronando la hombría y que le falta descubrir un aspecto de sí mismo que no conoce y que se niega a aceptar”.

Además de explorar ese amor diverso, la trama revela un momento crucial cuando Iriarte descubre la identidad trans de Laisa, desencadenando en él una profunda frustración. Este conflicto ilustra las complejidades de la identidad y las luchas internas por la aceptación en un entorno caracterizado por una inflexible rigidez de los roles de género. A pesar de estar enamorado, Iriarte niega la identidad femenina de Laisa y expresa prejuicios hacia las personas trans. Sin embargo, el giro interesante de la historia radica en que su amor por Laisa persiste y, gradualmente, Iriarte comienza a experimentar una transformación en la percepción de su propia masculinidad. Este proceso culmina en su capacidad para aceptar y amar a Laisa tal como es.

Metaverso femenino narco

La década de los noventa inició con los tres capos más importantes muertos o encarcelados. Gonzalo Rodríguez Gacha, fue asesinado tratando de huir en 1989; Pablo Escobar, con la misma pretensión, en 1993 y los hermanos Miguel y Gilberto Rodríguez Orejuela, fueron arrestados en 1995. Ninguno alcanzaba los 45 años y estaban en la cima del negocio ilícito de drogas.

Pasó relativamente poco tiempo para que historias relacionadas al mundo del narcotráfico lograran permear la pantalla y mostraran sus contradicciones. Desde la bonanza marimbera de los setenta, la cultura aspiracional del ascenso social vía el crimen se había instalado y en 2003 apareció entonces la primera: *Pasión de Gavilanes* de Julio Jiménez. Ambientada en Boyacá, puso en escena a los hermanos Reyes, que llevados por el deseo de venganza contra el narcotraficante que asesinó a su hermana, terminan envueltos en el mismo mundo. Fue una telenovela que tomó el riesgo de mostrar otras estéticas y triunfó sexualizando a los hombres al son de música

63. ;De no creer! Las aventuras y secretos de Laisa Reyes revelados | Diego Trujillo. (2023, mayo 28).

popular y caballos. Una producción que, según el crítico de televisión Omar Rincón juntó “lo bueno del melodrama, lo bueno de la estética y se atrevió a desnudar a los hombres, algo que en su momento fue toda una innovación” (2021)⁶⁴.

¿Qué tipo de mujeres y feminidades diversas representaron las narconovelas? Predominaron roles dominados. Mujeres condenadas a girar en torno a la figura masculina dominante. A diferencia de los personajes como Gaviota o Betty, que encarnaban una mayor autonomía y fuerza, los personajes femeninos en las narconovelas se caracterizaron por ser pasivos, melodramáticos y trágicos: “construyeron una imagen de lo narco donde las mujeres son trofeo y dueñas de una moral posmoderna del todo vale”⁶⁵ (Rincón, 2015).

La lista de este tipo de producciones es larga e incluye títulos como *La viuda de la mafia* (Barreto y Peña, 2004), *Sin Tetas No Hay Paraíso* (Bolívar, 2006), *Soñar no cuesta nada* (Hiller, 2007), *Los protegidos* (Uribe, 2008), *El Cártel* (López, 2008), *Pandillas, guerra y paz 2* (Bolívar, 2009), *El Capo* (Bolívar, 2009), *El Cártel 2* (Hiller, 2010), *Rosario Tijeras* (Duplat, 2010), *Pablo Escobar, el patrón del mal* (Uribe, 2012), *Alias el Mexicano*, (Navas, 2013), *Lady, la vendedora de Rosas* (Cano, 2015), *El General Naranja* (Hoyos, 2019).

Dentro ambientes marcados por el machismo se destacaron personajes femeninos que mostraron otros matices. Uno es el caso de La Perris, interpretada por María Adelaida Puerta en *El Capo* (Bolívar, 2009). La Perris es una sicaria, mano derecha del patrón y su inteligencia es superior a la de sus compañeros. Es disruptiva al rechazar los códigos tradicionales de feminidad en su vestimenta y lenguaje corporal, mostrando un claro empoderamiento. Sin embargo, su desarrollo culmina en un giro dramático cuando se enamora del patrón, tiene un hijo con él y abandona la vida criminal. Este cambio representa una redención a través del amor maternal y el amor romántico imposible con un capo que tiene una esposa y otra amante (Giraldo, 2016)⁶⁶.

Por otro lado, María Adelaida Puerta también interpretó a Catalina en *Sin Tetas No Hay Paraíso* (Bolívar, 2006), un personaje de carácter

64. Rincón en Semana. (2021, febrero 3). *Fin de 'Pasión de gavilanes': 10 razones para extrañarla*. Revista Semana. <https://www.semana.com/cultura/articulo/fin-de-pasion-de-gavilanes-10-razones-para-extranarla/202119/>

65. Rincón, O. (2018, febrero 19). *Narcolombia: la banalización de la cultura narco*. *Razón Pública*. <https://razonpublica.com/narcolombia-la-banalizacion-de-la-cultura-narco/>

66. Giraldo, Isis. (2016). *Machos y mujeres de armas tomar. Patriarcado y subjetividad femenina en la narco-telenovela colombiana contemporánea*. La Manzana de la Discordia. 10. 67. 10.25100/lamanzanadeladiscordia.v10i1.1596.

mucho más melodramático. Catalina, explotada sexualmente por narcotraficantes en Pereira, termina siendo asesinada mientras intenta alcanzar la meta de aumentar la talla de sus senos para mejorar su cotización en el mercado. Dominada de principio a fin, su historia no presenta giros, sino un destino trágico. En una línea similar, *Las Muñecas de la Mafia* (Ferrand y López, 2009) presentó a seis mujeres víctimas de un sistema lleno de traiciones y avaricia.

En 2010 llegó a la pantalla *Rosario Tijeras*, basada en la historia original de Jorge Franco y adaptada por Carlos Duplat y Luz Marina Santofimio. Rosario es una mujer aguerrida, que siendo una niña se volvió sicaria y que se está muriendo víctima de ese mundo al que no tuvo otro remedio que pertenecer. Un personaje dominante pero condenado, fiel representante de esa generación vulnerable que creció en Medellín en la década del 70 y 80 y que Alonso Salazar (1990) llamó los “No nacidos pa’ semilla”.

Así, de acuerdo con Rincón (2015), las narcoficciones configuran “el más paradójico de los inventos de la ficción televisiva”. Desde una apuesta altamente performativa, resaltaron valores posmodernos y hedonistas con el riesgo, la inmediatez y el método más expedito para salir de pobres como bandera: “destacaron el abandono del amor (melodrama), para asumir como clave de ascenso social (épica) las vías paralegales (tragedia) propias del destino de Colombia”⁶⁷.

Otros universos

El ejercicio de mapear la representación de diversidades en las telenovelas en las últimas décadas permite, adicionalmente, identificar la irrupción de temáticas sobre asuntos transversales a los derechos sexuales y reproductivos, violencia intrafamiliar, machismo y otras luchas y resistencias propias de este nuevo milenio.

Un ejemplo, son las dos producciones que trataron sobre trabajo sexual. Una de las telenovelas se llamó *Todos quieren con Marylin* (García y Pérez, 2004) cuya protagonista era una prostituta y con un burdel como escenario, se enfocó en los delitos de explotación sexual y trata de personas. La otra, se llamó *La prepago*, (Franco, 2013) y mostró los tabúes y prejuicios que viven las mujeres adultas que deciden ejercer

67. Rincón Omar, (2015) *Colombianidades de telenovelas*. Cátedra de Artes N° 10 (2011): 37-52 • ISSN 0718- © Facultad de Artes • Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de <https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-federal-da-integracao-latino-americana/cinema/colombianidades-de-telenovelas-omar-rincon/20366812>

el trabajo sexual. Basada en una historia real, narró los obstáculos de una joven universitaria caleña que tenía una doble vida.

Otro ejemplo es *Amor en custodia* (Vásquez et al, 2009), una telenovela que se desarrolló en el mundo de la moda (como *Betty, la fea*), pero sin los toques cómicos característicos de esa producción. Esta, que se trató de una adaptación original argentina (Citterio, 2009), expuso de manera cruda las presiones ejercidas sobre los cuerpos femeninos y dramatizó los estrictos estándares de delgadez impuestos por esta industria. Bárbara, la hija modelo de la protagonista, emergió como un personaje complejo, lidiando con inseguridades profundas y enfrentando la bulimia. Este retrato reveló los desafíos emocionales y físicos que muchas mujeres enfrentan en su búsqueda de la aceptación en un mundo donde la belleza es definida por parámetros superficiales y exigentes.

La producción *En los tacones de Eva* (Pinzón, 2006) exploró el machismo y otras formas de discriminación basadas en género a partir de un hombre vestido de mujer. Su protagonista fue un machista típico, pero que, por un giro, se convierte en Eva María León Jaramillo, viuda de Zuluaga, una señora de 55 años, y en sus “tacones” se ve obligado a vivir en carne propia situaciones de violencias basadas en género en espacios cotidianos como la calle o el transporte público, entre otros. Fue interpretada por Jorge Enrique Abello, el mismo galán de *Betty, la fea* (Gaitán, 1994).

Por último, destaca la telenovela *La ley del corazón* (Agudelo, 2019), cuya narrativa se distancia del convencional desenlace feliz del matrimonio, para mostrar los desafíos que encara un bufete de abogados especializado en conflictos de pareja y divorcios. Este melodrama no solo refleja los entramados sociales y culturales diversos, sino que también cuestiona los estereotipos arraigados en torno a las rupturas matrimoniales y la búsqueda de justicia.

Feliz aniversario TV

En la década de los noventa, Martín-Barbero (1992) nos invitó a pensar sobre el particular fenómeno de la televisión en América Latina, caracterizándola como una institución en constante proceso de aprendizaje en la “práctica” de la postmodernidad⁶⁸. Este análisis, que se extiende hasta abarcar producciones televisivas de los últimos

68. Martín-Barbero, J. (1992). Introducción. En S. Muñoz (Ed), *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Tercer Mundo.

70 años, busca esbozar algunas de las múltiples formas en que esta práctica se ha manifestado y sigue evolucionando. Al identificar las formas en las que se dio esa celebración de la diversidad y la diferencia, identifica su talente cuestionador de las normas establecidas.

El aniversario de la televisión se presenta entonces como una oportunidad valiosa para adentrarnos en un examen más profundo de la representación de las mujeres y población LGBTQ+ en estas producciones, un ejercicio que, a su vez, resuena con la premisa planteada por Rincón (2012) que dice que “para comprendernos

como colombianos tenemos que ir a la telenovela donde nos atrevemos a contar los grandes asuntos que nos molestan el alma”⁶⁹.

Los diversos personajes femeninos y de la población LGBTQ+⁷⁰, y sus interpretaciones performativas, han ayudado a ampliar voces y perspectivas sobre la construcción social del género y su continua transformación (Butler, 2015)⁷¹, aspectos que siguen siendo fundamentales en la agenda contemporánea.

Las producciones analizadas, así como muchas otras que seguramente quedaron fuera de este listado propio y limitado, reflejan en mayor o menor medida las inquietudes que han resonado en el alma de las mujeres y la comunidad LGBTQ+ en Colombia y en otras partes.

69. Rincón, O. (2012, agosto 25). *Somos lo que vemos*. Revista Semana. <https://www.semana.com/somos-vimos/263528-3/>

70. Doña Brígida, es una mujer cruel, llena de odio, controladora “La Abuela”, (Jimenez, 1979). Carmenza, ‘la niña Mencha’, es una caprichosa mujer de la clase alta caribe “Gallito Ramirez” (Sánchez, 1986), Renata es una bruja llena de misticismo y de rencor “La Mujer doble” (Cabrera, 1992), Teresa es una mujer trabajadora de la zona rural “Café, con aroma de mujer” (Gaitán, 1994). Beatriz Pinzón es la promesa profesional de su familia en Bogotá “Yo soy Betty la fea”, (Gaitán, 1999), Alejandra Maldonado es una empresaria exitosa “Hasta que la plata nos separe”, (Gaitán, 2006), Yeimy es una ex-convicta en busca de vengar la traición del hombre que amó “La reina del flow” (Sánchez, 2018), Analia se mueve por el rencor y busca justicia por el asesinato de su madre “La venganza del Analia”, (Ochoa y Piñeres, 2020), Lala es una mujer trans en busca de vencer la discriminación y disfrutar su amor diverso en “Lala’s Spa” (Cáceres, 2022.)

71. Butler, Judith. (2015). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.

De la pantalla cine a la pantalla bolsillo. Un poco más de setenta años de historia de los noticieros de televisión en Colombia

Ana María Montaña Ibáñez⁷²

Este texto quiere conmemorar la historia de los noticieros de televisión en Colombia, la pregunta por los relatos que hemos construido, apropiado, creído y visto en televisión. Relatos que tienen implícita una idea de lo que somos y que puede rastrearse en lo que hemos concebido como lo noticioso, lo trascendente y lo importante, durante las siete décadas que han transcurrido desde que el medio llegó al país, en 1954. Sin embargo, como lo evidenciará el lector, no pretende abarcar todos los aspectos que han implicado esta historia, pues en Colombia, cualquier reconstrucción histórica requiere de comprender la multiplicidad y complejidad de ángulos, actores y hechos que marcan nuestro acontecer. Particularmente, la historia de la televisión en estos setenta años está atravesada por la historia política, por los desarrollos y avances tecnológicos, por la historia social y cultural, y por la vida de sus protagonistas, todos aspectos que han marcado las distintas narrativas presentes en el medio.

Trataré, entonces, solamente de dar algunas pistas sobre cómo es que nos hemos representado como país en las noticias y la información que ha pasado por las imágenes en movimiento. ¿Qué idea de país puede verse y se ha visto en las noticias? Este texto

72. Comunicadora social con énfasis en periodismo e investigación y docencia de la Universidad Javeriana, con maestría en investigación en comunicación de la Universidad Nacional de Colombia. Cuenta con varios años de experiencia en la docencia universitaria, en el área de teorías, estudios culturales e historia de la comunicación. Ha trabajado como catedrática en universidades como La Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Externado de Colombia, Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario, Politécnico Gran Colombiano y Universidad Sergio Arboleda. Paralelamente, ha sido asesora en comunicación estratégica y creación de contenidos estratégicos para distintas entidades públicas y privadas.

recorrerá algunos fragmentos de esa historia desde aspectos como: el lenguaje cinematográfico y los primeros años de los noticieros hechos y transmitidos en cine durante las primeras décadas del siglo XX, la mirada a esas relaciones que se tejen entre los relatos, los avances tecnológicos y la posición del Estado frente a la necesidad de informar unos acontecimientos y no otros, con una clara idea de un país que entra al desarrollo y que *por primera vez se ve en las pantallas*. Por otro lado, desde los noticieros como escenarios políticos y el uso de la información con fines de propaganda política e ideológica, especialmente durante los primeros años de la llegada de la televisión, lo que contiene una apuesta por el papel de la televisión como una rama más de la institucionalidad, que va a llevarnos a la necesidad de una llegada puesta en marcha y *consolidación de la televisión*, con el proyecto de Rojas Pinilla, que va afianzarse, en esas primeras décadas, con la idea de los noticieros como los espacios institucionales encargados de la información al servicio del bipartidismo con el Frente Nacional y de un proyecto nacional que quería mostrarnos los importantes progresos en materia de infraestructura y modernidad que nos iban llevar a ser finalmente un país moderno, democrático y en paz.

Para las dos últimas décadas del siglo XX, con la llegada de la televisión a color, el surgimiento de los canales regionales y la tecnología del videotape y las microondas, los noticieros de televisión se convierten *el lugar privilegiado de la información*; van a mostrarnos el país violento, el país narco y simultáneamente, el país de la banalidad, de los reinados de belleza y del fútbol, pero también de la diversidad. Finalmente, durante el siglo XXI, con la privatización de la televisión y la llegada de la red y la comunicación digital los noticieros de TV van a entrar en la lógica de la transnacionalización, de la medición por clics y likes, las noticias espectáculo y velocidad. *Las noticias clic en el bolsillo, la hiperinformación*.

Un Estado que se cuenta, un país que, por primera vez, se ve en las pantallas

De la mano de los hermanos Acevedo y Di Doménico, a principios del siglo XX, se inicia en Colombia la transmisión de acontecimientos a través de imágenes en movimiento. Las primeras proyecciones se harán en espacios abiertos y públicos, pero poco a poco van a ir construyéndose salas de cine, que van a ser los lugares de encuentro entre la gente y la información. Los primeros teatros, como el Teatro Faenza (que este año cumple 100 años) en Bogotá va a ser además

134. De la pantalla cine a la pantalla bolsillo. Un poco más de setenta años de historia de los noticieros de televisión en Colombia

uno de lugares del reconocimiento mutuo de la élite y donde las familias van a ver los primeros noticieros cinematográficos. Se trataba de unas cápsulas cortas que solían ponerse unos minutos antes de la película, se llamaban actualidades cinematográficas y entregaban consejos sobre la vida cotidiana, sobre cómo circular de forma correcta por las calles, cómo cuidar a los hijos o eventos públicos importantes como las procesiones a la Cátedra Primada, en Semana Santa; reuniones sociales importantes o encuentros presidenciales. Las salas de cine llegaron a distintos y distantes lugares del país y fue así como muchos se enteraron, a través de los cortos de noticias de los hermanos Acevedo, de noticias como la muerte de Carlos Gardel, o de cuáles eran las tendencias de la moda en otros lugares del mundo. La idea de progreso también pasaba por acá, información internacional y los NODO españoles, noticieros de la Universal Artists y de la Metro Goldwyn Meyer, Actualidades Francesas o el Pathé Journal fueron referentes de cómo contar acontecimientos noticiosos a través de las pantallas de cine. Pero la importancia de estas cápsulas informativas cinematográficas no consistía solamente en que cubrían la necesidad de la información de estos primeros públicos, también la experiencia de ir a cine era parte de la vida cotidiana de las personas, era “el plan”.

Ver un noticiero cinematográfico, la experiencia de ir a cine, era parte del ritual, tanto que incluso García Márquez lo llevó a Macondo:

Deslumbrada por tantas y tan maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde empezar a asombrarse. Se trasnochaban contemplando las pálidas bombillas eléctricas alimentadas por la planta que llevó Aureliano Triste en el segundo viaje del tren, y a cuyo obsesivo tumbum costó tiempo y trabajo acostumbrarse. Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de bocas de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente. El público, que pagaba dos centavos para compartir las vicisitudes de los personajes, no pudo soportar aquella burla inaudita y rompió la silletería. El alcalde, a instancias de don Bruno Crespi, explicó mediante un bando, que el cine era una máquina de ilusión que no merecía los desbordamientos pasionales del público. Ante la desalentadora explicación, muchos estimaron que habían sido víctimas de un nuevo y aparatoso asunto de gitanos, de modo que optaron por no volver al cine, considerando que ya tenían bastante con sus propias penas para llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios” (García Márquez, 2007. cap. 12, VII)

Empresas cinematográficas privadas, financiadas por gobernaciones y empresas públicas y privadas fueron entendiendo la lógica de contar el acontecimiento y las cámaras empezaron a recorrer el país realizando reportajes en las distintas ciudades. Así empezamos a vernos como

un país que entraba en la modernidad, que estaba creciendo, un país religioso y militar, donde se registran los carnavales, ferias y fiestas, las atracciones turísticas de cada ciudad, reinados de belleza y las visitas presidenciales. Estos recorridos los hacía la cámara de cine y se acompañaban con música de fondo y narración en off, hecho por locutores y voces reconocidas de la radio.

Estos primeros noticieros que los colombianos vieron en cine fueron: el Noticiero Nacional (de los hermanos Acevedo), el Diario Colombiano (de los Di Doménico), Actualidad Panamericana y Colombia al día. Los hermanos Acevedo van a ser pioneros en la producción de cine nacional y del primer periodismo cinematográfico. El 29 de febrero 1924 registran el funeral del presidente Benjamín Herrera, esta historia la recoge el documental *Días de noticias* producido por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (<https://www.youtube.com/watch?v=ewslNX-XDHg&t=284s>)



Fuente: Imágenes tomadas del documental "Días de noticias: Así se han hecho los telenoticieros en Colombia, capítulo 1: 'Más de 50 años de noticias en el cine', producida por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, (Min: 4:43-4:44)

Telenoticieros, entre el cine y la radio

La propaganda al servicio del Estado, una idea de nación moderna

Rojas Pinilla trae la televisión al país con una clara idea de la potencia narrativa que la imagen en movimiento significa, en ese entonces y aún hoy, para la divulgación y la propaganda política, ideológica y cultural. De la mano de Fernando Gómez Agudelo, el 13 de junio de 1954, se inaugura la televisión y con ella se refuerza la idea de que entrábamos al mundo del desarrollo y el progreso tecnológico. Se trataba de alfabetizar a un país exótico, campesino, ignorante y analfabeta, a través de una idea de la cultura de la élite, sin embargo, una idea que no era nueva, pero que se evidencia de forma potente con la fascinación por la televisión como medio de masas, de Rojas Pinilla y de los gobiernos que vendrán de ahí en adelante. Lo que

136. De la pantalla cine a la pantalla bolsillo. Un poco más de setenta años de historia de los noticieros de televisión en Colombia

vimos durante esos primeros años fue precisamente esa nación pujante, desde la infraestructura creciente, desde las obras públicas inauguradas, acueductos, carreteras, estadios.

“Durante el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla, Jorge Luis Arango, uno de los arquitectos del proyecto educativo-mediático del régimen, desplegó diversos dispositivos que permitieran al General la ubicuidad de su imagen; adicionalmente, puso en marcha la radiodifusión y la televisión como medios para erradicar el analfabetismo y, de esa manera, conducir a la Nación hacia un destino más digno; al mismo tiempo, Rojas apuntó a transformar el sectarismo político, que por antonomasia definía al país, en un genuino, aunque romántico deseo de reconciliación nacional” (Carrillo, A. y Montaña, A.M, (2006) Signo y Pensamiento, vol. XXV, núm. 48, enero-junio, pp. 135-148).

La televisión llegó entonces como un proyecto estatal y gubernamental, de alfabetización y de propaganda. Era una novedad y tanto en la producción, como en la concepción misma del medio en el país, todos eran novatos. Los formatos, las narrativas, los temas y sobre todo las noticias copiaron las formas de hacerlo de los medios ya existentes: cine, radio y prensa escrita. En este contexto los noticieros o telenoticieros son hechos en cine, narrados por locutores de radio y con una agenda noticiosa que salía de la prensa escrita.

En 1956, dos años después de la llegada de la televisión, ya existían dos noticieros cinematográficos transmitidos por la reciente Televisora Nacional: *Actualidad Panamericana*, *Colombia al Día*, *Cinekosas*, *Noticiero Colombiano*, *Novedades*, *TV Hoy*, *Telediario*, son algunos de los que se tiene registro. *Actualidad Panamericana* y *Colombia al día* han sido conservados y digitalizados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y por Señal Memoria, el Archivo de la Radio Televisión de Colombia.

Actualidad Panamericana producido de forma regular y sistemática por la empresa Panamerican Films fundada por Álvaro Escallón Villa, Eduardo Caballero Calderón y Gregorio Espinosa, es uno de los más importantes de la época por la rigurosidad de su periodicidad, lo que era poco usual en esos años. Se trataba de un noticiero que se financiaba con publicidad, no siempre explícita y se hacía semanalmente. Allí se mostraba el país moderno: eventos políticos, reportajes turísticos, crónicas y acontecimientos deportivos, notas sobre la historia y desarrollo de empresas industriales y comerciales, así como reinados de belleza. “*Actualidad Panamericana* realizó además ediciones especiales de hechos trascendentales de la historia colombiana; este es el caso de la emisión número 17, en la que se registraron con detalle las manifestaciones de diferentes sectores sociales y económicos que

dieron fin al gobierno militar rojista, el 10 de mayo de 1957, hecho que fue ampliamente reseñado en la prensa escrita del momento. Adicionalmente, el noticiero Actualidad Panamericana estaba acompañado de noticias científica y notas del extranjero, principalmente deportivas y políticas” (Carrillo, A. y Montaña, A.M, (2006) Signo y Pensamiento, vol. XXV, núm. 48, enero-junio, pp. 135-148).



Fuente: Imágenes tomadas del documental “Días de noticias: Así se han hecho los telenoticieros en Colombia, capítulo 1: ‘Más de 50 años de noticias en el cine’, producida por la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, (Min: 4:43-4:44)
 Disponible en: <https://patrimoniofilmico.org.co/serie-documental/>

Colombia al día fue el primer noticiero realizado por la televisora nacional desde la sección de Cinematografía de la Presidencia de la República, podría afirmarse que fue el primer noticiero de los medios de comunicación del Estado, por lo que es posible ver la forma en la que se entendía el país y cómo era la intención del Estado por mostrar las regiones. En casi todas las emisiones, conservadas por Señal Memoria⁷³, es posible ver que existía una sección dedicada a informar sobre los avances y la presencia del Estado en las regiones, con una clara idea propagandística y con una mirada de lo exótico. Aparecen en sus capítulos el Amazonas, Los llanos orientales, la Orinoquía, Los Santanderes, la región Caribe y el pacífico.



Fuente: Dirección Nacional de Información y Prensa (DINAPE) (realizador). (1956). *Colombia al día: 1956-1958. Noticias de Colombia y el mundo: No. 1* / Guillermo Fonseca Truque. Bogotá: DINAPE. Archivo Señal Memoria F35mm 851133. <https://www.youtube.com/watch?v=bKKiSNkktuM&t=4s> Disponible en: www.senalmemoria.edu.co

73. Los 70 capítulos restaurados y digitalizados se encuentran en el catálogo de Señal Memoria y en la página del archivo se puede consultar el especial dedicado al noticiero: <https://www.senalmemoria.co/colombia-al-dia>

138. De la pantalla cine a la pantalla bolsillo. Un poco más de setenta años de historia de los noticieros de televisión en Colombia

La forma de producir noticias para televisión fue evolucionando y las agendas y secciones se fueron definiendo, sin embargo, las fuentes de información y los lugares de la noticia seguían siendo principalmente gubernamentales o de las élites políticas. El periodismo televisivo fue configurando formas de contar las noticias, los periodistas poco a poco iban apareciendo frente a las cámaras otorgándole un carácter de credibilidad a las informaciones. Los periodistas fueron especializándose y entendiendo las lógicas de un lenguaje propio de la televisión en el que primaba la imagen y la estética. “Los presentadores despiertan de su rigidez y tienen un protagonismo en la conducción de las noticias. Se involucran, comentan, establecen contactos mucho más directos con el público” (Rey. G. 2002, en: Orozco, G., p. 159).

La consolidación de la noticia en televisión, el país “reconciliado”

Desde 1956 la televisora nacional arrendaba los espacios de transmisión a empresas privadas y agencias de publicidad que se financiaban a través de la pauta comercial, de ahí que los noticieros fueran producidos por compañías con intereses comerciales. Lo que va a ser el principio de una de las características de la televisión durante las tres décadas siguientes: el sistema mixto. Espacios que se fueron regulando a través de licitaciones públicas en las que las empresas comerciales concursaban. Con ello se entiende el carácter que van a tener los diversos noticieros que van a hacer presencia en la programación durante los años ochenta y noventa.

Para la década del sesenta, ya estaba consolidada la franja informativa en la programación, todos los días a las 9:00 p.m. los colombianos se informaban, durante siete minutos, a través del noticiero Suramericana patrocinado por la Compañía Suramericana de Seguros, que venía trasmitiéndose desde 1957 y que estuvo en la parrilla hasta 1976, este espacio informativo va a tener una extensión los sábados en la noche: *Hechos y Gentes* que aparece en 1962 y se transmitía los sábados en la noche por el canal nacional.

El Frente Nacional (1958-1974), acuerdo entre los partidos liberal y conservador, intentó pacificar el país que, desde 1948, vivía la violencia bipartidista por el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán. Se trataba de volver a la democracia e intercalar el poder entre los dos partidos durante 16 años. Este acuerdo empieza con la presidencia del liberal Alberto Lleras Camargo, quien no era seguidor de la televisión, pues este era un proyecto que venía del gobierno de

Rojas Pinilla. Por esta razón, Lleras Camargo era renuente a parecer en televisión. Este escenario político va a tener una marcada influencia en las informaciones que se transmitían en los noticieros de televisión de esos años que se repartieron también los espacios informativos.



Fuente: Señal Memoria, Archivo de la Radio Televisión de Colombia.
 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=smRGxbHUTxs&t=27s>

“En el noticiero cinematográfico Cinekosas, producido en 1956, conservado y restaurado por Señal Memoria, se reporta el acto de despedida del entonces líder liberal Alberto Lleras Camargo en el aeropuerto de Techo, en la ciudad de Bogotá, en compañía de más líderes políticos de la época. Su viaje a España tenía por objeto encontrarse con el líder conservador Laureano Gómez para firmar un acuerdo que permitiera la reducción de enfrentamientos entre liberales y conservadores, la recuperación de instituciones democráticas y poner fin a la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla en el país” (RTVC-Archivo Señal Memoria, publicado el 4 de agosto de 2023).

A pesar de eso, para este momento la misma lógica de la televisión exigía la profesionalización y la consciencia de la importancia de la formación en el oficio del periodismo. Críticos, intelectuales y figuras de la vida pública aparecían en las pantallas reflexionando sobre la importancia del nacionalismo, la cultura como elemento pacificador y la ética periodística, así los periodistas aparecen por primera vez en un “set” sentados en una mesa, se crea una puesta en escena que le da al noticiero la idea de espacio de reflexión. En 1967 se inaugura un nuevo canal de televisión *El Teletigre* otorgado a una empresa privada a cargo de Consuelo de Montejó. Este nuevo canal va a tener el noticiero *Telebogotá* que va a ser innovador en la forma de contar las noticias, los periodistas estaban en el lugar de los acontecimientos y van a darle un tono acorde con los hechos noticiosos. Arturo Avella funda el noticiero el telediario y crea una forma de contar los acontecimientos más importantes, que consistió en hacer de los noticieros espacios de reflexión sobre estos hechos. Los presentadores de noticias aparecen frente a las cámaras sentados en una mesa frente y simulan estar en una conversación con los espectadores, así el análisis llega hasta los hogares colombianos.

140. De la pantalla cine a la pantalla bolsillo. Un poco más de setenta años de historia de los noticieros de televisión en Colombia

Con esta especialización también se define el valor de lo noticiable, lo que debe ser contado y que es de interés de los públicos. Se considera entonces noticiable los acontecimientos extraordinarios, por ejemplo, la llegada por primera vez del hombre a la Luna en 1969, hecho con el que termina la década y que va a ser un despliegue de tecnología en el que participan producciones Punch y Caracol, con la colaboración de la televisión venezolana y la asesoría técnica de la Fuerza Aérea Colombiana y la Universidad Nacional de Colombia, R.T.I. - Canal 7 - Bogotá y la Red Nacional Inravisión.

Esta década es también la de la presencia en las pantallas televisivas de deportes nacionales como el fútbol y el ciclismo que van a ser parte de la necesidad nacional de encontrarnos en algo en lo que estamos de acuerdo, van a ser motivo de orgullo y reconocimiento nacional. En 1962 la televisión nacional transmite la celebración popular que se da en las calles de Bogotá con motivo del empate 4-4 de la selección colombiana de fútbol en el mundial frente a la selección de la Unión Soviética, en la que Marcos Coll le hace un gol al arquero Lev Iashin, apodado la "Araña negra".

El color, el país diverso y violento, la noticia espectáculo

Para finales de 1970 los noticieros de televisión ya se habían consolidado y con esta consolidación se transforma la forma de contar las noticias, la estética de la noticia empieza a ser fundamental. Algunos hitos relacionados con la tecnología van a marcar de forma contundente lo que mostraron los noticieros de televisión a partir de estos años: la llegada al país de la televisión a color en 1979 durante el gobierno de Julio César Turbay que va a marcar esa relevancia de la estética en los noticieros. La llegada e implementación del videotape, tecnología que transformó los noticieros de televisión, pues permitiría que se consolidara la reportería en las regiones, gracias al uso de cámaras más portátiles que permitían que la cámara y el reportero contaran en simultáneo y con muy poco tiempo de diferencia los acontecimientos; la consolidación de los canales regionales. Por otro lado, nacen los canales regionales: Teleantioquia (1985), Telecaribe (1986) y Telepacífico (1988) y con ellos una descentralización de la información, las regiones se vieron a sí mismas, desde lo local, el valor del acontecimiento nacional se transformó, el país empieza a verse desde los acentos, las costumbres, personajes y acontecimientos de la vida local, que nos muestran un país que empieza a verse desde la diversidad cultural.

Todos estos hechos llevaron a la masificación real de la televisión pues el mercado de televisores se amplió. Sin embargo, el sistema de la entrega de espacios a los partidos políticos tradicionales siguió siendo motivo de crítica y reflexión en los espacios de opinión de la prensa escrita. En una columna del periodista Enrique Santos Calderón, publicada en el periódico El Tiempo, el domingo 12 de agosto de 1979 se mencionó lo siguiente:

“Cada noticiero se ha convertido, pues, en una uniforme tribuna de propaganda oficial que repite la misma monótona apología de cada acto del gobierno, por la que desfilan en interminable sucesión todos los gobernadores, alcaldes, y gerentes de institutos descentralizados que tiene el país, junto con el presidente de la República, en el más exhaustivo cubrimiento imaginable de todos sus gestos y murmullos, y, claro está, los personeros políticos de la corriente a la que pertenezca el noticiero. Turbayistas en Noti-Color; Lopistas en Contrapunto, pastranistas en TV hoy, alvaristas en 24 horas. Para estos espacios mal llamados de información, la política se reduce exclusivamente a lo que dicen y hacen los sectores liberales y conservadores adictos al gobierno”.

Para este momento ya existen franjas de programación y espacios diversos adjudicados a múltiples programadoras, a través de licitaciones públicas. RTI, Caracol, Punch, RCN, Cinevisión, Coestrellas, Intervisión, Cempro, Datos y Mensajes, Gegar, Jorge Barón Televisión, Colombiana de Televisión, Cromavisión, Producciones Jess, Prego, Arturo Abella, 24 Horas, Programar TV, Producciones Alejandro Múnevar, Eduardo Lemaitre, muchas de ellas con espacios informativos en la programación. Estas son las programadoras que para 1983 tenían espacios de noticieros en la programación: Arturo Abella, RCN, Datos y Mensajes, Caracol TV, 24 Horas y Programar Televisión. El sistema mixto de adjudicación de espacios va a generar diversas críticas por los evidentes tintes políticos, como se mencionó anteriormente. Sin embargo, ya en este momento existía una estructura generalizada en los espacios informativos: eran noticieros de 30 minutos y con secciones definidas.

Las últimas décadas del siglo XX van a ratificar el fracaso del intento de pacificación del Frente Nacional con la violencia generada por el nacimiento y consolidación de fenómenos como el narcotráfico, las guerrillas y los grupos paramilitares. Que van a llevar a que los años ochenta sean recordados por acontecimientos transmitidos por las pantallas de televisión como: la toma y retoma del Palacio de Justicia en 1985, la avalancha de Armero en ese mismo año, la entrega del premio Nóbel de literatura a Gabriel García Márquez.

142. De la pantalla cine a la pantalla bolsillo. Un poco más de setenta años de historia de los noticieros de televisión en Colombia

Finalizando el siglo XX Colombia estrena constitución. En 1991, durante la presidencia de César Gaviria y como producto de un acuerdo de paz con distintos grupos guerrilleros: M-19, Movimiento Quintín Lame y EPL, se propone una Asamblea Nacional Constituyente, en la que participan las recién desmovilizadas guerrillas y diversos grupos y organizaciones de la sociedad civil. Colombia entra durante esta década en la lógica de la economía global con la apertura económica. Esto implica que Colombia entra decididamente en la agenda internacional y los noticieros lo entienden, se crean los corresponsales internacionales, que viajan a cubrir visitas presidenciales o acontecimientos relevantes para el país. Uno de estos fue la visita del vicepresidente, del gobierno de Ernesto Samper, Humberto de la Calle a Cuba en 1995. Reunión en la que De la Calle se reúne con el presidente cubano Fidel Castro. Esta visita fue acompañada y transmitida por el noticiero NTC.

Por otro lado, surgen noticieros independientes de grupos hegemónicos o partidos políticos, es el caso de QAP y AM-PM. que salieron del aire empezando el siglo XXI por denunciar actos de corrupción relacionados con el proceso 8.000 durante la presidencia de Ernesto Samper.

La estética de los noticieros va a ser tan importante que, finalizando el siglo, los noticieros van a implementar de forma muy definida las secciones de farándula. Con la aparición en pantalla de presentadoras ex reinas de belleza se empieza a fusionar el acontecimiento noticioso con la estética y el espectáculo, esto llevó a que viéramos acontecimientos de orden público duros o políticamente trascendentales con el tono de una noticia de farándula. El hecho de ver a una mujer bella, sonriendo y “suavizando” el hecho violento, el asesinato o la masacre, cambió completamente la noción de noticias judiciales o de interés público. No queríamos vernos como el país violento que estábamos siendo. Se trataba con ello de darle un respiro a las audiencias, de las “malas noticias” o las noticias sobre tomas guerrilleras, las bombas que estallaban, el narcotráfico y el país turbulento, a través de caras y piernas bonitas, que nos mostraban que en el país también existen razones para sonreír y sentirnos orgullosos. Hechos intrascendentes pero que de alguna manera fueron convirtiéndose en temas de interés público, validando la noticia como espectáculo. La credibilidad como una de las características de la definición del rol del periodista empieza a estar, ya no, en la perspectiva de un profesional con experiencia que relata un acontecimiento a una persona que se valida por su belleza.

Esta nueva forma de ver lo noticioso y de vernos en las noticias de una forma casi bipolar va a permanecer hasta hoy. Por un lado, se jerarquiza la información desde lo que se entiende como noticia dura en la que caben: secuestros, masacres, atentados guerrilleros, declaraciones de personalidades políticas importantes, para cerrar el noticiero con la banalización total de los graves hechos mencionados anteriormente.

Las noticias negocio, desde el bolsillo, ¿relatos únicos?

Hoy, la información, los datos y lo que circula en las redes es un bien con un altísimo valor económico. Google, Facebook, Instagram, TikTok y X son escenarios y agentes de jerarquización de la información considerada como importante, noticiosa y trascendente, independientemente de su credibilidad, interesa más bien el número de interacciones y de consumos de esa información. En este siglo transitamos por la fascinación de la noticia misma, por el acontecimiento como prioridad y por el encantamiento con la imagen como novedad para registrar los hechos a través del cine para, con la televisión, darle prioridad a los presentadores en el set y a los reporteros en las calles y en el lugar de la noticia, como protagonistas de las narraciones periodísticas, y finalmente hoy, a ver en las nuevas tecnologías la discutible idea de la democratización del acceso a la información, de vivir, sentir y ver el acontecimiento en cualquier momento y desde cualquier lugar del mundo. Con la pantalla del celular guardado en el bolsillo, elegimos qué queremos ver y cuándo, la barrera del espacio tiempo se rompió.

En principio esto nos lleva a sentir que tenemos infinitas posibilidades de acceso a diversos relatos, podemos elegir por dónde, cuándo y cómo enterarnos de lo que pasa, de lo que hay que saber. Es la era de la información, de la cultura digital o la cibercultura (Lévy, 2007), esto ha transformado nuestra relación con los mensajes y las noticias, el valor de lo noticioso ha cambiado y por lo tanto, la narrativa de las noticias es hoy distinta. Lo que ha llevado a que los medios hayan tenido que adaptarse a estas nuevas formas de narrar lo noticioso. Así el formato de noticiero de televisión no es hoy la forma privilegiada de consumo de información noticiosa y de interés público, como sí lo fue en otros momentos de la historia de los medios. Especialmente, las personas entre 18 y 34 años se informan a través de las redes sociales.

Los noticieros de televisión se han tenido que adaptar a las lógicas del transmedia y contarnos las noticias en 30 segundos. A través de

144. De la pantalla cine a la pantalla bolsillo. Un poco más de setenta años de historia de los noticieros de televisión en Colombia

las redes sociales las mediciones se hacen entonces a partir de la cantidad de interacciones, las noticias y el valor de lo noticioso ya no está en el acontecimiento extraordinario y, a pesar de que tenemos un acceso infinito a la información, los relatos que pasan por las redes son sesgados y únicos. Entender una noticia en contexto hoy requiere que los consumidores busquen en diversas fuentes independientes de los monopolios mediáticos información producida por medios digitales independientes. Así la experiencia de informarnos hoy pasa por abrir múltiples pantallas que no necesariamente implica entender el hecho noticioso. Nos saturamos de información todos los días y en palabras de Byung-Chul Han “Nos embriagamos hoy con el medio digital, sin que podamos valorar por completo las consecuencias de esta embriaguez” (Han Byung-Chul, 2014, p. 6).

Referencias

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. <https://patrimoniofilmico.org.co/serie-documental/>

Han Byung-Chul. (2014). *En el enjambre* (Primera ed). Barcelona: Herder.

Lévy, P. (2007). Cibercultura. Informe al Consejo de Europa. En *Ciencia, tecnología y sociedad* (Primera ed, Vol. 16). Barcelona: Anthropos.

Orozco, G. (coordinador) et al., *Historias de la televisión en América Latina, Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Venezuela*, Gedisa, Barcelona, 2002.

Vizcaino, M. (coordinador) (1994), *Historia de una travesía, cuarenta años de la televisión en Colombia*, Bogotá, Inravisión.

Radio Televisión de Colombia-RTVC-Señal Memoria

<https://www.senalmemoria.co/articulos/television-en-color-colombia>

<https://www.senalmemoria.co/articulos/el-mundo-en-en-el-archivo-senal-memoria>

<https://www.senalmemoria.co/articulos/producciones-cinematograficas-estatales>

ENTREVISTAS

PRIMER PLANO

Dago García: “Yo siempre he pensado que en Colombia existen dos estrategias para lidiar con la realidad: el humor y el olvido”

Jorge Alí Triana: “De la televisión me encanta la velocidad, da mucho oficio”

Kepa Amuchástegui: “El director, tanto en televisión como en teatro, es un coordinador de creatividades”

Adriana Romero: “Le debo gran parte de mi vida a la televisión”

Mónica Marulanda: “Observar, fascinarse, investigar para ver qué se lleva al estudio de televisión”

Pilar Álvarez: “Soy la mamá, tengo perfil de mamá en televisión”

DAGO GARCÍA:

“Yo siempre he pensado que en Colombia existen dos estrategias para lidiar con la realidad: el humor y el olvido”

Dago García es guionista, productor y ejecutivo de televisión. Empezó escribiendo comedias y luego entró al mundo de las telenovelas. Hablamos sobre su trayectoria y el país que ha construido y sobre el que han hablado las producciones para televisión:

“En esa época (finales de los ochenta y principios de los noventa) había dos tendencias muy fuertes en la telenovela colombiana, una que le apostaba a un esquema muy clásico, muy alineado con los patrones que venían de la televisión mexicana. Otra tendencia más moderna, más cercana a la realidad, incluso más cercana de lo que se hace hoy, eran los trabajos de gente como Pepe Sánchez, Jorge Alf Triana, Carlos Duplat”.

Para Dago, este fue un intento de neorrealismo en televisión, algo muy raro que solo permitía un sistema mixto como el que se tenía a finales de los ochenta en Colombia, donde nunca se generaron fórmulas industriales de escritura de telenovelas pues era un esquema que promovía la competencia y evitaba el monopolio. La lucha por la audiencia siempre se basaba en la identificación con el público. Por lo tanto, era necesario observar lo que estaba sucediendo en la realidad inmediata y tratar de abordarlo de alguna manera en los dramatizados. Algunos lo reflejaban de manera más cruda, mientras que otros, como Dago y Luis Felipe Salamanca, su socio de aquella época, lo hacían de forma más bucólica y melodramática.

Esta época se caracterizaba por un reflejo crudo en el trabajo de ciertos directores, muchos provenientes del cine, que abordaban las problemáticas sociales de manera directa. Un buen ejemplo fue la novela *Los hijos de los ausentes*, basada en un texto de Manuel Mejía Vallejo, que reflejaba las problemáticas sociales de la época. Sin embargo, seguía siendo una problemática principalmente urbana. El

costumbrismo estaba presente en algunas novelas, principalmente las costeñas, pero primaba lo crudo y urbano, hasta que surge un tipo de novela que se tomaría las pantallas: la novela regional.

Con la novela regional se reconoce la diversidad de Colombia como nación, producciones como *La Casa de las Dos Palmas*, *Azúcar o Espumas* fueron hitos de ese reconocimiento.

La TV como retrato crudo de la realidad nacional

“En los ochenta hubo una convivencia del melodrama clásico con el retrato crudo de la realidad. Después de eso vino la mirada de la región que pegó durísimo. Después de lo regional vino la combinación nacional, con el ADN del “estilo” colombiano, del melodrama con la comedia. Se elevó el personaje cómico al estatus de protagonista: *Betty La Fea*, *Pedro El Escamoso*, *Hasta que la plata nos separe...* Todo eso se une en la comedia”.

Esas producciones revelan una transformación clara en el contenido narrativo de la televisión nacional y también expresan una dualidad latente en la nación.

“Siempre he pensado que en Colombia existen dos estrategias para lidiar con la realidad: el humor y el olvido. Esta dualidad nos sumerge en una especie de esquizofrenia, donde la rapidez para olvidar y la tendencia a burlarnos son características distintivas de nuestra sociedad. Desde tiempos remotos, figuras como Martha Bossio, Julio Jiménez y Bernardo Romero ya evidenciaban esta dinámica. Los personajes cómicos siempre han sido los protagonistas indiscutibles, eclipsando incluso a los principales. En melodramas clásicos como *La Guerra de las Rosas*, el show lo robaba el personaje cómico que hizo Enrique Carriazo. Este fenómeno se repite una y otra vez, como lo demuestra los libretos de Martha Bossio y los divertidos personajes secundarios como Kevin, el peluquero capaz de todo en *El divino*”.

En este contexto, Fernando Gaitán marcó un hito al elevar al personaje cómico a la categoría de protagonista. Rompió con la convención de relegar estos caracteres a la función de alivios secundarios y les dio un lugar protagónico en las telenovelas. Este cambio no solo fue audaz, sino que también transformó la manera en la que se entendía el género del melodrama en la televisión colombiana.

De novelas aristocráticas a novelas burguesas

Bernardo Romero Pereiro y Fernando Gaitán son referentes de la historia vivida y contada por Dago. En particular Fernando, porque dio la puntada final a un proceso que se venía gestando desde los 70; el paso de la novela aristocrática a la novela burguesa, donde el trabajo deja de ser un telón de fondo para adquirir un valor dramático.

148. “Yo siempre he pensado que en Colombia existen dos estrategias para lidiar con la realidad: el humor y el olvido”

“El trabajo se convierte verdaderamente en un elemento dramático que puede definir el destino de un personaje, y eso es crucial. Ninguna telenovela, ni en México, ni en Venezuela, ni en ningún otro lugar, había logrado captar esta dinámica de manera tan impactante. Fernando Gaitán le dio forma definitiva a la transición de un melodrama aristocrático y solemne a uno burgués y cómico. Era el único capaz de hacer que una reunión de junta directiva fuera emocionante y definiera el destino de la trama”.

En *Betty la Fea*, además, se asoma un elemento coyuntural que consigue un alto nivel de identificación con el público, y que es un buen ejemplo de lo expresado con anterioridad:

“Betty tiene un elemento importantísimo a nivel coyuntural, porque el problema de la belleza es un problema general y universal y trasciende el tiempo. Pero hay un elemento que muy poca gente nota y que para mí es importantísimo en el nivel de identificación. **Betty es la representante del desempleo profesional y el desempleo es una tragedia contemporánea.** Ella era una profesional súper bien preparada, no conseguía trabajo y terminó aceptando cualquier cosa. Y esa es la tragedia. La del 80% de las familias clase media colombianas que le apuestan todo al hijo que estudió en la universidad. Un hijo profesional desempleado, clase media, es la tragedia de una familia. Es frustración, es una cantidad de desilusiones. Y Betty representa muy bien ese conflicto coyuntural”.

Drama, melodrama y tragedia

Otro componente clave y distintivo de la telenovela colombiana es el “mix” entre géneros que ha estado presente en las producciones más emblemáticas de nuestra historia.

“Todo género dramático implica una contradicción entre el personaje y el contexto. El personaje melodramático es un “traidor” de clase, resuelve esa contradicción no transformando su contexto sino integrándose a él y reforzando el statu quo. En *Betty la Fea*, por ejemplo, Betty nunca luchó por la reivindicación de las ideas por encima del físico o por las condiciones laborales de las secretarías. En la otra esquina, el personaje dramático, de *Señora Isabel*, por ejemplo, es un personaje que sí cambia el contexto, que resuelve la contradicción transformando el contexto. ¿Cuál era su problema? Que su familia no aceptaba que se involucrara sentimentalmente con un hombre joven y ella termina imponiéndose y haciendo que su contexto cambie y acepte sus decisiones. Tan es así que al final ni siquiera se queda con el tipo porque el objetivo dramático, la transformación de su contexto, estaba logrado”.

Posteriormente, con el auge de las narconovelas, el género que toma la posta es la tragedia. El personaje trágico no resuelve el problema, no se integra a su contexto ni lo transforma, su destino por eso es trágico.

Estas transiciones entre géneros y tragedias contemporáneas van acompañadas también de un cambio de éticas: primero tuvimos

una ética basada en el poder terapéutico del amor, luego el poder dinamizador del trabajo y, por último, con la tragedia en la narconovela, el debate ético entre la legalidad y la ilegalidad, un debate ético casi posmoderno:

“Imagínense a un muchacho de 20 años de clase media, hijo de un empleado que ha trabajado en una empresa durante dos décadas. El muchacho ha visto a su padre trabajar dura y honestamente durante toda su vida para luego recibir una pensión insignificante. Ese mismo muchacho, ve a un compañero de su edad en la misma cuadra, jugándose el todo por el todo en un viaje a Miami con droga y luego disfrutando de lujos que su padre nunca va a tener, después de 30 años de trabajo honesto. O incluso peor, observa cómo un político corrupto se vuelve millonario impunemente de la noche a la mañana, mientras que su padre apenas llega a fin de mes con un salario modesto. Estas situaciones son desalentadoras para él, ya que el trabajo honesto parece no valer nada en comparación con el enriquecimiento rápido y deshonesto de otros. **La posmodernidad no tiene fe en el tiempo, el esfuerzo o la perseverancia. No es un a largo plazo, es lo inmediato.** Y el héroe trágico televisivo, que vive en su ley y de espaldas a la norma social resulta altamente atractivo”.

Posmodernidad y popularidad

Ahora las cosas han cambiado sustancialmente, las novelas, con sus éticas y tragedias del siglo pasado han mirado hacia las historias biográficas, especialmente sobre deportistas o cantantes. El trabajo burgués es desplazado por la riqueza en personajes jóvenes que logran fortuna rápido gracias a su excepcionalidad. Para Dago este giro da cuenta del paradigma posmoderno en la televisión.

Si muchas novelas se centran en deportistas o cantantes es porque esto representa caminos verificables para el éxito. Estas dos cosas reflejan una Colombia posmoderna que, en los peores casos, desemboca en populismo, demagogia y polarización consecuencia de la falta de capacidad racional para reflexionar sobre la realidad compartida.

Directores, escritores y productores: la industrialización de la telenovela

En los ochenta, la televisión colombiana estuvo definida por el reinado de los directores. Después las cosas cambiaron y el reinado fue de los escritores: “yo pertenezco a la época en la que el contenido era el rey”.

“Luego surge un factor que cambia todo: la digitalización y su tecnología que permite una medición de audiencia muy precisa. Gracias a esto, la información llega directamente a los programadores y distribuidores, eliminando la necesidad de depender exclusivamente del criterio del escritor. Antes se suponía que el escritor conocía los gustos del público,

150. “Yo siempre he pensado que en Colombia existen dos estrategias para lidiar con la realidad: el humor y el olvido”

y si lograba un éxito, se le atribuía este conocimiento. Sin embargo, con la información precisa que brinda la tecnología digital, los programadores y distribuidores se convierten en los poseedores del poder, ya que son quienes conocen con precisión al público. Esto cambia completamente la dinámica de poder. Hoy en día, el contenido es considerado el rey, pero está casado con una reina más poderosa y demandante que él: la distribución”.

Directores y escritores tenían el control del contenido, el régimen de la medición digital de la audiencia cambia el juego y se posicionan los programadores y los distribuidores, concentrados en criterios de rentabilidad. La producción de contenido se industrializa y especializa, es absolutamente calculada y depende de métricas claras. Esto va acompañado de una preocupación por un respeto absoluto a lo “políticamente correcto” que pretende no fragmentar el mercado.

“Hoy en día se espera, con bien intencionados objetivos de inclusión, tener una especie de cuotas que reparen injusticias del pasado. Se incluyen personajes LGBTQ+ y afrodescendientes en las tramas. Sin embargo, tanto el personaje afrodescendiente como el LGBTQ+ no pueden representar roles negativos o cuestionables. Esta limitación hace que la historia de estos personajes, en muchos casos, resulte menos interesante que la de otros personajes que pueden tener un diseño más complejo. Lo que inicialmente podría ser una buena intención está teniendo el efecto contrario, ya que estos personajes están siendo presentados de manera poco atractiva. Este tipo de consideraciones, más relacionadas con criterios de distribución que de contenido puro y duro, son demostraciones del cambio de paradigma. Para bien o para mal, en la actualidad, son los programadores y los distribuidores quienes deciden qué se produce y como se produce.”

Abril 2024, entrevista Omar Rincón, Luisa Uribe, María Paula Martínez.

JORGE ALÍ TRIANA:

“De la televisión me encanta la velocidad, da mucho oficio”

Jorge Alí Triana. Director de teatro, cine y televisión. Tiene 82 años. Desde los 12 en la televisión. Piensa que la televisión es como el periodismo, el cine como la novela, el teatro como la poesía. Siempre ha estado ahí.

Desde niño en la tele

Con mi padre, el pintor Jorge Elías Triana, fui al teatro Colón a pintar una escenografía para Adelia Zapata Olivella. Eran unos telones pintados en papel que se pintaban con unas brochas amarradas a un palo como de escoba. Y me ponía a dar fondos. Eso fue para mí absolutamente mágico. Conocer el escenario por dentro y ver las funciones y estar entre los bailarines y todo eso. Eso fue anterior a lo de la televisión. Me quedé como picado con ese mundo de entre bambalinas.

Pronto uno de los televisores que se trajeron para la inauguración el 13 de junio del 54 llegó al barrio a donde un vecino. Allí íbamos a ver televisión.

La primera vez que fui a ver televisión quedé completamente sorprendido de que un compañero mío de pupitre en el colegio actuaba en un programa que se llamaba en *El mundo del niño*, yo le dije “¿usted cómo hizo?” Porque eso es absolutamente mágico, eso de ver un actor que es el vecino de pupitre, eso fue absolutamente maravilloso. Insistí: ¿usted cómo hizo para hacer eso?

Me dijo que pertenecía al grupo escénico infantil del profesor Pulido Téllez. Un grupo de teatro que hacían radioteatro en la Radio Nacional. Yo oía ese programa que se llamaba Radioteatro infantil. También había un programa en la Radio Nacional, previo a la televisión, que era el radioteatro de Bernardo Romero Lozano donde pasaban grandes

152. “De la televisión me encanta la velocidad, da mucho oficio”

obras de teatro y de la literatura universal adaptadas a la radio. Entonces mi amigo me llevó al grupo escénico infantil y allí comenzó todo. Empecé con papelitos pequeños, pero siempre me interesó más el trabajo detrás de cámaras. Yo era asistente de dirección, escenógrafo, utilero, lo que fuera.

En 1960, regresó a Colombia Santiago García, el de la Candelaria. Venía de Praga y yo vi dos montajes, que era *El jardín de los cerezos* de Chejov y *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht que me cambiaron la mirada. Era otra cosa, era otro teatro, era otra mirada. Yo tengo que ir allá, pensé. Me consiguieron una beca para irme a Praga y me fui con Rosario Montaña, que es la madre de Rodrigo. Fui a Praga a estudiar cine, televisión y teatro al tiempo. Aprendí checo. Un año metido en un pueblo por allá en Moravia, estudiando 8 horas diarias.

El teatro universal en la tele

Regresé en 1968. Fundamos el TPB (Teatro Popular de Bogotá). Y con el TPB hice teleteatro, un género que hoy en día no se hace: obras de 1 hora y media o 2 horas, que se grababan en el estudio, no era la transmisión de la obra de teatro en el escenario, sino era montada para televisión. Este Teleteatro les ayudaba a financiarse, ya que Inravisión (el órgano del estado que administraba la televisión) les donaba 2 horas y ellos en el TPB vendían la publicidad. Hicieron este programa por 25 años. Y montaron obras de teatro muy significativas de Miguel de Cervantes Saavedra, Mrozek, Tito Flauto, García Lorca, Chejov, Brecht, Gogol, Ibsen, Molière, Dostoievski, Molière, García Márquez, Carrasquilla, Quiroga, Miller, Tennessee Williams, Pinter. Todo un homenaje a la cultura universal.

La tele colombiana

Hay varias etapas. La primera cuando nació la televisora nacional y producía todos los programas en un interés muy cultural y educativa.

La segunda es el Instituto Nacional de Radio y Televisión (Inravisión) haciendo la parrilla de programación entre telenovelas, periodísticos, noticieros, magazines, concursos y convocar a las programadoras para presentar sus historias. Las programadas creaban contenidos, producían sus programas y vendían la pauta publicitaria. La televisión, todavía, mantenía el objetivo de entretener, educar, enseñar y mostrar al país. Generalmente cuando se acercaban las licitaciones, las programadoras se volvían muy culturales, se volvían muy al servicio de la cultura del país y todo eso.

La tercera fue la televisión de las regiones, esa de los canales regionales y de las telenovelas y series sobre las regiones.

Viene la privatización desde 1995. La televisión de dueños privados. El objetivo de la televisión se convierte en una industria que produzca dinero.

Ya en el 2024 las televisiones abiertas están en descenso, la gente, la juventud ya no prende un televisor. Leía recientemente que en Colombia la gente que prende un televisor con señal abierta son los mayores de 60 años. Está en ascenso las plataformas al estilo Netflix, HBO, Prime.

Las historias

Recuerdo la época de las grandes series en RTI y de series como *Las Hinojosas*, por ejemplo, una obra que causó furor en su época porque era un thriller erótico pero histórico. *Las Hinojosas* la pudimos hacer porque RTI estaba comandada por Fernando Gómez Agudelo, que era un hombre de mente amplia. Yo recuerdo que me fui para Providencia a escribir los libretos. Me fui con mi mujer, en aquel entonces era Silvia Amaya. Nos fuimos como tres o cuatro meses encerrados. Nos levantábamos a las 6:00 a.m. a trabajar en los libretos. Escribíamos a mano. Yo llamaba por teléfono a Fernando, le decía “esto está fuerte. ¿Hasta dónde vamos a ir con esto?” Y él me respondió: “No te preocupes. Dale, cuéntale. Y cuente como se debe contar”. Tuve el apoyo de él, sino se cuenta eso, no se hubiese podido hacer. Y es que lo que le daba carácter a la historia y que es de lo que se acuerdan todos, era ver a dos mujeres dándose masajes con ungüentos y besándose. La reacción de la gente en ese momento fue maravillosa, la gente se reunía a ver el programa. Eso tuvo una alta sintonía. Y hubo escándalo, pero es que, si no hay escándalo, no es real. Como que se goza por el escándalo. Esa es parte de la gracia.

Este es el momento más interesante de la televisión colombiana. Se hizo mucha obra de calidad. Fue la época de Pepe Sánchez, María Eugenia Dávila, Consuelo Luzardo, Vicky Hernández, Helena Mallarino, Margarita Rosa, Pedro Montoya, Luis Fernando Montoya, Jairo Camargo. Muchos venían del TPB y de la televisión de antes. De las que hice me gusta mucho también *Maten al león*, *El Cristo de espaldas* y *Pecado Santo* que son muy interesantes.

Hice obras de García Márquez, Caballero Calderón, Germán Santamaría, Sergio Ramírez, Ibargüengoitia, mucha literatura colombiana y latinoamericana adaptada al dramatizado, a la serie y

a la miniserie. Hice para "El cuento del domingo" *Tiempo de morir* de García Márquez. Cuando conocí a García Márquez me dijo ¿cómo no hiciste esto en cine? Le encantó.

La historia en la tele

Todo comenzó porque hice una obra que eso fue un batatazo, un boom monumental, nunca he vuelto a tener un éxito de esas magnitudes, que es *I took Panama*, una creación colectiva del TPB con dramaturgia de Luis Alberto García. Esa obra la inspiró un viaje que hice a un festival de teatro centroamericano invitado como jurado. Ahí me impresionó la zona del canal. Nosotros tenemos el tema del imperialismo como una concepción abstracta y allí esta vaina se volvió concreta: se veía al ejército norteamericano y la bandera norteamericana ondeando el muro de metal dividiendo la zona del canal. Eso era territorio gringo. Llegué a Bogotá muy impresionado y le propuse al grupo que estudiáramos la historia de Panamá y el Canal para hacer una obra y la hicimos. Esa fue una obra famosísima.

La primera secuencia fue la de la tajada de sandía, algo que ocurrió en la época del ferrocarril a mediados del siglo XIX, 1855 algo así. En medio de la fiebre de oro de California, Panamá era la manera más fácil de viajar del este al oeste. Entonces, la ciudad de Panamá y la ciudad de Colón eran muy importantes y se volvieron llenos de burdeles, bares y aventureros. La población de Panamá estaba un poco molesta. Lo de la sandía se refiere a que llegó un aventurero de apellido Oliver, creo, que le pidió una tajada de sandía a un vendedor de frutas en Panamá y le dijo ¿cuánto te debo? El otro dijo, un real. El aventurero le dijo "te pago cuando vuelva de California". Entonces, el panameño le dijo "si me vas a robar eso, yo te mato. Y sacó un cuchillo y el gringo sacó la pistola y lo mató". Se armó un revuelo en la estación, en el mercado, mataron como a 10 gringos y se tuvieron que refugiar en el ferrocarril.

La segunda fue que después de eso, el gobierno de EE. UU. le puso una demanda al gobierno de la Nueva Granada, que nos llamábamos así en ese momento y le cobró una indemnización altísima por cada muerto. Pidió 10 millas a lado y lado y ferrocarril, pidió el tránsito libre en los puertos de Colombia para que pudieran meter lo que quisieran.

El otro episodio era cuando los estudiantes panameños en 1964 se fueron a sembrar las banderas panameñas en la Zona del Canal y eso hubo una masacre, una matanza terrible de estudiantes. Ahí estaba Torrijos de la Guardia y años después me dijo que "ese día me di cuenta de que debía cambiar la dirección de mi fusil porque estaba

apuntando yo a los estudiantes y no defendiéndolos". Duró 20 años en escena. Recorrimos América Latina, fue un éxito en todos los festivales.

Por esta obra, Patricia Lara de la Sociedad de Amigos del País, que era un instituto de estudios políticos, me invita a presentar *I Took Panama* a congresistas, intelectuales, historiadores. Después de la función hubo un debate muy interesante y duro. Días después me llamó Jaime Sanín Echeverri de la programadora Promec TV. Y me dijo, Jorge Alí, me pareció interesantísimo como una obra de teatro puede generar toda esa discusión, despertar los sentimientos y un debate tan interesante sobre la historia. Pensamos hacer un programa de historia con Eduardo Lemaitre, Ud. Dirige. ¿A quién se le ocurre que llamemos para escribir? Le dije a Carlos José Reyes. Y comenzó ahí "Revivamos nuestra historia". Hicimos Córdoba; Bolívar, el hombre de las dificultades; Nariño, el precursor; Los comuneros; Mosquera y Obando; La Constitución del 86; Rafael Reyes; López Pumarejo; El bogotazo. Y una cantidad de cosas. Te estoy hablando de principios de los 80.

Este programa fue muy importante porque primero la televisión salió de los estudios. La grabación llegó en el año 78 a Colombia con Turbay Ayala, antes no se podía grabar, tocaba en cine. La televisión tuvo que salir de los estudios porque la batalla Boyacá no se puede hacer en el estudio 5 de la calle 24. Eso modificó la dramaturgia, la actuación, ya que un actor encima de un caballo no puede hablar engolado como era la costumbre radial.

Revivamos nuestra historia me pareció un programa que valía la pena hacer, que me enseñó mucho en lo en el oficio y en mi mirada de país. Me tocó estudiar la historia de Colombia, y como que fundó la televisión nuestra, una que cumplía el papel de entretener, pero enseñar también y de mostrar el país, mostrar de dónde venimos, las tendencias políticas de la época. En lo personal fue sumamente muy interesante.

El personaje es la realidad

La anécdota de Pedro Montoya el actor de Bolívar que se creyó Bolívar, es que tuvo una especie de intoxicación sobre el personaje, se identificó y compenetró tanto que llegó a grados sumamente delirantes. Cuando terminó la serie él siguió siendo Bolívar, iba a la quinta de Bolívar con una maxirruana pero vestido de Bolívar, a hablar con la gente, los turistas, los que visitan la quinta de Bolívar.

Pero no era solamente él, la gente lo consideraba Bolívar. Una vez me llamó un personaje de la alta política y me dijo Jorge Alí, vi su serie, me

encantó, yo quisiera hacer la película el Bolívar neogranadino, porque no vienes el martes próximo a mi casa y hablamos. Sí señor, con mucho gusto. Ah, pero hazme un favor, tráete a Bolívar. Entonces, llamé a Pedro Montoya y le dije Pedro, nos invitó este personaje y vamos a su casa a hacer una película y me parece muy interesante. Llegamos a las cinco en punto de la tarde como nos había citado, él abrió personalmente la puerta y lo recibió. Simón, qué gusto de tenerte en esta, tu casa. Entonces entró, lo agarró del brazo, lo llevó a su biblioteca, a mí me marcó un rincón en una silla, me dijo siéntate, Jorge Alí. Se lo llevó allá. Le mostró unos dibujos, unos carboncillos que quizás tú (Simón) no conozcas, creo que eso te lo hicieron antes de la batalla de Junín. Entonces, Pedro empieza a mirarlos y Pedro le dice antes de Junín no es posible, porque yo antes de Junín estaba muy enfermo, aquí me veo muy rozagante. Empiezan a discutir sobre los dibujos y sobre la enfermedad de Bolívar, una mezcla entre el personaje y la realidad. Yo quedé maravillado, yo dije esto no puede ser, no puede ser lo que estoy viviendo. A los 15 minutos, entró el secretario y le dijo doctor, tenemos la cita en tal parte, tenemos que salir ya. Jorge Alí qué pena contigo, no alcanzamos a hablar de la película, yo te llamo. Nunca más me volvió a llamar, por supuesto, el tipo quería conocer a Bolívar. Entonces, ahí se me ocurrió hacer la película "Bolívar soy yo".

Todo esto que le ocurrió a Pedro Montoya con Bolívar no fue solo a él, por ejemplo, una vez yo bajaba del TPB, por la Jiménez a la séptima, cuando veo un desfile de caballería de las de la fuerza aérea, de la policía, de los colegios y ¿quién va encabezando en un caballo blanco el desfile? Pedro Montoya vestido de Bolívar. Van hasta la plaza de Bolivia. Allí le tienen un trono en el Capitolio. Un General de la República le brinda honores al señor Libertador. Los colegios levantando la banderita. Eso ya no era un homenaje, era en la vida real. No era solamente que Montoya lo creyera. Él lo creyó, se lo creyó y la gente lo creyó.

Mi experiencia de la tele

Me he divertido mucho haciendo las tres cosas: teatro, cine y tele. Digo que el cine que yo hago es un poco teatral y el teatro que hago es un poco cinematográfico. Están como alimentados mutuamente. De la televisión me encanta la velocidad, hay que ser muy rápidos. Da mucho oficio. Digo que la televisión es como el periodismo, si no se escribe lo que pasó hoy, mañana no funciona. Y el cine es como la novela, que

se puede corregir, se puede pensar, borrar. El teatro es como la poesía. Pero hay muy mala poesía y buen periodismo. Entender la diferencia de los lenguajes es importante y no sufrir. Mucha gente sufre con la televisión por la rapidez y por la velocidad, pero esa es la cualidad que tiene.

Los proyectos que escogía eran los que quería hacer, escogía el reparto, escogía el guionista, escogía todo. Eso ya no funciona, hoy en día el director es una especie de coordinador de piso. Antes eran proyectos muy personales y por eso había obras como la de Pepe o de Kepa. Era una televisión de autor como Bernardo Romero, Carlos José Reyes, Julio Jiménez.

Abril 2024, entrevista hecha por Omar Rincón y María Paula Martínez

KEPA AMUCHASTEGUI:**“El director, tanto en televisión como en teatro, es un coordinador de creatividades”**

Kepa Amuchastegui es actor y director de televisión. Ha trabajado por más de treinta años y dirigido producciones como *Garzas al Amanecer* (1989) y *El Fiscal* (1999). Empezó su vida en el teatro, viviendo en París aprendiendo actuación para luego fundar el teatro La Mama en Bogotá.

En una conversación reciente en su casa en Tabio hablamos sobre ese paso del teatro a la televisión, sobre la época dorada de las telenovelas nacionales, las adaptaciones de literatura a televisión, el impacto de las narrativas de lo narco en la TV nacional y los cambios en las condiciones de trabajo para los actores durante estos años:

“Sí, definitivamente comencé con el teatro purista a los 20 años. Era de la línea dura del teatro. Durante mucho tiempo, tenía un desdén absoluto por la televisión. Era considerada veneno, el pecado mortal, adentrarse en el mundo televisivo. Durante 20 años, me dediqué a muchas cosas, realicé numerosos viajes a Francia, Inglaterra, participé en innumerables obras de teatro e incluso fundé el Teatro La Mama de Bogotá. Fue un largo, largo camino hasta que finalmente caí en las garras de la televisión. Todo comenzó con una obra de teatro que estábamos haciendo en el Teatro Nacional con Fanny Mikey, Luis Eduardo Arango y Consuelo Luzardo, bajo la dirección del director del Galpón de Uruguay, César Campodónico. ¿Quién le teme a Virginia Woolf? Yo era un actor *serio*, de teatro, el teatro era mi arte y no iba a prostituirme haciendo televisión (...) Después de una función de esa obra Fanny me dijo: “Viejo, arriba te están esperando dos señores muy importantes”. Imagínense que yo no tenía ni televisor en casa, ese aparato estaba prohibido y nunca lo había tenido. De todas formas, subí a la cafetería del Teatro Nacional en la calle 71. Me senté con estos señores sin tener idea de quiénes eran, ya que no seguía la televisión. Más tarde me enteré de que eran Julio Jiménez y David Stivel, los dos grandes nombres de la televisión en ese momento. Les había dicho varias veces que no, que gracias, pero ellos insistían en que el personaje del inquisidor Mayorga en “La pezuña del diablo” era para mí. Hasta que finalmente, después de tanta insistencia, les pregunté: “Bueno, ¿y cuánto

pagan por eso?”. Entonces me dijeron una cifra, y yo asumí que era al mes. Pero me corrigieron y dijeron: “No, por capítulo”. “¿Dónde les firmo?” Fue mi respuesta inmediata y el comienzo de todo.”

En su paso por París y en *La Pezuña del Diablo*, Kepa aprendió de manejo de cámaras, de la óptica, de iluminación y otros aspectos que le permitieron pasar de ser actor a ser también director. Su primer proyecto fue escribir una adaptación de *El Coleccionista* de John Fowles. 12 capítulos de 1 hora cada uno que finalmente fue producida por Colombiana de Televisión y que, para Kepa, es un ejemplo de lo que fue la televisión de autor, un trabajo pausado que ahora no sería posible por los cambios en las formas de dirección, las demandas y el sistema actual de varios directores o unidades:

“Cuando surgió la figura, copiada por supuesto de Venezuela y de México, del productor, en algunos casos, en la mayoría de los casos me atrevería a decir, fue nefasto, porque eran personas que de pronto sabían mucho de numeritos, pero no sabían mucho de arte, tenían muy poca cultura, no todos, hay excepciones. De tal manera que la televisión se fue yendo hacia lo que diera más billete el rating. Y entonces, si no hay rating, no hay plata, y entonces si no hay plata, eso no funciona. Entonces hay que buscar rating. ¿Y cómo se busca el rating? Procurando hacer las cosas más fáciles, más comprensibles, más y olvidándose un poco de la parte artística, de escribir un buen libreto, como Bernardo Romero, con Pereiro, como yo mismo me incluyo en ellos, Carlos Duplat, Jorge Alí Triana, en fin, libretos con densidad.”

¿Y cómo entraban ahí las obras literarias?

“Hubo una gran cantidad de obras literarias; por ejemplo, dirigí *La casa de las dos palmas*. David Stivel también hizo muchas obras en RTI, adaptando cuentos del domingo, historias de Onetti, Benedetti y una amplia gama de obras literarias. Cortázar, por supuesto, es otro ejemplo. Cuando tienes un texto de Cortázar, o de cualquier otro autor destacado, con personajes densos, interesantes y profundos, es una delicia adaptarlo. Adaptar una obra así es un desafío, pero al mismo tiempo, es gratificante trabajar con una materia prima tan rica. En esa época, se realizaron muchas adaptaciones de novelas latinoamericanas y universales. *El coleccionista* es un ejemplo de una novela excelente con personajes densos e interesantes. Conservar esa densidad y riqueza al adaptarlas para la televisión resulta en productos interesantes y pensantes para los televidentes de esa época en Colombia. Sí, enviábamos el viajado para explorar las posibilidades. Estas obras tuvieron éxito y no eran desechables en absoluto. Mucha gente todavía añora aquellos tiempos y considera que se hacían cosas mucho más interesantes que hoy en día.”

De artistas a productores

Durante décadas, se ha pensado con naturalidad en las figuras de productor o productor ejecutivo para televisión, sin embargo, Kepa

hace parte de una generación en la que esos roles no existían y había una construcción de personajes, grabación y narrativas de las telenovelas que contrastaba con el enfoque de ganancias ahora imperante.

“Esa figura del del productor y el productor ejecutivo, complicada. Digo esto pese a que uno de mis sobrinos ocupa ese puesto. Ellos piensan más en el billete y en el centavito, en cómo hacemos esto más rápido, más eficaz”. Esto ha llevado a una separación de funciones y responsabilidades, generando a veces un desequilibrio y falta de cohesión en los proyectos. Antes, personas como Jorge Alí Triana, Carlos Duplat y yo mismo, entre otros, nos basábamos en un concepto integral para cada proyecto. No se trataba simplemente de colocar a los actores en el set y filmar, sino de desarrollar una idea visual, rítmica y musical que diera vida a la historia. Si observas mis obras de esa época, verás que cada una tiene su propia identidad, reflejada en la fotografía, la música, las actuaciones y otros aspectos. Esta metodología provenía del teatro, donde un concepto claro es fundamental para comunicar eficazmente. Cada proyecto, como *La casa de las dos palmas*, se construía en torno a un concepto sólido que abarcaba todos los elementos necesarios para una producción exitosa.”

Por otro lado, está la evolución de actores, el proceso de adaptación de un actor que venía del teatro, empieza a trabajar en televisión y la reciente transformación de los equipos detrás de los proyectos en televisión o para plataformas:

“Bueno, pues mira, lo primero que hice en televisión, viniendo directamente del teatro fue *La Pezuña del Diablo*. El personaje resultó ser un éxito abrumador. Me volví famoso en una semana ante 10 millones de personas, cuando antes lo era para un grupo de teatro de alrededor de 300 o 400 personas. Fue un salto total. No vi *La Pezuña del Diablo*. En mi familia tampoco lo vimos. Mi esposa, mis hijos, nadie. Mis hijos sí me pedían autógrafos porque los vendían en el colegio. Los Miserables, cómo, ¿me regalas unos autógrafos por 2000 pesos? Entonces, les firmaba unos papeles y ellos los vendían. Yo me vi cuando repusieron *La Pezuña del Diablo* como dos o tres años después, porque en ese momento ya tenía un televisor en casa, no para ver televisión, sino para ver un mundial de fútbol. Ahí fue cuando entró el aparato y ahí se quedó. Me vi, como te digo, tres años después y me detesté. Qué cosa tan exagerada. Qué vergüenza. Sí, terrible. Poco después de eso Bernardo me llamó para actuar en una serie escrita por él, *Camelias al Desayuno*. Y él fue el responsable de enseñarme a moderarme, a bajar un cambio. ¿Me entiendes? Primer plano, no, aquí la cara, los ojos, la mirada, la voz. A partir de ahí, creo que aprendí a actuar en televisión, a no ser tan exagerado como antes. Respecto a la evolución como actor, uno va aprendiendo a lo largo de todos los personajes que he interpretado. Uno no sabe nada hasta que conoce al personaje. Siempre procuro ver al personaje por encima de mí, tanto cuando dirijo como cuando actúo. He trabajado con actores y actrices que consideran que el

personaje es fácil, y eso es un grave peligro. Por eso siempre lo veo así. Lo más importante que he aprendido, también en el teatro trabajando junto a Peter Brook en Stratford, es eso. El personaje siempre por encima de uno. Aunque sea un camarero que entra y dice “aquí está su café, señor”. Ese también está por encima de uno. Ese también tiene otra vivencia, otro pasado, otro futuro. Y eso se aprende con el tiempo. Al principio no. Cuando empecé a actuar en teatro, era un acto inconsciente total. No tenía ni idea de lo que era el teatro. Era solo para lucirse, ¿entiendes?

Pero poco a poco uno aprende, sobre todo habiendo trabajado con actores y directores tan importantes como Peter Brook y Ben Kingsley. La humildad, ¿verdad? En la dirección es lo mismo. (...) y es que antes la cosa estaba más centrada en los actores que en las cámaras. Ahora es más equilibrado. De las dos cosas. Pero antes estaba en manos de una sola persona. Por lo general. Yo dirigía cámaras, dirigía actores y componía las tomas. Es decir, tenía el control total. Ahora ya no. Ahora el director de cámara, la directora, el guionista, el productor, 70 asistentes de producción, 20 asistentes de cámara. En fin, me acuerdo de *La Casa de las dos palmas*. Éramos cinco gatos. En total, no pasábamos de 20 personas en dirección, fotografía y sonido. Ahora son 80. Es una locura. Es un montaje donde se delegan todas las responsabilidades y nadie tiene la culpa de nada. Antes, el responsable de un producto era uno solo. Sí, porque era el autor total. Autor, director de cámara, todo. **Lo que veía la gente en el televisor era lo que uno había mandado hacer. En dirección también es igual, el mismo procedimiento. Y también la humildad. Desde que empecé, siempre he dicho que el director, tanto en televisión como en teatro, es simplemente un coordinador de creativities.** Es decir, uno coordina la creatividad del libretista con la creatividad del luminotécnico, con la creatividad del sonidista, con la creatividad, por supuesto de los actores, lo que le aportan a uno. Pero uno es el coordinador de eso. Y la responsabilidad de uno es una cosa que decía mucho Peter abrir puertas. No dirigir, sino abrir puertas. ¿Qué pasa si hacemos esto así? Chévere, pero abramos otra puerta y veamos qué pasa. Si lo hacemos así. Y ahí se va creando en definitiva lo que uno como director quiere (...) Es decir, no que sea dictador ni no, no, no, al contrario, ojalá sea eso, un coordinador de creatividad, eso sí.”

Pensando el país a través de la pantalla

¿Y en esos proyectos pensados a profundidad había un deseo de pensarse el país o a qué país se le hablaba?

“Piensa por ejemplo en *La casa de las dos palmas*, una adaptación hecha por Martha Bossio, en la que adaptó no sólo la novela en sí, sino la novelística total de Mejía Vallejo. Si tú lees la novela, no tiene absolutamente nada que ver con lo que salió, porque ella recogió de toda la novelística de Mejía Vallejo y la adaptó en esta cosa épica, maravillosa. Es decir, ¿qué queríamos ahí o qué quería ella y qué queríamos RCN y yo mismo? Contar la historia de un territorio, de cómo se pobló ese territorio, cómo llegaron esas personas, qué les

tocó hacer, por qué aventuras tuvieron que pasar, cómo eran esas relaciones, cómo era el trato, la relación mujer hombre, hombre mujer en aquella época y en esa zona, y eso creo que es muy importante porque es la manera de conocer un poquito nuestra identidad colombiana.”

En ese proceso de contar a profundidad y explorar la identidad de los colombianos, Kepa dirigió *El Fiscal* (1999) protagonizada por Nicolás Montero y Carolina Sabino, junto a Carlos Hurtado y Fabio Rubiano en los roles antagónicos.

Ana María Londoño, Juan Carlos Pérez y Adriana Suárez escribieron esos libretos en el contexto de los fiscales sin rostro, era un momento álgido. Yo creo que *El Fiscal* fue en realidad la primera serie que abordó de alguna manera el tema del narcotráfico, fue un punto de inflexión. Insistí mucho con Pérez y Suárez en que esos mafiosos de esa serie tenían que ser extremadamente feroces y malvados, ¿me entiendes? Quería que Arango fuera corpulento y sudoroso, que Fabio Rubiano interpretara un papel de sicario formidable, y que Carlos Hurtado fuera el acompañante perfecto. Decidí explorar el lado oscuro del narcotráfico, sin llenar de glamour a los villanos. Sin embargo, las series de narcotráfico que vinieron después presentaban a los narcotraficantes como héroes. Me ofrecieron dirigir algunos de esos proyectos, pero me negué. No quería glorificar a esos personajes ni darles 80, 120 capítulos de protagonismo. Es cierto que salieron de la nada y alcanzaron la cima, pero siempre terminaban mal: muertos o extraditados. No podía aceptar que la juventud viera eso como un ejemplo a seguir. No quería que aspiraran a ser como ellos, arriesgando sus vidas por una década de gloria y riqueza. Eso sería una tragedia. ¿Cuántos jóvenes no sucumbieron a esa tentación patrocinada por nosotros?”

Esas preguntas surgen también en medio de un debate por las condiciones de creación artística y la pregunta de si existía una élite intelectual que le hablaba al país:

“¿Hasta qué punto crees que un artista, ya sea del cine, la televisión, el teatro, la pintura o la escultura, considera primero la situación de su país y luego su obra? No, creo que primero piensa en su obra. ¿Qué historia quiero contar? Y generalmente, uno quiere contar una buena historia. Tomemos por ejemplo *Los Pecados de Inés Hinojosa*. Sí, es una época, un momento, la historia de un personaje específico que cometió atrocidades y llevó una vida licenciosa, y que al final fue ejecutada. Pero es parte de la historia. *La Pola*, *Garzas al Amanecer*, *La Casa de las Dos Palmas*. No, la respuesta, si la pregunta fue tan directa, es que personalmente no pensaba en el contexto del país y la situación política para elegir un proyecto. Me gustaba un proyecto. Me interesaba explorar el síndrome de Estocolmo. Entonces, *El Coleccionista* es eso. Es el síndrome de Estocolmo, la persona secuestrada que se enamora de su secuestrador. Eso me gustaba.”

Y sobre las narconovelas, y un intenso debate de si la televisión propicia y consolida esas realidades o más bien las narra:

“En mi opinión, la televisión aprovechó la realidad espantosa que estábamos viviendo en esos momentos y decidió incorporar esos temas. Se aprovechó, en su mayoría, para mal, salvo contadas excepciones, perjudicando a la juventud. Sin embargo, se aprovecharon de una ola de popularidad impresionante, generando altos ratings con esa temática, que era atractiva pero terriblemente perjudicial. Aunque sigo creyendo que en Colombia tenemos tantas historias por contar, desde la conquista hasta la actualidad. De vez en cuando surge algún proyecto interesante, como *La reina de indias* y *El Conquistador o La Pola*, hay tantas historias fascinantes. Sin embargo, se desestima lo que no es considerado suficientemente moderno. A pesar de la importancia de la modernidad, aún tenemos mucho que aprender de nuestra historia. Lamentablemente, poco a poco, no se están tomando esos riesgos.”

La actuación como trabajo

En el 2023 Kepa hizo un llamado público en búsqueda de trabajo. En un corto vídeo que publicó en redes sociales explicó que necesitaba fuentes de ingresos alternativas. Esto dio pie a mucha especulación sobre su relación con los grandes canales de televisión y también propició conversaciones sobre las cambiantes condiciones de trabajo de actores y actrices en el país:

“Fue un escándalo, pero más bien una tontería, ¿no? Lo que sucede es que hoy en día hay una superabundancia de comunicación, así que uno dice cualquier tontería y enseguida todo el mundo se entera, ¿verdad? Es decir, si uno se queda sin trabajo, eso se vuelve viral al instante y hasta en Dinamarca se enteran. Así es la vida para nosotros. Ha sido así toda mi vida. He tenido mucha suerte, debo admitirlo, porque nunca he estado sin trabajo durante períodos demasiado largos, aunque puede que eso comience ahora. Uno gana lo justo para sobrevivir y aguanta un tiempo, pero si no llega más trabajo, entonces uno se endeuda y comienza el fatal ciclo de la deuda que hay que pagar. Pero no, cuando dije eso en alguna entrevista, en realidad estaba buscando oportunidades de trabajo. Hasta en Dinamarca se enteraron de que estaba buscando trabajo. Pero en realidad, conmigo, tengo 82 años y debo decir que RCN, Caracol, e incluso Televideo Colombiana de Televisión (cuando existía) siempre me han tratado muy bien. Siempre me han tenido en cuenta, así que no he tenido baches tan graves como para pedir que me entierren. Pero sí, hay un proceso de rejuvenecimiento de la televisión, en el sentido de que un joven de 40 años ya es considerado anciano. Es algo que sucede en todas las profesiones, los jóvenes van desplazando a los mayores y no hay mucho que podamos hacer al respecto. Nos quejamos, Vicky se queja, yo me quejo, Diego León se queja, y tantos otros actores como Jairo Camargo, Víctor Hugo Morán, Carlos Barbosa, Gustavo Angarita, Consuelo Luzardo, Margarita Rosa, todos nos quejamos de la falta de trabajo. Hicimos nuestras cosas bastante bien en la vida, sabemos actuar más o menos, entonces ¿por qué no nos llaman? Pero eso es lo que pasa, cada vez escriben más cosas para gente más joven, ahora el abuelo tiene 50 años, ¡un abuelo de 80 años ya es muy mayor para esos papeles! Entonces, estamos perdiendo terreno, pero es algo normal, aunque doloroso.”

164. “El director, tanto en televisión como en teatro, es un coordinador de creatividades”

La entrada de las plataformas: ¿muere la calidad?

La atención ahora está puesta en los cambios que traen consigo las plataformas de streaming, no solo para directores, guionistas y actores sino también para las audiencias:

“Creo que todas estas nuevas plataformas como Netflix y Prime están desplazando a los canales tradicionales porque ofrecen facilidad. Antes, la gente esperaba una semana para ver un capítulo de una serie como *La casa de las dos palmas*, *Garzas al amanecer* o *Los pecados de Inés Hinojosa* y lo veía religiosamente. Pero ahora, uno puede ver 20 capítulos de una serie de Netflix en una sola noche. ¿Para qué esperar una semana, o incluso unos pocos días, para ver el siguiente episodio cuando puedes ver todo de una vez? Es fácil, pero creo que esto es culpa del mundo digital. No es que sea malo, al contrario, es un avance maravilloso en términos de calidad de producción, pero tiene sus problemas. La voracidad de consumo y la producción masiva de contenido de baja calidad son dos de ellos. La mayoría de las cosas que se producen son basura. Lo mismo sucede en el cine. Estamos en una época dominada por películas de superhéroes y heroínas porque son fáciles de hacer. Acción, efectos especiales, una dosis de adrenalina y listo. Pero cada vez se piensa menos en la calidad. Pensar es peligroso. Una vez le pedí a Fanny Mikey trabajo para montar una obra de teatro y ella me dijo: “Hacer teatro televisión para gente pensante”. Todavía no he abandonado esa idea.”

Abril 2024, entrevista Omar Rincón y Luisa Uribe

ADRIANA ROMERO:

“Le debo gran parte de mi vida a la televisión”

Soy Adriana Romero Enríquez. Mi madre es Judy Enríquez y mi papá es Bernardo Romero Pereiro y mi abuelo es Bernardo Romero Lozano y mi abuela es Carmen de Lugo. La televisión ha estado en mi vida desde que tengo memoria. Gracias a la televisión, mi papá y mi mamá no solamente hicieron la vida profesional que hicieron, sino también el capital económico, que sin duda es importante porque eso le permitió a mi papá después crear su propia productora y no solamente ser empleado de las grandes productoras de ese momento. Le debo gran parte de mi vida a la televisión.

Cuando me gradué del colegio, eso de la televisión era algo que no sabía manejar. Me costaba mucho trabajo haber nacido en la televisión. Creo que la fama de mis papás era un poco agobiante para mí, además porque era un tema que yo pensaba que era como de todas las familias, como que a todos nos pasa, uno piensa que la familia de uno es como la de todos, hasta que uno crece y dice esto es rarísimo, no solamente es rarísimo. Al principio sí fue difícil de manejar. Estudié Derecho. Unos años después nos amenazan porque mi papá estaba escribiendo una serie que se llamaba *Extorsión*. Por eso nos tenemos que ir del país y cuando vuelvo ya he empezado a estudiar teatro, que es lo que pensé que iba a ser siempre, le decía no a la televisión. Era un poco agobiante ser hija de este par de estrellas, pero hoy en día **le tengo todo el cariño, la amo, me siento como en mi casa, eso es todo.**

Cuando escribo pienso en mi papá, pero cuando actúo no pienso en mi mamá. Tuve una relación más cercana en términos profesionales con mi papá que con mi mamá. Siento que al tener la misma profesión que mi mamá, por alguna razón hemos mantenido cierta distancia profesional. Mi papá era más dado a opinar cuando uno le pedía la opinión.

Mi papá odiaba el teatro. Mi papa tenía una razón muy clara para odiar el teatro y era que mi papá tenía una frase durísima que decía que no se iba a morir él como su papá, yo no me voy a morir sin un peso. Mi papá veía que su papá había trabajado mucho y no había hecho gran fortuna económicamente, y todo porque se había dedicado al pendejo teatro, que es un negocio poco rentable y que, además de todo, es muy desgastante porque el teatro implica ensayo, y ensayo, y ensayo, todo para hacer una función o dos. No da plata. Es decir, él veía este señor que es tremendo, un artista, que dedicó su trabajo a una cosa que él no le veía el resultado. Por eso me decía, por favor, teatro no. Le dije, lo siento, pero yo también amo el teatro.

Entonces todo mal porque mi papá odiaba el teatro. Empecé a escribir televisión y cine después de que mi papá murió, mi hermana sí trabajo con él toda la vida. Cuando él murió, ya me solté y ya dije Ah, bueno, ahora sí, a escribir.

El poder de la televisión

Descubrí hace relativamente poco en mi vida, aunque suena un poco ridículo, el poder de la televisión. Y cuando me refiero al poder, me refiero a la capacidad que tiene la televisión de transformar la vida de la gente, no solamente entretenerla. Yo creo que gracias a la serie *Ana de nadie*, y después a las plataformas, también empecé como ampliar el rango de lo que me interesaba ver. Y entonces descubrí que la gente también ve televisión, no solamente para entretenerse, sino porque allí encuentra personajes que se parecen a uno, pero que hacen las cosas diferentes y que, por lo tanto, pueden ser referentes de cómo hacer las cosas.

Con mi última experiencia que fue con *Ana de nadie*, una novela de RCN que tuvo muchísimo éxito, me di cuenta de ese poder. Hacía un personaje que tenía cáncer de seno, una mujer que superaba ese cáncer, se le murió al marido, o sea, mejor dicho, la pasaba mal mucho tiempo y el impacto que eso causó para que un gran número de mujeres me escribieran. La televisión y sus buenas historias le dan perspectiva a la gente de que la vida puede tener otro color y eso a mí me gusta. **Soy artista, entonces, todavía tengo esa idea de que uno puede cambiar el mundo con el amor.**

Creo que mi papá siempre tuvo esa idea de transformar la sociedad. Mi papá siempre quiso escribir personajes que, con sus grandes diálogos y sus interrelaciones mostraran transformación como *La Señora Isabel*. Hace 30 años era una apuesta muy atrevida de un tema

que probablemente nadie, nadie, hubiera creído que pudiera tener éxito. Él tenía la idea y la necesidad de darle una perspectiva a la gente diferente, una historia.

Libretos y actuación

Ese nivel de diálogos de mi papá sí se perdió mucho en la novela, difícilmente oyes en las novelas diálogos contruidos que te interese escuchar, frases que te produzcan un impacto, relaciones sólidas o con grises. Todo es blanco y negro. Te amo, te odio, eres mi amor. La idea es no ignorar a la gente, no subvalorar al público. Tal vez, todo esto se deba a que hay un ritmo de grabación muy intenso en la televisión. O sea, si tuvieras 25 escenas al día y grabas todos los días como actor, por mucho que lo intentes, no lo puedes lograr. Y ese era el ritmo de producción de hace un tiempo. Eso cambió con las plataformas.

No se hacen 25 escenas. Se hacen entre 12 a 15 escenas al día y sigue siendo un número enorme. Pero si eres profesional te preparas bien. En *Ana de nadie* ocurrió algo maravilloso y era que la protagonista, Paola Turbay, es una berraca. Esa vieja es una dura. Tenía 18 a 20 escenas al día y se las sabía todas. Ella tiene un rigor y una disciplina que le admiro y le aprendí muchísimo. Ella para lograrlo trabaja con coach de actores, con el que trabajaba todos los días y era una persona que estaba ahí, ahí con la letra lista para actuarla. Y eran libretos que solicitaban mucho. Mi hermana Jimena y Gilma Peña se esforzaban escribiendo los libretos y nos pedían decir la letra, ya que ellas se matan escribiendo estos diálogos para que ustedes se luzcan. La mayoría de los actores hicimos el ejercicio muy juicioso de decir el texto y decir la letra, y dio sus frutos porque la gente apreciaba mucho ese nivel de diálogo, de la relación y el contenido.

Un modo de narrar y un modo de actuar

Mi papá era un hombre supremamente disciplinado. Mi papá no creía en la musa. Escribía desde las 05:30 todos los días y hasta las 12:30. Era un hombre que tomaba mucho sin duda, pero nunca lo vi borracho. O sea, eso no se puede desconocer. Nunca, nunca lo vi dejar de escribir. Lo primero es la disciplina, que creo que no la tienen muchos a ese nivel. Creo que un hombre similar en eso y a quien tengo un gran cariño es Dago. Podía escribir dos o tres proyectos al tiempo. Esa era su vida.

Mi mamá tuvo dos cosas una, su pasión por actuar y su amor por la televisión. Ella sí era como su musa o inspiración. La musa de mi papá

sí fue mi mamá. Él escribía papeles para mamá. Mi mamá es costeña, barranquillera de verdad. Ella tiene en la sangre esa fuerza e impactó mucho en la vida de mi papá. A él le encantaban las historias costeñas y por eso hizo grandes historias costeñas. La inspiración fue ella y su familia. Mi mamá tiene 13 hermanos, mi papá era hijo único, entonces, era como una simbiosis de cosas rarísimas entre ellos dos.

Los dos hicieron del otro el gran éxito laboral profesional que fueron en la televisión. Eran dos personas que nunca se dieron rienda suelta. Probablemente porque mi papá murió muy joven, murió de 61 años. Digo que las historias en donde probablemente él hubiera podido indagar en otras temáticas estaban por venir. Lo hablamos muchas veces ya muy cerca de morir. Esas historias le galopan por ahí en la cabeza y en el corazón. Creo que mi mamá sin mi papá se quedó como el norte, se quedó sin su guionista. Mi papá era como un faro para ella en todo sentido.

Los papeles femeninos

Tenemos grandes actrices en Colombia, pero seguimos siendo muy latinos en las representaciones de las mujeres, ya que es su debilidad, su talón de Aquiles, por dónde caen rendidas: una pareja que no les corresponde, que les toca en destino, una suerte de redención a través del amor. Sí nos ha faltado mujeres que no necesiten ser salvadas, y es que las únicas que se han salvado son castigadas. La redención viene de la mano por lo general de un hombre: una pareja, un padre, un hermano o un amante. Sin embrago, hay maravillosos referentes femeninos, pero no hay muy poderosos referentes masculinos.

Hace unos años en RCN me llamaron para adaptar *Hombres* de Mónica Agudelo. Yo admiraba muchísimo a Mónica, quien escribía con mi papá. Al principio éramos muy amigas. Mónica era un poco mayor que yo, pero tener una amistad con ella fue un regalo enorme en mi vida. Lamentablemente fue muy corto y entonces a mí me llamaron hacer una adaptación de *Hombres*. Me pareció fascinante. Yo decía uy qué delicia escribir esa historia hoy en día. Me pasó que esos hombres eran muy aburridos. Las mujeres me fluían muy bien. Creo que escribo personajes masculinos chéveres. Me gusta escribir, escribir, pero esos cinco tipos de *Hombres*, no. No sabía de qué ponerlos a hablar a esos cinco huevones que son muy básicos, no sé si es que son realmente así o si les da vergüenza exponer su vulnerabilidad. Mientras tanto, las mujeres son muy sutiles, irónicas, se mueven en ese tipo de cosas y todo parece ya pensado.

Probablemente lo que pasa es que el hombre colombiano también necesita reinventarse un poquito, y es que sus masculinidades probablemente son muy infantiles. O sea, son niños en cuerpo grande que todavía quieren ser niños y que no se les quite, que no se les quite la juventud, que les da miedo las relaciones de ser adultos. Lo cierto es que las mujeres, bien o mal, sí les toca dar el paso de la adultez a la fuerza, y los hombres no están a la altura.

Me acuerdo de personajes femeninos de mi madre que eran supremamente interesantes. No necesariamente porque tuvieron una vida profesional o laboral, sino porque estaban muy en contacto con sus deseos. Y los llevaron a cabo. Poquito, pero sí había. Recuerdo cómo muchas de estas mujeres, más que todo en esas historias costeñas, o también de esas mujeres mayores como la vieja Sara que tiene esa inspiración en el vallenato, mujeres con una sabiduría particular, que van diciendo consejos y van diciendo cómo es la vida, nadie puede negar que eso es así. Pero yo creo que la diferencia sí está en lo que tienen que decir las mujeres en relación con esa época, son cosas más interesantes, y el cómo jugaban con su cuerpo, en una aparente apertura hacia la seducción y la sexualidad. Creo que eso lo hemos tenido constantemente.

Ahora la mujer también habla, piensa, tiene opinión y es capaz de pronunciar palabra ante ciertas cosas. Creo que esa sí es la gran novedad. La mujer que es capaz de tener opinión, criterio, hablar y decir cosas que son interesantes de escuchar y eso para mí es un salto enorme al tener esos personajes femeninos.

La comedia nos marca

El drama colombiano lo resolvemos con comedia, eso es lo que nos ha hecho la identidad de los colombianos. Eso da cuenta también de nuestra forma de ser. Todo lo resolvemos con un chiste, no necesariamente inteligente, sino malo y por lo general sexista, fóbico o clasista. Eso también está cambiando porque ya no puedes resolver con un chiste de ese estilo. No quedan personajes que va expresándose así a menos de que sea un personaje malo, uno de los que uno pondría como en el espectro del mal, un antagonista.

En todo caso, el humor es fantástico. A mí me parece que el humor es realmente lo que puede hacer la vida. Creo que el drama justamente se crece cuando tú eres capaz de que haya humor allí. Cuando uno cuenta solamente el drama entonces se vuelve melodrama, que también es

buenísimo ese género, pero el drama se compone muy bien cuando hay comedia.

Mi papá tenía un humor muy oscuro y sarcástico, ese humor me encantaba. Su escritura tenía comedia y es que cuando uno está en una situación tan dramática y aparece ese cómico, todo el mundo respira un momentico. En eso sí era muy mago él. Y es que mi papá era una persona muy sensible, entonces, reconocía cómo llevar una situación o un drama muy profundo para luego presentar una cosa más ligera, más tranquila.

Personajes de reparto

Los personajes secundarios te dan más posibilidad: son grises. La delicia. Los personajes principales suelen ser blanco o negro. Entonces Carlos, un personaje secundario. Uno se puede dar el lujo de navegar otras cosas, otras emociones. Se da a veces ser un problema y ser a veces una maravilla. Lo bueno que está pasando es que los protagonistas ya no necesariamente necesitan ir por ese camino de lo bueno sino de lo gris.

De series y telenovelas

Las plataformas abren posibilidades como actriz y como escritora. Hay mayor libertad interpretativa en cuanto a lo que puedes proponer en Colombia. Se puede proponer algo que se salga un poco de la estructura de lo clásico. Si voy a hacer un casting para un canal en Colombia, trato de ser muy clásica en lo que componga o proponga, pero en una plataforma soy mucho más arriesgada y no me da miedo. Bueno, si no me lo gana bien. Entonces creo que sin duda las plataformas nos han permitido tanto a los actores como a los escritores ser más arriesgados tanto en los temas como en la interpretación.

Sigo convencida de que si se valora al televidente se tendrá éxito, pero los canales hacen *realitys* que me parecen un retroceso. Se pueden hacer, pero mejor y respetando al televidente. Los que hacemos televisión sabemos que el morbo, y más con las redes, vende. Y que todo el mundo está dispuesto a contar su vida privada en pro de ser popular. Pero, por otro lado, está en que puedo contar esa misma *Casa de los famosos* y puedo hacer una estructura similar en términos de ese reality, sin recurrir a tanta miseria. Tenemos que ser conscientes y responsables de que la televisión tiene poder y que tiene un poder para el decoro, el decir, el dar un mensaje. No creo que se estén haciendo las cosas bien, no en el sentido moral, sino en el sentido del

poder de ejercer el poder. Es el público quien tiene el poder, es el que tiene que repensar lo que está haciendo o pues es mi mirada.

Me parece, así mismo, que era necesario hablar del narco, pero que abusamos. Obvio que se encontró un nicho y se trató de sacar lo más posible de ahí.

El futuro

Me gusta lo que ha hecho con su carrera Christian Tappan. Lo conozco de hace muchos años y tuve la oportunidad de trabajar con él en una en una serie que se llama *Siempre fui yo* de Disney, en medio de pandemia estuvimos encerrados en un lugar un mes grabando en Cartagena, fantástico. Lo pude conocer y entendí que Cristian realmente lo que había hecho con su carrera era generar el suficiente bagaje de trabajo para en este momento tener una productora y estar haciendo las cosas que le da la gana hacer. Y me parece que eso es una apuesta fantástica. Su productora se llama *Wannabe*. Eso quiero ser: una productora de contenidos.

Este momento me produce mucha emoción. Me siento con muchas ganas de hacer muchas cosas. Yo hago pitch de proyecto por lo menos una vez al mes para plataformas o un poco como actriz. La cosa es que quiero hacer lo que quiero hacer. Por eso hago teatro, estreno un monólogo en mayo donde hablo de la televisión, hablo de mi papá, hablo de mi mamá, hablo de lo que ha sido para mí ser hija de quien soy.

Abril 2024, realizada por Omar Rincón, Luisa Uribe y María Paula Martínez

MÓNICA MARULANDA:

“Observar, fascinarse, investigar para ver qué se lleva a la pantalla de la televisión”

Mónica Marulanda es directora de arte, o como se dice ahora, diseñadora de producción. Su trayectoria es muestra de los múltiples cambios por los que ha pasado la televisión en Colombia y también, una parte fundamental de las exploraciones sobre los territorios del país que hemos visto a través de la pantalla.

Contando historias para la cámara

Hoy en día el trabajo que hacían los llamados ambientadores o escenógrafos es hecho por un equipo de gente dirigido por el diseñador de producción. Para Mónica, al pensar en los setenta años de la televisión, estos trabajos comparten el objetivo de contar una historia a través de la cámara y para ello, es necesario contar con el conocimiento del arte visual desde todos los frentes, como lo son: decoración, escenografía, utilería, diseño del vestuario y diseño del maquillaje, frentes que hoy en día son llevados a cabo por profesionales del sector audiovisual y están bajo la sombra de un diseñador o diseñadora de producción.

“Es la integración de todos los elementos que intervienen en una producción para expresar lo que se quiere decir. Esto no es como arreglar una casa o vestir una persona, aquí se tiene en cuenta la cámara, la historia y el público. En cuanto al punto de vista de la cámara: cómo refleja, cómo se ve, cómo se mueve, además del encuadre y el tipo de óptica que se utiliza. Personalmente me gusta mucho el consenso del equipo para hablar un mismo lenguaje, desde el guion o el libreto de televisión, el director, el productor, el director de fotografía y el diseñador de producción. **Todos aportamos para contar una historia en la misma sintonía; dependiendo del tono que se busca, puede ser realista, abstracto, narrativo o el concepto que pida el proyecto, teniendo en cuenta su género, ya sea dramático, cómico, ficción o documental.** Hay un mundo de matices que varían según el tipo de historia que se esté contando. Se busca que todo encaje y no se pierda en el espacio. Es en ese momento que se empieza a jugar con todos los elementos posibles:

la decoración, los objetos, el vestuario y el maquillaje que describen el entorno y el universo de los personajes. Es muy importante trabajar en llave con el director de fotografía para lograr ese encuadre en la composición deseada. Existen códigos y detalles que las cámaras algunas veces no pueden interpretar correctamente, por lo que es importante conocerlos y decidir con anterioridad si se pueden utilizar o no.”

Arte, ambientación y diseño de producción

Como el trabajo de directores, guionistas o actores/actrices, lo que hace Mónica también se ha transformado con los años, no solo por el cambio en las condiciones de producción sino también por las visiones que existen sobre el conjunto de personas que trabajan en dirigir artísticamente una producción para televisión:

“El crédito ahora es **diseño de producción** y éste ha experimentado una evolución significativa con el tiempo. Inicialmente nos enfocábamos en la ambientación, ¿verdad? Sin embargo, a medida de que los profesionales del cine comenzamos a trabajar juntos, surgió la necesidad de lograr una cohesión visual en todo el proyecto. Fue un proceso orgánico; prácticamente lo hicimos sobre la marcha. Con el tiempo este enfoque evolucionó hacia la dirección de arte, y hoy lo conocemos como diseño de producción, éste es el crédito como se conoce internacionalmente y es importante mantenerlo si queremos estar a la vanguardia.

Por otro lado, la dirección de arte se centra en los aspectos artísticos, como la escenografía, la ambientación y la utilería. En cambio, **el diseño de producción abarca todo el concepto creativo, desde el vestuario y el maquillaje hasta los accesorios, englobando todas las áreas del proyecto (...)** Antes el proceso era más independiente. Cada miembro del equipo tenía su rol definido: por ejemplo, el vestuarista se encargaba de su área, el maquillador, lo mismo y así con los demás departamentos. Ya en el set de grabación todo se fusionaba sin ningún control. Ahora el trabajo es más especializado y los roles están mejor definidos. La decoración y la escenografía se unen para establecer los espacios, definir los elementos, los colores y seleccionar los materiales. Esta colaboración es crucial para diseñar el set y crear el plano. Los escenógrafos, en particular, aportan su experiencia en aspectos arquitectónicos y constructivos, ya que no se trata simplemente de una estructura genérica, sino de un diseño específico que requiere un conocimiento especializado.”

Un país que se narra a través de sus formas de expresión

Después de pasar una temporada en Nueva York en la década de los ochenta, Mónica volvió a Colombia y trabajó durante años en producciones nacionales como *Caballo Viejo* (1988), *Garzas al amanecer* (1989), *La Otra Mitad del Sol* (1995), *Me llaman Lolita* (1999), *Pedro el escamoso* (2001), *El Joe* (2010), *Allá te espero* (2011) y *Lady, la vendedora de rosas* (2014), entre muchas otras. En los

últimos años ha realizado el diseño de producción para diferentes plataformas internacionales como Sony, Disney, Starplus, Telemundo, Fox Telecolombia, Netflix y actualmente está en Caracol Televisión.

"Al montar el escenario de un personaje determinado, es crucial realizar una investigación exhaustiva sobre quién es, cómo vive, sus preferencias, y los elementos que utiliza, así como sus símbolos distintivos. Es un estudio sociológico y antropológico para hacer una descripción artística de los personajes y su entorno. **Cada elemento aporta un significado que contribuye a contar la historia del lugar, del espacio y de muchas otras cosas más.** Para *Caballo Viejo*, por ejemplo, caminamos las calles de Lorica y nos fascinábamos con todo. **El ejercicio era observar y fascinarse para llevar al estudio cada piedra y detalle de las casas.** Eran los primeros pasos, después vino el mismo ejercicio para todos los demás proyectos.

Otra serie que me gusta mucho es *La Otra Mitad del Sol*. Espectacular porque eran tres épocas distintas: la colonia y la Independencia, finales de los años 40 y la época actual en su momento de emisión: la década de los 90. **Trabajamos arduamente para recrear la atmósfera de las diferentes épocas. En la historia de 1800 me inspiré en la pintura renacentista para lograr los tonos clarososcuros de esa época.** Fue un desafío, se cubrieron las paredes de muchas capas de pintura de diferentes colores oscuros para poder crear la tonalidad deseada. Esta técnica permitía crear una textura única que reaccionaba de manera especial a la luz. Para la época de 1945 me inspiré en la fotografía en blanco y negro, para trasladar al público a esa época que todos recordamos por las imágenes del cine y la fotografía en blanco y negro. En esta parte de la serie, ambientada en la época de Gaitán, se exploraban los matices políticos y sociales de la época; todos los elementos que se utilizaron eran blancos, negros y grises, los únicos toques mínimos de color eran para evocar los grupos políticos de ese tiempo. En la época actual, la propuesta fue moderna para su momento, sin ningún manejo de color específico, con el fin de lograr retratar la realidad con una estética fresca, colorida y natural."

Ese trabajo y cuidado por el color se ve reflejado muy bien en las películas que hizo Mónica, quien trabajó en *María llena eres de gracia* y relata sobre los acentos de color de *La virgen de los sicarios*:

"En esa película siempre debía estar presente alguno de los colores, o al menos dos colores de la bandera de Colombia. Era o la chaqueta o el objeto o una luz, y eso fue una delicia pensar cada elemento y detalle para incluir ese requerimiento del director."

Además del cuidado de materiales, y manejo de colores de diferentes épocas, el trabajo de Mónica pasa por la construcción de personajes complejos que han traído lo popular a las pantallas:

"Pedro el escamoso. La palabra aquí es la autenticidad. Fue un proyecto maravilloso que me permitió explorar todos los aspectos de lo popular en el manejo del color, el diseño del vestuario de acuerdo con su perfil y psicología, buscábamos lo más llamativo para darle encanto y gracia a ese

personaje. Yo hasta compré camisas en Curazao, la alegría del color y de los materiales realmente hizo de ese personaje una fiesta, una fiesta como celebración.”

La mirada externa: plataformas e industria nacional

“Otro asunto completamente diferente surge cuando comienza la perspectiva extranjera ¿Qué sucede con quienes lideramos estas áreas aquí en Colombia? Es un desafío, sin duda. Es muy importante destacar las nuevas dinámicas del mercado nacional e internacional. Considero que el ingreso de estas plataformas al país ha permitido evolucionar en las diferentes áreas del sector audiovisual, aportando nuevas formas de trabajo, exigiendo niveles de factura y calidad en los proyectos que fortalecen el crecimiento de la industria nacional. Llevaba como ocho años en plataformas y considero esta experiencia como un ejercicio muy importante para mi carrera, la universalidad del lenguaje audiovisual nos permite trabajar con gente de diferentes países y culturas que, a mi modo de ver, nos lleva a conocer otras formas de trabajo que aportan mucho a la calidad de las producciones colombianas”.

“Siempre he preferido enfocarme en mi trabajo con dedicación, investigando y entregándome por completo. Contribuir con mi experiencia, eso es lo que realmente disfruto: ver que el proyecto se materializa como debe ser. Recientemente, terminé la serie *Arelys Henao 2*, que presentaba sus propios desafíos en el ámbito artístico, y que fue un proceso hermoso y gratificante.

Mira que estoy regresando a la televisión nacional, estoy realmente feliz del camino recorrido, especialmente porque **siento que estamos reviviendo la época de oro de los años noventa de la televisión colombiana** con nuestros productos que hoy en día tienen un gran reconocimiento internacional por sus maravillosas historias y sus altos estándares de calidad”.

Abril 2024, entrevista Omar Rincón y Luisa Uribe.

PILAR ÁLVAREZ:

“Soy la mamá, tengo perfil de mamá en televisión”

Soy actriz y activista de género, soy de ACA, el sindicato de actores. Soy mamá, soy casi abuela, soy una mujer ya grande.

Primero hice teatro en los 80. A la televisión entré en los 90 en RTI, en una novela que se llamaba ¿Por qué mataron a Betty si era tan buena muchacha? de Julio Jiménez. De ahí seguí haciendo apariciones en televisión. Siempre he tenido personajes de reparto. Los de reparto somos los actores y las actrices que soportan los protagonistas, al galán y la galana.

Una obra que recuerdo es *El fantasma del gran Hotel* era una novela que me parecía chévere, como de misterio, muy divertida y muy exitosa. La produjo Teleset para RCN. Recuerdo, también, *Laura, la santa colombiana*, una historia muy linda, muy cuidada y muy chévere.

Soy la que hace de mamá en la tele

En la televisión que a mí me tocó en los noventa he sido la mamá, tengo ese perfil de mamá para los productores en televisión. He sido la mamá sufrida, la mamá malvada, la mamá calladita, la mamá emprendedora. He interpretado múltiples y diversas madres. En mi historia de actriz he hecho mamás populares, en su mayoría mamás de barrio, peleonas que no tienen mucho. Me han tocado escenas de cuchillo casi, y otras monjiles, otras de mamita y muchas más. La experiencia mía ha sido buscar dentro de mí como actriz esa versatilidad para darle a cada mamá un color que la identifique, que sea distinto.

El perfil de mamá es, en nuestros días, mucho más juvenil, más hembra, que produce deseo, una mujer menos virginal, menos ese concepto de la mamá buena y sumisa. Es mucho más una mujer de verdad que eso es chévere. Y eso que Colombia es el país de la mamá sufrida.

Esto de las mamás puede ser una tendencia más comercial, tal vez la idea es pensarse el país a través de las mamás en las telenovelas, lo

cual es interesante. Por ejemplo, en *La primera vez*, que es la serie que hace poquito pasaron por Netflix, las mamás de esa serie son mujeres independientes, trabajadoras, que hacen lo suyo, están por encima de la mujer estereotipada.

Actuar, también, es obedecer

En Colombia hay mucho talento. Al inicio de la tele se actuaba con voces engoladas que venían del radio teatro, como la del galán de galanes de esa época, Ugo Armando; actuaciones que eran muy afectadas. Eso ha ido depurándose y ya la actuación es más natural. La premisa es no actuar. Y en toda esa trayectoria se han logrado cosas muy bacanas. Hay muy buenos actores y actrices.

Los personajes son creados por los libretistas, los actores, si el libreto es bueno, somos obedientes, aprendemos el libreto y le obedecemos al director. Uno hace lo que le piden, si está de acuerdo, siempre hay un margen de negociación, porque eres tú quien crea el personaje. A veces, si ese es el libreto, el director, y no te gustan, que hay, pues obedeces, porque es lo que hay.

Digamos que la televisión tiene unas fórmulas inventadas que poco cambian. Yo recibo muchos, muchos libretos, muchas escenas para casting, y lo que siento es que recibo la misma historia del mismo personaje, con diferente escenario. Es como el personaje puesto en diferentes realidades, en una lechería, en una pizzería, en tierra caliente, en tierra fría, pero es lo mismo, el esquema es el mismo. Lo que veo es que en general, hombres y mujeres siempre estamos haciendo el mismo personaje. Unas veces somos ricos, otras veces somos pobres, unas buenos, otras malos, pero es la misma historia. Entonces, sientes que no hay otra manera de ir más allá al contar una historia. Pero pues como yo no soy escritora de historias, admiro mucho la gente que lo hace.

Hay una nueva figura que es el coach de actores. El coach de actuación ayuda a la gente que pide asesoría para preparar un casting y un personaje. El coaching digamos que es una manera de acceder a formarte como actriz o como actor sin ir a la academia. No reemplaza la formación, sino que la complementa.

A mí me gustó mucho más haber estudiado en combo, en escuela, con gente. Hay una responsabilidad muy grande de parte de uno para no romper la magia, esa belleza que tiene el actor al entregarse a un personaje y una escena. Un actor recibiendo coaching individual, no

178. “Soy la mamá, tengo perfil de mamá en televisión”

tiene con quien tener retroalimentación al no estar en equipo, no estar trabajando con otros. Tal vez por eso la importancia del coach, es tú relación con él, con el alumno o con la alumna. Hay que tener mucho cuidado de no ir a quebrarlo. Generalmente se hace coach para audiovisual, no para teatro. En televisión se ensaya más que todo para la cámara, el emplazamiento de las cámaras, dónde vas tú, dónde voy yo, cuando entras se hace un ensayo rápido y a rodar.

ACA, Asociación Colombiana de Actores

Sobrevivir actuando es duro. Lo he hecho porque soy muy juiciosa con mi sueldo. En televisión se gana bien, no es que gane uno pues los millones como piensa la gente, si uno es juicioso, sobrevive. Si eres organizada con tu economía, lo logras; por ejemplo, hice una serie antes de pandemia y con mi ahorro de esa serie viví toda la pandemia. Si no hay una cuota de juicio y una cuota de no temerle a decir que sí a otras cosas, no se llega. Hago mucha televisión pública, hice primera y segunda temporada de *Emma Reyes* y otros proyectos de teatro independiente. Además, tengo alumnos a los que les doy clase, les hago coaching para personajes. La clave es moverse en diferentes ámbitos de la misma carrera.

ACA⁷⁴, Asociación Colombiana de Actores, se crea en el 2014 por las condiciones precarias que teníamos: no había bienestar en horarios, comidas, descanso. Por ejemplo, llegábamos a grabar y sabíamos a qué hora llegar, pero no a qué hora salir. ACA logró que todos los actores y las actrices tuviéramos 12 horas. Eso beneficia, también, a la parte técnica que está rodando todo el día.

Logramos también, que parece una cosa obvia, pero no lo es, que tuviésemos carpa con sillas para poder sentarnos y estar estudiando lo que sigue o descansar o lo que sea. Logramos tener condiciones dignas para comer, ya que muchas veces almorzábamos sentados en un andén.

Hemos ido logrando esas esas pequeñas cosas. En este momento la idea es lograr uniformidad tarifaria, lograr tarifas básicas para a partir de ahí negociar, como en los sindicatos del mundo.

Nosotros somos un sindicato muy joven. Lo complejo es que la cuota sindical nadie la paga. Y, además, los actores le tienen miedo a meterse

74. El 26 de mayo del 2014 se creó la Asociación Colombiana de Actores (ACA) que es un sindicato creado para la defensa y promoción de los intereses de las actrices y actores colombianos. Con nuestros esfuerzos buscamos la mejora en las condiciones laborales de la industria y el reconocimiento de la dignidad de nuestra profesión <https://www.actoresaca.com/EL-SINDICATO/>

al sindicato porque tienen miedo de que los veten. De hecho, muchos hemos sido, me incluyo por solidaridad porque no he sentido que haya sido así, vetados en las productoras por pertenecer al sindicato. No nos llaman como antes, pero siempre tenemos clarísimo que estamos trabajando para los que vienen.

El miedo de los actores y las actrices tiene que ver con la papita, con el sueldo. Ese sentir que pueden ser vetados, que si reclamas no te contratan. Por ejemplo, tengo una experiencia en una productora con la que hice una película y no me han pagado. Y le advertí al productor, le dije: mira, yo entiendo tus problemas, pero voy a meter este caso al sindicato. Y el caso pues está en el sindicato. Es que no soy solamente yo, hay muchas personas a las que no les han pagado de esa producción. Una de las personas a las que no le han pagado, encargados de unos menores de edad a los que no les han pagado, dice que no va a dar esa pelea porque vetan a sus actores. Entonces desde niños empiezan a meterles en la cabeza que no hay que pelear por sus derechos. El sindicalismo está mal visto, estamos jodidos.

El miedo va en cadena, eso de que calladita se ve más bonita. Poco se entiende que el tema no es que me pagues o no, es que yo firmé un contrato contigo y yo hice mi parte y tú no estás cumpliendo la tuya. A la gente le parece muy importante salir en televisión. Como salir en televisión es un poder y no necesitas tener formación y nos encanta salir en televisión no importa que me paguen. Además, no se puede uno quejar de que el baño está sucio, te toca aguantarte todo el día porque el baño es indecente. Prefieres que la vejiga se te reviente a que te quiten el trabajo.

La esperanza está en que los jóvenes se vinculen más a ACA. El otro día me llama una mujer que acababa de llegar de EE. UU. me dice mira, yo estudié en EE. UU. quiero conectarme con el sindicato. Ella por haber estudiado allí ya tiene otra mentalidad. Los actores que vienen formados de afuera tienen otra dinámica.

Ser mujer y actriz

La Secretaría de Mujer y Género surgió a partir de una denuncia que hicieron unas actrices porque un director las estaba acosando. Nos pedían que nos manifestáramos. Entonces decidimos crearla. Estaba en la Junta en ese momento y me encargué de esa secretaría con Silvia Santamaría, quien es mucho más joven que yo y fue muy importante para que entendiéramos cómo funcionan los feminismos hoy en día. A partir de entonces empezamos a recibir algunas denuncias.

Hemos recibido denuncias, pero por violencia intrafamiliar, y en eso no podemos hacer nada como sindicato. Denuncias a algunos managers que les ponen la vida a cuadritos a actrices y actores jóvenes para que les manden fotos sugerentes y les prometen esta vida y la otra, ese tipo de cosas. La gente denuncia y se echa para atrás. No es tan fácil. No es como que denuncian y todo llega a feliz término.

Hicimos una alianza con la facultad de psicología de la Konrad Lorenz para crear protocolos de manejo de todas estas situaciones en las en las escuelas de formación, en el set, en todo lugar. Tuvimos muchos inconvenientes porque, por ejemplo, actrices que son hoy mujeres mayores decían que qué importa que le cojan a uno la cintura, que qué importa, que eso es así somos porque pasamos mucho tiempo juntos y se crea una familiaridad que puede crear situaciones que no se sabe cuándo se cruza un límite. La incomodidad es la alarma. Si usted está incómoda, está incómoda, ¿no? Ahora con las políticas que tienen Netflix, Amazon, que son muy serias en ese aspecto, y en temas de diversidad, la cosa se ha regulado.

Hay una alianza, también, que tiene ACA con la Secretaría de la Mujer con un colectivo que se llama *Manes a la obra*. *Manes a la obra* es un colectivo de actores hombres que buscan entender cómo tratan a las mujeres y cómo se tratan a sí mismos, la educación que han recibido, todo eso para enfrentarse en el ámbito actoral que es muy sensual. La pregunta es ¿cómo gestionamos toda esa sensualidad que pasa por el cuerpo y cómo la volvemos una cosa tranquila, inteligente y si hay algo de atracción pues que sea consensuado y todo eso?

Gracias a nosotros se han empezado a agremiar los demás departamentos. Ya hay en Colombia una asociación de libretistas, hay una asociación de maquilladores y de vestuaristas. Está claro que hay un respeto por el gremio mucho más evidente. Y hay conciencia como, por ejemplo, con una productora que es un desastre y que produce muchos éxitos, pero maltrata mucho a sus actores. Hubo una serie en la que estaban en condiciones terribles, por allá en tierra caliente. Una de las actrices en una Asamblea de ACA se levantó y dijo gracias, porque es que sin ustedes esto no hubiera podido ser. Gracias al trabajo de ACA, les cambiaron el baño, les pusieron agüita limpia, o sea, condiciones normales para que la vida funcione y se pueda trabajar bien.

Y es que ACA hace presencia en esos lugares. ACA tiene gente que está en los rodajes, acompañamiento en los rodajes de representantes de ACA que están tomando nota. Con ACA ya no estamos solos para exigir nuestros derechos.

La imagen digital

Yo no soy la persona más digital. Mi mánager me regaña, me dice que suba la foto, el post, pero muchas veces estoy ocupada haciendo otras cosas. No lo he logrado, pero si he sentido, si lo he visto. Perdí un trabajo por no tener x número de seguidores. Iba a protagonizar una serie de Mintic con un director fabuloso y la productora dijo no, no, ella no tiene tantos seguidores. Eso me dio un poco duro.

Las redes son importantes para los actores, pero no deben de ser lo más importante. Me encanta el efecto que tienen con ACA, por ejemplo, estamos haciendo una campaña con el tema de los no pagos de las productoras, porque esta que les cuento no es la única productora, hay muchas productoras que no pagan y es muy importante estar ahí, es importante que los actores sepan y sientan que no están solos y que el público se sienta cercano a uno.

Los managers son necesarios

Hay gente que dice que es un mal necesario. Hay managers no solamente de actrices, sino de directores, de libretistas, influencers, locutores, gente stand up, de todo el espectro del espectáculo.

A mí me gusta tener mánager. Hay managers que son profesionales que están pendientes de sus actores, que de verdad quieren a sus actores, que los admiran, que les gusta trabajar con actores profesionales, que están pendientes de que sus actores estén bien y ganen bien. Hay otros que tienen mala fama, que descuidan los actores, que solamente quieren estar cobrando la comisión.

Tengo mánager hace 20 años y me parece que es importante tenerlo. Los managers se enteran de cosas que uno ni idea. Igual hay cosas a las que me llaman directamente a mí. En ese sentido ACA ha abierto espacios para que los actores y las actrices aprendan a hacer esas negociaciones, que los actores aprendan que nosotros somos los clientes de los managers, no trabajamos para los managers. Somos un cliente que paga por un servicio y no al revés.

Abril 2024, entrevista realizada por Omar Rincón y Luisa Uribe.

APUNTES

PLANO SECUENCIA

De genias, figuras, chistes y el crítico
por Omar Rincón

Finales abiertos: 20 perfiles breves sobre
pioneros por Omar Rincón

Ser colombianos: Las 70 de los 70
por Omar Rincón

¿Fin de la emisión?
por María Paula Martínez Concha

De genias, chistes y el crítico

Por el crítico

Son muchas las genias de la televisión colombiana en 70 años (Alicia del Carpio, Gloria Valencia, Teresa Gutiérrez, María Eugenia Dávila, Consuelo Luzardo, Helena Mallarino, Vicky Hernández, Judy Henríquez y siguen aún más), y muchos genios (Romero Pereiro, Pacheco, Jota Mario, Carlos Muñoz, Castro Caycedo y muchos más), pero aquí quiero admirar a los vivos, dos mujeres: Margarita Rosa y Camila. Y dos manes: Carlos y Julio. También quiero documentar a Sábados felices que desde 1972 es marca del humor en Colombia. Y como coda final: mi testimonio de crítico desde 1997.

Margarita Rosa de Francisco⁷⁵

Margarita Rosa de Francisco fue galardonada en el Festival de Cine de Venecia 2023 con el Premio Horizonte como mejor actriz, por su interpretación en la película *El Paraíso*. Tras ir a recoger el galardón la actriz declaró: “Se lo agradezco a mi país, que me lo ha dado todo, profesional y personalmente”.

Margarita Rosa hace parte de otra estirpe de colombiches. Ella ha sido capaz de transformarse y no dejarse ser lo que todos quieren o mandan. Se resiste a ser otra chica bonita libreteada por el machismo y nuestra farándula. Siempre ha sido distinta.

Pudo haber sido la vedette colombiana. Tiene todo: belleza, desparpajo, diversidad de actuaciones y provocaciones. Pero para hacer eso tenía que poner su vida privada en público y convertir su intimidad en escándalo. Y decidió no hacerlo.

Pudo quedarse solo en la protagonista que actúa bien en telenovelas. Siempre ha sido genial desde *Gallito Ramírez* cuando se convirtió en

75. Publicada en El Tiempo (18/09/2023), *Margarita Rosa, genia* - <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/margarita-rosa-genia-columna-de-omar-rincon-806867>

nuestra novia colectiva, pasando por *Café, con aroma de mujer* que la hizo heroína popular y la imagen de la mujer guerrera, o la aventurera de “La Caponera”, o la provocadora de *Los pecados de Inés Hinojosa* cuando reventó la moral pacata de los besos peligrosos, siguió por ese retrato homenaje a la protagonista más grande del país las mamás en *La Madre*, estuvo siendo maravillosa en más vainas como *Paraíso Travel*.

No solo actuó, también presentó noticias y el concurso *El Desafío* y lo hizo muy bien, pero no se quedó siendo lo mismo de siempre. Fue a otros lados, al cine, al teatro, al stand up y la rompió destruyendo su glamour y apareciendo sin filtro y haciendo un personaje anti-farándula y que dice todo con desparpajo irónico.

Escribió en *El Tiempo* y sus columnas demostraron que pensaba con estilo propio y nos exponía a reflexiones muy desde adentro para que nos metiéramos con temáticas y asuntos que ignoraban las noticias.

De ahí se convirtió en *tuitera* controvertida; se atrevió a la política, y muchos colombiches dijeron que las actrices, que las reinas, que las bellas, que las farándulas “no deben meterse en política”. Y que ella se dedicara a las telenovelas.

Terminó apoyando a Petro y ahí fue el escándalo ¡Que cómo una bella puede apoyar a un feo e igualado!

Y ahora gana en cine y en Venecia.

Genia total. Belleza sublime.

Mujer del siglo XXI que demuestra que en la actualidad cada cual debe hacerse cargo de su “privilegio” y hacerlo “político”. Ella testimonia que, en el mundo de las redes digitales, las estrellas de la música, el cine, la televisión, el arte, la moda son actores políticos a los que se les exige decir “su política”. No esconderse en su “privilegio” y “comodidad”.

Margarita Rosa siempre me ha parecido la mujer que define la vitalidad, brillantez y poder de la mujer colombiana. Margarita Rosa, ¡gracias por existir y ser como sos!

Camila Jiménez ⁷⁶

La televisión, aunque conservada, vive atenta a los modos de sentir colectivos de la sociedad. La ficción es más atrevida, las noticias más

poca lucha. Pero la ficción y las noticias están mostrando que en el siglo XXI somos otra sociedad.

La ficción desde hace rato ha “reconocido” la diversidad regional que nos habita, hemos aprendido a ser caribe o paisas o vallunos o llaneros en sus historias. Así mismo hemos tenido personajes afros, gay, y trans. Poco de indígenas.

Los noticieros se han venido atreviendo con presentadoras y periodistas donde triunfan Ilya Calderón ahora en Univisión, Mabel Lara que triunfó hasta que cayó en la política, Vanessa Mendoza, Diana Mina, Claudia Lozano, Edna Liliana Valencia, Rossy Lemos y muchas más que son presentadoras y periodistas de éxito. Ahora, para compensar la poca representación indígena Señal Colombia pone a Sandra Chindoy como periodista y eso, para empezar, está muy bueno.

Lo sorprendente y maravilloso está en Camila Jiménez, la primera periodista transgénero en Noticias Caracol, quien desde el 2022 es una periodista con personalidad y autonomía propia.

Una voz, un rostro, una profesional que hace tan buen periodismo que uno no repara en “formas tales”. Esto es porque ella rompe esas formas *machirulas* y moralistas que indagan en si ese cuerpo y rostro es hombre o mujer o *loquesea*. Ella es una gran periodista y punto. Es periodista y mujer trans, no solo lo segundo. Pasa el cuerpo trans estereotipado y permanece la periodista.

Camila es una profesional formada en comunicación, pedagogía, investigación y ciencias sociales. Tiene la experiencia que da haber vivido en México y California, dar clases e investigar en la Comisión de la Verdad.

La fortaleza ha estado en su lucha por ser lo que ella quiere ser con su cuerpo y forma de estar en la vida. Todo eso la ha hecho una periodista excepcional ya que su mirada del mundo nace de su experiencia de vida en sus diversidades de colores, saberes, autonomías, corporalidades y sueños.

Tiene, además, esa contundencia y vitalidad de su territorio de enunciación que es ser una “barranquiguajira”. Verla es olvidarse de si es trans o lo que sea, se come la pantalla, la hace propia, transmite credibilidad y asigna poder a lo que dice.

Una gran periodista que estuvo en Caracol Noticias y reivindica que ser una periodista trans es un acto político para ampliar las maneras de ser hombre, mujer y *loquesea*, decida cada uno en estas sociedades donde ser diferente y ser auténtico es un trauma.

La televisión colombiana tiene como marca de identidad el atreverse a poner en imágenes esa diversidad que nos habita. Nos falta aún, que el relato y modo de narrar sea desde esos modos diversos. Por ahora, son rostro, pero el guion sigue siendo blanco, patriarcal, occidental y religioso.

Carlos Duplat⁷⁷

Se inició como actor, sin embargo, se le recuerda mucho más como director y libretista.

“Su aporte es insuperable, nos enseñó que el drama puede ser sutil y sofisticado, que es un drama mucho más al interior, sin llegar al extremo del melodrama” (Fernando Gaitán).

“Nos enseñó a todos una cierta estética y lenguaje popular desde alguien que lo conocía con mucha autoridad” (Juana Uribe).

“Es un hombre muy honesto y un militante de la televisión que me gustaría ver más” (Mauricio Navas).

“Es el tipo que ha hecho las cosas en términos de género más experimentales y más audaces en la televisión” (Dago García).

La verdad “a veces siento que muchas de las cosas que se escriben pugnan con la verdad, pero no con la verdad absoluta, sino con la verdad del mundo que lo rodea a uno. Escribí *Amar y vivir* (1989) y *Los Victorinos* (1991) con Luz Mariela Santofimio. *Fuego Verde* (1998) no la escribí, pero sí estuve mucho tiempo encima tratando de darle la orientación. En general, me gusta mucho estar cerca de eso para ver el concepto y el mundo de uno; el mundo en el que uno cree, que lo apasiona, que lo hace vibrar, que lo mueve, porque eso es lo que uno quisiera contar” comenta don Carlos.

Las historias. “Tengo un montón de historias entre pecho y espalda. Historias que hay que contar para contar nuestra nacionalidad y que nos permitan acercarnos al medio popular, por ejemplo, un ángel que, pagando una penitencia en la tierra, se mete en el sector popular y se compromete con este... Historias muy pegadas a la vida que muestran ese reventarse contra el mundo para después, seguir para adelante... Yo quiero entonces historias de esa índole, duras, pero alegres y también muy comprometidas con la vida”, sostiene Duplat.

77. Publicado en BOLETÍN CULTURAL Y BIBLIOGRÁFICO, VOL. XLIX, NÚM. 87, 2015, pp. 67-87, La televisión Colombia es de autor (Omar Rincón) - file:///C:/Users/rincono/Desktop/70%20a%C3%B1os/admin,+bol87_5%20(1).pdf

Lo popular. “Lo popular a mí me llega mucho porque es de una riqueza bárbara, además lo he vivido tanto... Por ejemplo, yo estuve cuatro años en la cárcel La Picota y me encantaría hacer una novela con lo que vi allá... ese tipo de cosas de la “colombianidad” es lo que yo quiero mostrar. El impacto de *Amar y vivir* tuvo que ver con el hecho de que la historia contaba el mundo de la gente, una historia donde todo el mundo se veía reflejado. Y es que, salvo en *Don Chinche*, los sectores de la clase popular nunca habían sido protagonistas de nada en este país y menos de la televisión, y de pronto las plazas de mercado y los personajes que allí vivían se convirtieron en protagonistas; con todas sus pasiones, sus cuentos, sus bochinches, sus formas de hablar, sus conflictos... era una historia muy cercana, muy metida en la gente, además, hecha con mucha pasión y eso le llegaba al corazón de la gente”.

Los anónimos. “*NN* (1990) tuvo un éxito bárbaro y creo que fue porque la historia hablaba de la gente que anda en la calle poniéndole la zancadilla al centavo, buscando su trabajito a ver qué hace”.

Los jóvenes. “Antes de *Los Victorinos* los muchachos sí aparecían en las historias, pero de forma muy lateral, como por ejemplo en *La abuela*, pero aquí eran ¡protagónicos! Fue realmente en esta serie donde los vimos por primera vez y claro, todos los jóvenes se encontraron y se vieron reflejados. Me acuerdo de que cuando la vetaron y dieron la orden de pasarla a las diez de la noche para que los muchachos no la vieran, la cosa se complicó porque “obligaron” a los niños de 10 y 12 años a trasnocharse, entonces uno oía por todas partes a los padres quejándose porque sus hijos se habían acostado a las 11 o 12 de la noche viendo *Los Victorinos*. La censuraron porque tenía contenido prohibido”.

Finales anti televisivos, sin esperanza. “En *Amar y vivir* la última escena es Joaquín muriendo mientras ve triunfar a su amada, eso ya estaba en la cabeza. En *Los Victorinos* el final tampoco es feliz. Ser optimista en Colombia es muy complicado. Y claro con respecto a la expectativa de la gente fue fuerte, me agredían señoras furiosas, iracundas, realmente afectadas porque no entendían cómo podía haber matado a Joaquín de esa forma tan miserable. Con *Los Victorinos* recuerdo que en los supermercados cuando pasaba a pagar me metían unos “vaciedades” por lado y lado porque no me perdonaban que hubiera matado al más pobre, el que la gente quería que se afirmara, viviera y echara para adelante. En cambio, sí permitían que el rico muriera, con eso no tenían mucho lío”.

La ética. “Aunque es necesario divertir, la televisión no sólo trata de eso. Le tiene que llegar a la gente, la tiene que hacer sufrir, reír, todas esas cosas; pero también uno tiene la obligación de contar algo, de dar una visión de ese mundo que tiene causas y consecuencias. La idea es hacerlo, obviamente, sin tratar de hacer una moral, pero sí intentando contar lo que está allí, intentando reconstruir esa realidad para poder mirarla, porque si esas cosas no se ven no se pueden mejorar y creo que hay una verdad que vale la pena contar”.

El docu-ficción. “Tengo una formación en el terreno documental y por eso justamente es que manejo mucho la escena así, es decir, como si lo que sucede estuviera pasando en ese momento; porque es que esa es mi formación y así es como yo siento que debe ser; de allá vengo y no puedo eludir esa responsabilidad y esa estética, eso es lo que yo manejo”.

El lenguaje de la gente. “Mucha gente dice que uno debe mejorar el lenguaje, yo creo, sin embargo, se puede mejorar, pero siempre haciendo referencia al lenguaje que la gente vive, es decir, confrontándolo con el de la realidad. Es una tontería desperdiciar esa riqueza del lenguaje popular que hay hoy en día en las calles y que se mete hasta en los ministerios, porque está en todos los rincones de este país. Ese es el lenguaje que me encanta y no el rebuscado. Yo respeto mucho a Julio Jiménez, pero el tipo de lenguaje que usa a mí no me gusta, además, no sería capaz de escribirlo. Bernardo también maneja a ratos ese lenguaje rebuscado, prosopopéyico. Martha Bossio, ni se diga, pues ella es algo así como la cultivadora de ese tipo de lenguaje. Tampoco creo mucho en el lenguaje de García Márquez para televisión, aunque me encanta como escritor su lenguaje no me convence, no me dice nada porque siento que no está muy referido a la vida y el lenguaje que a mí más me gusta es aquel que está muy metido en la vida misma”.

Julio Jiménez⁷⁸

“Me quito el sombrero con su capacidad creativa, con su capacidad de profundizar en las historias. Todo lo que él hace tiene una coherencia muy sólida” (Carlos Duplat).

“Es tan inteligente que se ha sustraído a esa exigencia de “novedad” que pide el medio y ha sido capaz de ser súper audaz y novedoso haciendo siempre un producto muy parecido” (Dago García).

78. Publicado en BOLETÍN CULTURAL Y BIBLIOGRÁFICO, VOL. XLIX, NÚM. 87, 2015, pp. 67-87, La televisión Colombia es de autor (Omar Rincón) - file:///C:/Users/rincono/Desktop/70%20a%C3%B1os/admin,+bol87_5%20(1).pdf

“Él solo es gran parte de la historia de la televisión colombiana” (Fernando Gaitán).

“Tiene un conocimiento impresionante de la naturaleza humana; le conoce al público un lado oscuro de su ser que los demás no conocemos” (Juana Uribe).

Su formación se da en la radionovela, la dramaturgia, el teatro, la publicidad. Fue también una formación integrada con la pasión por el dibujo, por los cómics y obsesión del cine.

La familia. “Mis historias pasan en casas y en todas hay familias, pero acaso ¿no todos vivimos en casas? ¿no todos tenemos una familia? A mí me gusta pensar en la familia porque es en esta en donde comienza todo. La sociedad se compone de la familia y por consiguiente el individuo pues es la familia quien determina su comportamiento. A mí me gustan las historias más universales con un nivel de identificación mucho más amplio. En *Los cuervos* (1985) a pesar de que había un núcleo familiar no había una familia como tal, sólo había tres tías locas y pare de contar, mientras que en *La Abuela* sí estaba presente.

El suspenso “me gusta mucho, de hecho, las tramas de Hitchcock me encantaban y fue de ahí de donde lo tomé. A mí me gusta poner algo de suspenso porque es la forma de mantener al televidente agarrado al programa, lo que no implica traicionarlo con suspensos falsos o pendejadas. Lo mío es un suspenso verdadero que no engaña al público. Cuando las novelas son de mucho suspenso no suelen ser de familia y ni *El Virrey Solís* (1983), ni *Lola Calamidades* (1987), ni *La pezuña del diablo* (1984) tenían presente ese elemento. *Los cuervos* (1985) también fue muy apasionante porque además era una serie de la cual se desprendían muchas historias y cada una de ellas era maravillosa. Tenía también mucho suspenso porque al estar constituida por diferentes partes este se podía manejar mejor y fue sin duda este lo que la hizo tan atractiva para el televidente. Los personajes centrales eran solamente las tres tías del cuento y el sobrino, porque a la sobrina la maté cuando la actriz de repente decidió irse de vacaciones, así que tiré al personaje por la ventana y se mató, en ese momento se acabó la historia de ella y comencé a hacer varias diferentes. El problema es que para que en una historia haya suspenso puro esta debe ser muy corta porque si se prolonga no se puede mantener, por lo que funcionaba también en las novelas de antes de 20 o 60 capítulos. Lo que yo hago ahora con esos largueros de novelas es manejar suspensos esporádicos, nunca manejar un suspenso continuo”.

El odio y no el amor. “En el odio están todos los ingredientes fijos: el amor, la envidia, la codicia, el egoísmo... Del odio, más que de cualquier otro sentimiento se desprenden todas las pasiones y se desprenden todas las novelas. En mis historias también hay bastante cariño. Hay algunos personajes que sienten mucho amor y otros muy equilibrados, no todos son siniestros. Lo que pasa es que algunas veces con el fin de despistar al televidente presento un personaje como malo cuando en realidad es bueno, ese fue el caso de Adrián en “Luzbel está de visita” (2001), así como otras veces en cambio creo personajes que parecen buenos pero resultan ser muy malos. La cuestión es jugar con el televidente; mostrarle una cosa al principio para después revelar la otra cara y así sorprenderlo”.

La conciencia. “Cuando la escribí tenía 24 años. Me acuerdo de que por ese entonces estaba sentado solo almorzando en un restaurante y había una mesa grande con una familia discutiendo fuertísimo sobre la novela, que desde el principio fue muy polémica. Me acuerdo que pensaba que donde esa gente supiera que era un simple muchacho el que escribía eso me mataban, afortunadamente nadie se lo imaginaba. Fue en ese momento cuando comprendí la magnitud del alcance de lo que uno hace, porque muchas veces no se tiene conciencia de eso y lo que uno escribe le llega a mucha gente por lo que hay que ser cuidadoso al hacerlo. Cuando comencé en este oficio no lo era y como se me ocurrían las cosas las iba poniendo, quizás por eso algunas novelas fueron muy polémicas. *El ángel de piedra*, por ejemplo, lo cortaron durante quince días porque les parecía una novela tremenda porque el niño era malvado. Eso particularmente me dolió mucho porque simplemente estaba haciendo referencia a parte de mi infancia. *El hombre de negro* (1982) también lo vetaron y hasta le pusieron una multa a la programadora, en este caso dijeron haberlo hecho porque salía en la novela un homosexual y eso para la época era un tabú espantoso”.

Personajes. “Los personajes me gustan mucho porque son los que hacen la historia. Yo creo que es a través de estos que se deben desenvolver las situaciones y no al contrario como veo que están haciendo los libretistas de ahora. La tendencia actual es crear situaciones forzadas pues sin importar la psicología del personaje o su carácter lo ponen en determinadas circunstancias simplemente porque estas tienen que pasar y terminan haciendo cualquier absurdo. Yo creo que eso no se puede hacer porque muchas veces los personajes se niegan. Por ejemplo, yo estoy escribiendo y de pronto siento como si el personaje se levantara y me dijera que no puede hacer eso que le estoy pidiendo y ahí entonces me toca cambiar las cosas. Todos

los personajes y también la historia hacen parte del eje central. En realidad, todo es importante y tiene que haber un equilibrio, todo tiene que combinar y concordar”.

Nadie escribe como usted. “Creo que los diálogos deben estar hechos para televisión. Lo que hay que hacer es coger los tiempos de la vida real y ponerlos en tiempos de televisión sin que pierdan el realismo pues son mucho más cortos. Por eso es que los diálogos de las novelas terminan siendo precisos, directos, concisos. Me parecen muy interesantes los diálogos densos, el problema es que en la actualidad no conviene hacer esa clase de novelas porque la gente está cansada de las historias trascendentales y las prefiere más frescas. Creo en todo caso que sólo con las historias trascendentales uno puede decir y transmitir algo, por eso me gustan tanto. Además, son los parlamentos más o menos elaborados los que le permiten al actor lucirse siempre y cuando los diga de forma natural. Porque el asunto de los diálogos también recae mucho sobre el actor. Muchas veces no es el libretista el culpable de que un parlamento termine siendo estereotipado y denso, sino el actor que lo asume como si fuera aquello quién sabe qué y termina dándole un tono digno de una obra dramática. Si el actor asume el libreto como algo normal, los parlamentos terminarán siendo naturales. Es en este tipo de cosas donde uno puede apreciar quién es buen actor y quién no”.

Un estilo gótico. “Mi estilo no está casado solamente con el drama y con el encierro, como aseguran muchos críticos, pues también tiene mucho de humor negro y de ficción. Muchas de mis historias son góticas o más bien antiguas, casi clásicas. Pero no todas son así porque también hay muchas cuya principal característica es el humor negro, como en *La abuela*, novela en la que uno se burlaba de la protagonista que se estaba muriendo, pero en realidad todo era una burla completa hacia las situaciones que vivían los personajes. Ese tipo de historias son tan dramáticas que se prestan para risa”.

Experimento. *En cuerpo ajeno* (1992) es considerada una de las novelas de mayor rating en la historia de la televisión colombiana porque el tema que gustó tanto. En la novela se hablaba de la gran incógnita de la muerte, de la juventud eterna y del deseo de querer ser otro. En la novela se reflexionaba sobre esos anhelos secretos que tenemos todos los seres humanos de vivir en otro cuerpo en un momento dado y eso a su vez da la posibilidad de pensar en la existencia de un más allá, de pensar en la perspectiva de la muerte. Eso fue lo que yo le di al público, una incógnita que siempre será para todos

fascinante y a la que ningún ser humano se puede resistir. *En cuerpo ajeno* si bien era una historia difícil de creer, yo las conté tan bien que la gente las digirió sin ningún problema y tuvieron gran aceptación. Yo sí me jacto de saber contar bien los cuentos. Así que las novelas son la posibilidad que tiene la gente para ver la realización de sus sueños imposibles y le gusta verlas porque encuentra identificación en eso.

Innovación. *El ángel de piedra* (1988) fue una producción tan importante de solo 25 capítulos porque “conté la historia de una manera diferente. Esta era todo el juego psicológico del niño que interactúa con su amigo invisible, el mismo que hemos tenido la mayoría de nosotros, solo que a este chico se le quedaba para toda la vida y ahí venía el grave problema psicológico. Básicamente ese era el cuento, no sé cómo lo habrán tomado en su momento, pero creo que en general el público lo aceptó muy bien pues hasta recibí un Simón Bolívar por eso, con todo y que me cortaron la novela”.

Sólo éxitos. “Esto se debe al sentir pasión con lo que escribo. Creo que ante todo es importantísimo que me guste lo que estoy escribiendo, así como tener la certeza de que me va a gustar verlo en pantalla porque yo creo que tengo prácticamente el mismo gusto del público. Ese gusto popular que tengo hoy y que me da la posibilidad de saber qué le gusta al público mirar lo he adquirido a lo largo del tiempo y me ha permitido, sin duda, mantenerme. Siempre pienso en qué habrá movido a una persona a hacer determinada cosa, porque incluso en las malas acciones hay razones que tienen que mirarse. Por eso yo no tildo a alguien de malo, como se suele hacer, sino me detengo a observar los motivos que la movieron a actuar porque es en esa observación donde uno descubre una cantidad de cosas que lo llevan a hacer una historia. Es importante entender que todo tiene un porqué”.

La verdad televisiva. “Intento que me quede como una colcha de retazos bien combinadita de forma tal que tenga suspenso, fuerza, amor, de pronto ternura, que tenga de todo. Hacer primero la historia, la columna vertebral y comenzar a revestirla. No hay que engañar al público, no hay que crear falsas expectativas, no hay que ser tan obvio, ni facilista. Hay que querer mucho el trabajo, sentir pasión y amor por eso que se está escribiendo pues si uno se aburre con lo que está contando, el público seguramente también lo hará porque uno siempre le transmite al público lo que siente”.

El televidente. “El problema es que el televidente de ahora es muy efectista porque lo han acostumbrado a decirle todo de inmediato, e incluso, a saber más que el mismo personaje; ahora el espectador es

el dueño de la historia. El personaje queda reducido a un bobo que se mueve de un lado para otro mientras el televidente sufre con su bobería porque no logra dar con la verdad y eso es lo que le gusta al público actual, no el sentirse desconcertado ni descubrir la verdad que oculta el personaje que es a lo que yo siempre he jugado”.

Nostalgia. “Añoro la mística que existía antes y que ahora se perdió por completo. Antes los actores estaban muy consagrados a su trabajo, a cada escena, pero ahora lo único que quieren es hacer el trabajo rápido y figurar por sobre todas las cosas; eso me parece desagradable. Con la televisión de ahora tampoco se puede estar al tanto de las historias, es decir, no se pueden resolver los problemas que se presentan por el camino porque hay que hacerlas completas y entregarlas. Además, por el afán mercantilista algunas veces se sacrifican las historias y la novela terminan siendo como un programa de teventas donde se vende jabón, medias y demás productos; eso es traicionarla y creo que no se debería hacer. Uno está preocupado por resolver los problemas, las intrigas y de repente llega alguien a decir que toca meter en tal parte la propaganda de jabón.... ¡Eso es lastimoso! Otra cosa fastidiosa que se está haciendo es la promoción de las novelas del mismo canal. De resto me parece que todo está saliendo bien. El hecho de que todas las novelas sean distintas y que se le presente al televidente diferentes opciones me parece bueno”.

Jorge Barón

Don Jorge Barón es un ícono de la televisión hecha a la colombiana. Su herencia se reconoce en su tono solemne de decir las cosas, su pose pomposa de presentador, sus frases emblema como *¡entusiasmo!*, *Aguita pa’ mi gente*, *la patadita de la buena suerte*, *Señoras y señores* y también porque que lleva 55 años en pantalla.

Su historia es “muy” colombiana. Quiso ser embajador, intentó estudiar, se inició en la radio, encontró su destino en la televisión. Su aporte es cultural porque celebra los goces de la gente y actúa la estética popular que nos identifica.

Él se define “histriónico” creador de personajes como un soldado, un barman y *Jorgito* el portero de edificio elegante. Pero su mejor papel es de presentador lampiño, con bigote, con barba y donde sea.

Lo recordamos por el *Show de las estrellas*, *Embajadores de la música colombiana*, *La fiesta de los hogares colombianos* (en navidad y año nuevo), *El noticiero del espectáculo*, *20/20 visión perfecta de la*

política, Señoras y señores con secciones recursivas como *La cámara indiscreta, El sintocayo* y *El hueco*.

Siempre él en todos los programas y en todo: sus hijos llevan por nombre Jorge, para su cumpleaños 40 publicó “Mis primeros 40 años”. Se autodefine como “un hombre activo, sin duda visionario, descomplicado, sencillo, útil a sí mismo y útil a la sociedad”. Ya es Guinness récord como presentador de programas musicales de televisión.

Su legado cultural es el *Show de las estrellas*, un programa que comenzó el 24 de mayo de 1969; se inició como todo en Colombia con los chistes de *Los tolimenses*. Don Jorge lo define como “el programa del pueblo” y televisión con “función social” porque es “un espacio de encuentro e integración del pueblo colombiano” que “exalta las cosas buenas y lindas que tenemos representadas en nuestra gente y en nuestros paisajes”.

Y dice verdad: su show ha sido donde nuestro gusto y estilo musical ha existido, todo lo que le encanta a la gente pasó por ahí. Él asume con orgullo que somos estéticas gozosas, grasosas, despechadas, melodramáticas.

El show ha sido una acción cultural de llevar a todos los pueblos de Colombia la música que le gusta. A cada rincón llegó con el alma popular de lo que somos. Don Jorge es un auténtico gestor cultural que nos celebra en nuestras identidades sentimentales.

Ha sido tan grande que hay una estampilla en su honor; recibió la orden de San Carlos y la Cruz de Boyacá, ha sido nombrado “colombiano ejemplar” y “embajador de la cultura colombiana”. Y todo porque se dice que él “ha construido patria”, tiene como jurado a “los aplausos del pueblo” y la “histeriaaaa” que se vive en sus shows.

Señoras y señoresss, don Jorge Barón es emblemático de lo colombiano porque en sus modos y gustos nos reconocemos como de esta nación.

Sábados Felices⁷⁹

Sábados Felices cumple la hazaña de 52 años de contar chistes y representar los modos de reír a la colombiana. Por eso, es *Guinness*

79. Publicada en El Tiempo (12/09/2022), Somos hijos de sábados felices - <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/columna-de-omar-rincon-somos-los-hijos-de-sabados-felices-701601>

World Records como *El programa cómico con más años en la televisión mundial*. Y Hugo Patiño es el humorista que lleva más años en la televisión haciendo reír. Este programa es marca del humor colombiano.

Sábados Felices comenzó en 1972 cuando Alfonso Lizarazo puso en práctica la idea de contar chistes en vivo y directo. Ideas inolvidables de este programa son *Lleva una escuelita en el corazón*, Pacífico Cabrera y su cabra colombianita en busca de que alguien les garantice el vivir en paz, El festival internacional del humor, muchas parodias de las telenovelas de éxito y la frase icónica “y ahora más cuenta chistes”.

Si *Sábados Felices* es icónico de la colombianidad, entonces, nos podemos leer y comprender en sus modos de hacer reír: somos sus hijos y refleja los valores que nos habitan como cultura.

En su espejo vemos que somos un país de cuenta-chistes, que el chiste es nuestro modo de pensar, que a todo le hacemos chiste. Actuamos, rezamos, politizamos, amamos, acompañamos y criticamos en modo chiste.

El chiste es nuestro género preferido para pensarnos como sociedad. Los políticos viven haciendo y diciendo chistes, los periodistas y locutores chistean, la vida cotidiana es todo chiste. Pensamos en modo chiste porque nuestro modo de convivir es la risa. Somos el país que ríe. Reímos muchos. Nos reímos de todo.

Lo problemático es que *Sábados Felices* nos “espeja” que hacemos chistes y reímos para celebrar nuestras violencias cotidianas, esas hechas de las diversas formas de machismos, sexualización de las mujeres, burlas de las diversidades sexuales, racismo contra afros, indígenas y boyacenses, xenofobia contra los extranjeros...

Sábados Felices es muy colombiano porque practica semanalmente todo un manual de discriminación y violencias. Todo por la risa fácil y sin ironía. Esto se comprueba gracias a Don Jediondo que celebra y le parece un premio ser el chistosito *más citado a la Defensoría del televidente*. El más citado por ofender a las mujeres, a los afros, a los indígenas. Él cree que tener buen humor es burlarse y montársela a los demás, sentirse superior moralmente y ejercer la discriminación como modo del chiste.

La crítica no es a *Sábados Felices*, es al “nosotros” (los colombianos) y nuestros modos de reír y hacer humor. Tenemos mal humor porque somos incapaces de ejercer y comprender la ironía.

Y es que los poderosos (curas, empresarios, políticos, periodistas, académicos) no aceptan el humor porque se toman muy en serio sus miserias. Y estos solemnes, ante el humor, les da rabia y se vuelven brutos. Por eso, la reacción a las ironías es matarlas. Ya que no se puede interactuar desde la autocrítica y la ironía, entonces, usamos el bárbaro.

Sábados Felices y sus más de 50 años es marca de la tele colombiana como de *El Minuto de Dios* y sus más de 60 años y *El Boletín del Consumidor* que desde 1970 está en la pantalla. Y así somos, chistosos, católicos y burocráticos.

El Crítico⁸⁰

En *El Tiempo* llevo 22 años, en *El Espectador* duré 5 años. Siempre hablando de televisión colombiana. Más de mil columnas para celebrar el medio que funciona como curador de nuestra identidad. Y les cuento mis aprendizajes de “critiquetas”.

1. Creo, totalmente, que nadie tiene la verdad sobre la televisión. Por tanto, mis análisis tienen la precariedad de mis ignorancias y las arrogancias de mis prejuicios.

2. Creo, firmemente, que nadie quiere hacer mala televisión. Ningún canal, realizador, guionista, actor conspira contra los televidentes. Todos intentan hacer lo que consideran es lo mejor. O sea, no hay un deseo perverso de hacer algo que atente contra la calidad.

Creo, y lo sé, que mis críticas no aumentan ni quitan puntos de rating. Luego, son nada más que un ejercicio de goce escritural para mí y un goce empático para los lectores. Su belleza radica en su inutilidad.

Creo que mis análisis reciben dos modos de recepción en los canales: si hablo bien, que es como el 30% de las veces, lo alaban y usan como champú de los egos; si escribo sobre las fallas y debilidades, dicen que no sé, que soy “un mala leche”, que solo me guía el odio y que me vaya para el infierno.

Las críticas que duelen a los canales y los egos son aquellas que hablan del oficio: la estética, la realización, la actuación, el guion, la dramaturgia, el modo de contar. Y es que estas se meten en los egos televisivos que se consideran sabios.

Las críticas que no molestan son aquellas que buscan explicar cómo en la pantalla encontramos un espejo de las formas de la cultura

80. Publicada en *El Tiempo* (20/06/2021), 1000 críticas <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/columna-de-omar-rincon-mil-criticas-597389>

colombiana: para saber quiénes somos debemos reconocernos en el espejo de la televisión. La colombianidad es algo que no interesa a los que la hacen o ven, es un asunto de analistas, nada más.

Nunca critico ni hablo de las personas, solo de sus obras: cómo actúan, cómo dirigen, cómo escriben, cómo narran. Me interesa su oficio y sus estilos, para nada me interesan las vidas privadas o los modos personales de ser.

Lo peor de la tele es la falta de autocrítica. Muy a lo colombiano quienes hacen la televisión no saben verse y autocriticarse, no se acepta el fracasar, no se intenta el análisis riguroso. Se prefiere seguir fracasando “echándole” la culpa a todo lo accesorio, a lo de afuera, a lo de otros, menos sobre el propio oficio.

Creo que la televisión colombiana es muy buena, experimental y extrovertida en la ficción, muy mala en comedia porque las telenovelas son las que hacen reír y todo se queda en chistes, y muy aburrida y sin recursos en lo informativo.

Afirmo que, en 20 años, ningún directivo de El Tiempo me ha dicho qué o cómo escribir. Y eso se agradece: la libertad del pensar.

Finales Abiertos: 20 perfiles breves sobre pioneros

Por Omar Rincón

Son muchos, muchas, las figuras. En 70 años son muchos y muchas las que han muerto, pero siguen en nuestra memoria cultural y en las pantallas. La muerte en todas las culturas es cuando nace el relato, nos volvemos historias y celebramos la vida hecha de memorias. Esta serie es sin final. Una obra abierta.

Jaime Garzón⁸¹

(24 de octubre de 1960 - 13 de agosto de 1999)

“Los colombianos somos de buen humor” nos decimos, pero parece mentira porque el hecho de que riámos mucho no significa que sepamos reír. A Colombia le hace falta el humor como estrategia política del pensar y táctica humana para desestimular los odios y las venganzas. Por eso, seguimos extrañando a Garzón, esa inteligencia hecha risa.

Garzón se reía de los poderosos y sus arrogancias con ironías, juegos de lenguaje y narrativa de personajes. Y eso es buen humor. Buen humor es eso de criticar a los poderosos a través de situaciones; buen humor es eso de poner en evidencia las pobreza de espíritu de los solemnes que nos mantienen en la miseria; buen humor es eso de criticarse a sí mismo, ese reírse de uno y no de los otros.

En un país de mal humor, a Garzón lo mataron los solemnes, poderosos y guerreros. Y es que los matones no tienen sentido... del humor. Por eso, lo que vemos en los medios de comunicación es mucho mal humor de cuenta chistes racistas, clasistas, homofóbicos y machistas, peor aún, vemos reinando a políticos y empresarios llenos de solemnidad, arrogancia y sin sentido del humor. Triunfa el *bullying* del terrorista del twitter. Cuando no hay ideas, se mata, y punto.

81. Parte de este texto se publicó en El Tiempo (12/08/2019), Garzón en el país del mal humor · <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/jaime-garzon-en-el-pais-del-mal-humor-columna-de-omar-rincon-399616>

Garzón fue un creador de formatos y personajes televisivos. Cada uno para pensar y criticar desde miradas distintas. Dioscelina Tibaná o la verdad de adentro, desde la mirada de lo popular, esa sabiduría del que ve el derroche de miserias de los poderosos. Néstor Eli o ese vigilante moralista que todo colombiano llevamos dentro. Heriberto de la Calle o la crítica risueña del ciudadano común que desde su atrevimiento es capaz de decir las verdades que los poderosos callan. Inti de la Hoz o ese retrato fiel de la banalidad de las *qué ricos* de la tele. John Lenin o ese anuncio del Petro que habita en nuestro corazón, ese que promueve que hay que caotizar para gobernar y *mamertear* como jugarreta al pensar. Godofredo Cínico Caspa o esa representación fascista del primer macho del país, ese que nos ha secuestrado en su mala leche y miserias. Y obvio, El Que Mando Central y su máquina oficial de matar y desaparecer con series como <falsos positos>.

A Garzón lo mataron por pensar con su propia cabeza, tener criterio propio, hacer humor para develar nuestras miserias. Su ausencia ha permitido que *el patrón del mal* domine a medios, periodistas, fieles y opinión pública. Y nos hayamos convertido en una democracia cínica.

Garzón fue un luchador de la paz cuando no se vislumbraba que estuviese en nuestro destino. “Yo creo en un país en paz, creo en la democracia...” afirmaba. Y por creer en la paz, lo mataron. Llevamos toda una vida sin Garzón. Cuando más necesitamos su humor, no está. El primer macho del país demuestra todos los días que somos un país de mal humor. Y sin buen humor no hay paz. Por eso extrañamos a Garzón.

Bernardo Romero Pereiro⁸² **(23 de marzo de 1942 - 4 de agosto de 2005)**

El 13 de junio de 1954, tenía 12 años y actuó en *El niño del pantano*. Esa fue la primera emisión de la televisión colombiana. Cuando murió el 4 de agosto del 2005, ya había entregado todos los libretos de su última telenovela: *Lorena*. Su vida fue la televisión: estuvo en ella siempre, tanto que la pantalla colombiana asumió su forma. Con él reímos (fue un maestro de la comedia), lloramos (no le huía al melodrama intenso) e imaginamos (intentaba pensar a Colombia). Por sus historias conocimos nuestra alma caribe, construimos nación y nos

82. Publicado en BOLETÍN CULTURAL Y BIBLIOGRÁFICO, VOL. XLIX, NÚM. 87, 2015, pp. 67-87, La televisión Colombia es de autor (Omar Rincón) - [file:///C:/Users/rincono/Desktop/70%20a%C3%B1os/admin,+bol87_5%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/rincono/Desktop/70%20a%C3%B1os/admin,+bol87_5%20(1).pdf)

sentimos de por aquí. Por sus personajes nos adentramos en nuestras miserias y exorcizamos nuestros miedos. No prometía finales felices.

Famoso por sus finales de controversia, el respeto por el lenguaje y los diálogos, la búsqueda intimista de sus personajes y el tono caribe de sus obras. Su marca como libretista y director fue el éxito: *Dejémonos de vainas* (1984-1999) es una de las comedias más exitosas y de más tiempo en la pantalla colombiana; *San Tropel* (1987) es memorable por su celebración en tono de humor de la vida de pueblo; admirador de García Márquez y su realismo mágico por eso hizo *La mala Hora* (1977) y creó *Caballo Viejo* (1988), *Escalona* (1991), *Momposina* (1995) y *Las Juanas* (1997). *Sangre de Lobos* (1992) fue su mejor melodrama y tuvo un sobresaliente rating en su capítulo final, aunque no dejó contento a nadie; *Señora Isabel* (1994), que escribió con Mónica Agudelo, lo llevó a ser considerado un autor con sello propio de la telenovela Colombia. “Es indiscutiblemente el más complejo y el más grande de todos” afirma Fernando Gaitán.

Capacidad para contar lo Caribe. Su idea fue asumir lo regional-caribeño como identidad nuestra. De ahí surgió, la más grande alucinación mágica llamada *Caballo Viejo*, el homenaje a nuestro folclor en *Escalona*, el goce de convivir entre belleza e infidelidad de *Las Juanas*. Nos contó en nuestro mejor tono: lo caribe.

Realismo melodramático. Conociendo todo del melodrama le gustaba más bien terminar algo como se debe: como en la vida diaria. *Sangre de Lobos*, *Señora Isabel* y *Eternamente Manuela* no tuvieron finales felices, fueron reales como de la vida misma. Imperdonable para el televidente, no para el creador.

Obsesión con los mundos interiores. Ese adentro que no es fácil sacar a caminar por las ondas del melodrama. Ese mundo propio que alcanzó su mayor eficacia narrativa en *Señora Isabel*.

Proteger el lenguaje. Sus diálogos estaban muy bien escritos, quería que la vida se desplegara en sentimientos que habitaban bien el lenguaje. Tenía la ética del buen hablar. Se quejó de los actores de ahora que no podían decir con sentido sus escritos cuando eran largos.

Conexión Colombia. Don Bernardo fue derrotado por una televisión que él no quería: la de los canales privados. Su viaje a México, lo llevó a perder contacto con su colombianidad, a intentar hacer el melodrama a lo industrial, allá alcanzó un guiño de fama con *Mirada de mujer*, pero luego volvió y ya no estaba conectado con esta tierra. Intentó una obra en Caracol, *Siete veces amada*, muy caribe pero no pegó; intentó

algo más melodrama en RCN con *Lorena*, tampoco. Intentó negociar con los nuevos mercaderes, pero le pudo más la nostalgia. Toda una enseñanza para no renunciar a lo que se cree. Bernardo Romero Pereiro fue pionero, también en predecir nuestra decadencia.

Desde que nació la televisión él fue parte de la marca Colombia. Con él reímos, lloramos e imaginamos. Por sus historias conocimos país, construimos nación y nos sentimos de por aquí. Don Bernardo continúa en sus seguidores, esos que aprendieron que la telenovela es un oficio y contar historias un compromiso ético: Mónica Agudelo, Fernando Gaitán y Juan Carlos Pérez.

Gloria Valencia de Castaño **(27 de julio de 1927 - 24 de marzo de 2011)**

La dama de la televisión colombiana. Seria, elegante, reposada, poderosa. Su voz era calurosa, contundente y amable. Su legado fue el glamour, estar sobria y ser la voz de la moda. Famosa porque siempre la vimos en la pantalla. Como era tranquila y apacible dominaba la pantalla y encantaba a las cámaras.

El Lápiz Mágico (1954), primer programa comercial televisado a nivel nacional, el famoso *cumpleaños Ramo*, *Conozca los Autores*, *Carta de Colombia*, *Naturalia*, *Adelante con la moda* y *El concurso nacional de la belleza*. Y fue figura permanente de la publicidad.

Naturalia fue el primer programa ecológico, se emitió entre 1974 y 1993, y siempre doña Gloria diciendo: “Lástima que la televisión no sea a color” y eso “de los animales en la historia, y la historia de los animales”. Ameno, simple, educativo.

De *Cumpleaños Ramos* nos quedó el único cántico nacional para apagar la velita y que dice: “Feliz cumpleaños amiguitos te desea ponqué Ramo, que el recuerdo de este día llegue hasta vosotros con la misma bella y sana alegría que el primer cumpleaños RAMO, lalalala”.

Siempre elocuente, entrevistó sin miedo y con tono de aprender a gente con el escritor Jorge Luis Borges y el famoso ecólogo Cousteau. Nunca nos decepcionó. Nos hacía sentir mejores. Sabia, simple, poderosa.

Ella fue única. Tanto que como ella no volvimos a tener a ninguna. Para contar la moda, la naturaleza, la cultura doña Gloria nos hizo mejores y con mucho estilo.

Pacheco

(13 de septiembre de 1932 - 11 de febrero de 2014)

Pacheco fue un feo bello. No pasaría ningún casting hoy, pero por frescura, atrevimiento y conexión emocional era el mejor. Pacheco hizo la televisión clásica, familiar en la época en la que había pocos canales. Su mayor cualidad fue la espontaneidad y la capacidad de improvisación. Su mayor virtud era el directo, no había nadie mejor, y la televisión se define por el directo.

Pacheco era espectacular para asumir la posición del espectador y actuarla en televisión, tomaba a la gente en serio, la respetaba y lo representaba adecuadamente en todos los programas que hacía.

Su incidencia en la televisión fue total porque marcó el concepto de animador, de entretenedor. Hasta que terminó el siglo XX todo el mundo quería ser Pacheco en la televisión. Él marcó la escuela de lo que debería ser.

Fue animador de *Operación Ja Ja* que fue el programa que creó el modelo del humor de tele en Colombia, inolvidable ese programa de variedades llamado *Animalandia* que en directo todos los domingos era un espectáculo maravilloso de vida cotidiana en público. En concursos era de lo mejor porque era amable, chistoso y empático en *El programa del millón*, *Cabeza y cola*, *Qué pareja más pareja*, *Elija su pareja*, *Alcance la estrella*, *Siga la pista*, *Quiere cacao*, *Compre la orquesta*. Todos concursos divertidos y simpáticos basado en la gente y muy a lo colombiano. En sus *Charlas con Pacheco* entrevistaba con una inteligencia de los comunes que emocionaba, no hacía del sabio, se ponía en preguntar con amabilidad lo que todos queríamos saber.

Esa televisión que hacía Pacheco cabría bastante bien en la que se hace hoy porque se busca gente auténtica y eso era él. Hoy todos son clones, hablan igual, se visten igual, hacen igual y eso atenta directamente contra la construcción de la autenticidad. Requerimos gente como Pacheco que presente las cosas con valor propio. El mayor legado de Pacheco es que los feos también tenemos derecho a la televisión.

Pacheco fue ídolo popular por comprender los modos de pensar y reír de la gente. Por ser la tele del pueblo. Un modo de estar en pantalla. Estilo propio. Televisión espectáculo cotidiano.

Desde su debut en 1957 con *Agencia de artistas*, hasta su participación en programas como *Animalandia*, *Sabariedades*, *El programa del millón*, *Compre la orquesta*, *Musical RCN* y *Los tres a las seis*, Pacheco

mantuvo su estatus como una de las caras más queridas de la televisión colombiana

María Eugenia Dávila **(9 de mayo de 1949 - 9 de mayo de 2015)**

Muere el día de su cumpleaños, muy ella. Genia y figura, siempre. Talento y rebeldía. Actriz que se ganaba la pantalla y lucía con luz propia. Amor en custodia (2010) fue su última aparición en la tele, pero es memoria cultural porque actuó en la primera telenovela colombiana *El 0597 está ocupado* (1963). Y fue la marca de la belleza y el poder de la mujer en la pantalla con obras inolvidables como *Yo y tú* (1956-1976), *Un ángel de la calle* (1966), *Destino: la ciudad* (1967), *La María* (1972), *Manuelita Saénz* (1978), *La abuela* (1979), *Hato Canaguay* (1981), *La Mala hierba* (1982), *El bazar de los idiotas* (1983), *Pero sigo siendo el rey* (1984), *Quieta, Margarita* (1989), *La maldición del paraíso* (1993), *Señora Isabel* (1994), *Tiempos difíciles* (1997), *Pedro el escamoso* (2002). En cine, estuvo en *Bolívar soy yo* (2001), hizo de María Cano (1990), estuvo en *El día que me quieras* (1986) y en *Tiempo de Morir* (1984).

Estuvo en todas e hizo de todas nuestras heroínas desde la sindicalista María Cano, la romántica María y todas donde las mujeres fueran guerreras. Pero, si queremos verla en plenitud es en esa obra icónica de nuestra televisión que es *Pero sigo siendo el rey* (con libreto de Martha Bossio) ese melodrama que se hizo comedia burlándose del machismo *mejicolumbiano* al poner en evidencia que la mujer es libre, autónoma y hace su destino. Y era el año 1984. La historia contaba a ritmo de rancheras una ácida crítica social al modo de ser hombres en Colombia. Ella encarna la vida de una mujer que atraía a los hombres con la misma facilidad con que los rechazaba. Ella era Chavela Rosales quien esquiva a los “galanes” del pueblo y le gustaba burlarse de los hombres machistas. Su *altermacho* es Adán Corona, gamonal de pueblo, cobarde y altanero. Mas que melodrama, sátira y humor del bueno: ese del sentido y no del chascarrillo. Y ese camino de la mujer guerrera y autónoma marcará el destino de la telenovela colombiana, y María Eugenia Dávila es su heroína.

En su papel de María Consuelo en *Señora Isabel* actuó a una mujer promiscua que termina “castigada” con el sida. Le gustaba donde provocar nuestra moral pacata. A los 19 años, María Eugenia ya estaba triunfando fuera de Colombia; vivía en México. Le ponía drama a todo, también a su vida.

Era rebelde y única, “quería ser como Elizabeth Taylor” y dicen que lo fue a la colombiana. Dicen que lo tuvo todo, si todo es dinero, fama, cariño del público y belleza. Pero para la leyenda moralista colombiana, no se puede tener todo, por eso sus excesos con el alcohol y las drogas fueron su condena. Toda una estrella en su talento y excesos, muy colombiana hasta en eso.

Carlos Muñoz **(3 de enero de 1934 - 11 de enero de 2016)**

Increíble, era muy feo, pero fue un galán. Sobreactuado, pero encantaba. Estuvo en la pantalla y llegó hasta la burocracia en la Comisión Nacional de Televisión donde realizó su peor papel. Llegó a la tele porque al comienzo todos venían de la radio, tal vez por eso su impostación actoral. Fue de los primeros en aparecer en nuestra pantalla: “Un día, solo un día después de llegar la televisión a Colombia (el 14 de junio de 1954), comencé a actuar en ella. Ese debut, impulsado por la experiencia de la radio, fue de extra en un monólogo que hizo el Papi Catalá, un actor español”. Fue galardonado como el actor televisivo del siglo XX. Martha Bossio quien creó los personajes que hicieron inolvidable a Muñoz escribió que “Lo que ha sucedido con la elección de Carlos Muñoz como actor del siglo tiene el mérito de que no se haya elegido a grandes galanes bonitos, sino a quien ha participado en obras de resonancia”.

Se dijo que tenía alta versatilidad para interpretar “toda clase de personajes”, aunque todos los hacía más o menos lo mismo. Pero obvio, tuvo los personajes que lo hicieron parte inolvidable de nuestra memoria cultural como hacer de Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor*, ahí fue genial porque se representaba a un grupo de actores de radio. Hizo parte de ese momento sublime de nuestra ficción televisiva que fue el boom latinoamericano representando papeles de Vargas Llosa, Benedetti y Juan Rulfo. Pero se hizo famosísimo con el machote de pueblo Adán Corona de *Pero sigo siendo el rey*, ahí fue muy cómico. Siguió por esa veta de ponerle tono cómico al melodrama con personajes como el padre Pío Quinto en *San Tropel*, o a Epifanio del Cristo Martínez en *Caballo viejo*. Él mismo reconocía que lo felicitaban y “le agradecían por divertirlos”. Calamar, La fuerza del poder, *Almas de piedra* fue otra de sus actuaciones para el recuerdo.

Pepe Sanchez⁸³**(26 de octubre de 1934 - 21 de diciembre de 2016)**

Fue el mejor porque, más que copiar o imitar, construyó un modo de narrar y hacer la televisión: contar desde y en lo cotidiano, convertir a la televisión en artesanía, buscar los modos nuestros de ser relato audiovisual. Pepe Sánchez es, tal vez, el mejor autor (director, guionista y actor) de ficción de la historia de la televisión colombiana.

Pepe Sánchez fue un chévere. Y chévere quiere decir el mejor de la tribu, no el jefe de la tribu, sino el más destacado. Y fue un chévere porque era todo un señor, una buena persona, un buena gente y un gocetas de la vida.

Pepe Sánchez es la marca Colombia en la televisión porque los personajes, las situaciones y el lenguaje de sus obras se parecen a como nosotros somos; narró a Colombia en “colombianía”, en ese contar de una manera sutil desde y en las ambigüedades, en ese existir que suspira vía la tragicomedia.

Un narrar como sin-querer-queriendo que sea el tono colombiano, esa conciencia de que por aquí no se dice en lo que se habla, sino que se significa en el gesto, en el debajo del lenguaje, en la situación. Fenómeno comunicativo que, según Pepe, “en Colombia lo que se dice verbalmente no corresponde con el significado, hay que buscar el sentido en el subtexto”.

Esto viene desde la Colonia porque como “ante los españoles no se podía decir todo, entonces era más lo que se callaba y era más lo que se decía por señas, por una inflexión de voz o un gesto que lo que se decía con palabras”.

Pepe Sánchez también fue un abanderado de la otra colombianía: el humor. Sabía que había que contar con humor porque “el humor es parte de la resistencia de todo nuestro criollismo” y el modo que tenemos los pobres para defendernos de la historia y reivindicar el lugar de la identidad local.

Ese modo de narrar y ese humor fue posible en las historias neorrealistas que contó. Personajes que invocan a la gente de la

83. Publicado en El Tiempo (1 de enero de 2017), Pepe Sánchez, el colombiano más chévere, <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/el-otro-lado-36547> y en el BOLETÍN CULTURAL Y BIBLIOGRÁFICO, VOL. XLIX, NÚM. 87, 2015, pp. 67-87, La televisión Colombia es de autor (Omar Rincón) - file:///C:/Users/rincono/Desktop/70%20a%C3%B1os/admin,+bol87_5%20(1).pdf

esquina y donde los colombianos nos reconocemos. Su obra más sublime fue *La historia de Tita*, que era el relato de una mujer que explotaba a su hija y ambas (madre e hija) terminaron en la cárcel, la mamá por prostitución y venta de droga y la hija, por matar a una lesbiana. Eso eran los años 80: una obra muy experimental; algunos dicen que lo mejor que se ha hecho en Colombia.

Pepe Sánchez estuvo desde siempre en la pantalla nuestra de todos los días como actor en *Yo y tú* en los inicios, *La tía Julia* y *El escritor* en los 80, *Pura sangre* en el 2007; como director en *El cuento del domingo*, 1979; *Café con aroma de mujer*, 1994; *La madre*, 1998; *Todos quieren con Marilyn*, 2005; como guionista en *Don Chinche*, en los 80.

Simpatía y bacanería. Pepe es un chévere. Lo es porque está casado con lo cotidiano y proclama que la clave es vivir “sin odio y sin envidia”. Reconoce que Jorge Amado lo agarró y le lavó el cerebro. Se considera un artesano en la tele. Le gusta más dirigir que escribir. En el mundo actual no sabe muy bien a qué aferrarse. Cuenta que “el chévere no es venezolano sino africano; chévere en africano quiere decir “el mejor de la tribu”, no el jefe de la tribu sino el más destacado, eso es el chévere y es bellissimo y en el castellano no hay una palabra que remplace el chévere. Entonces, hay que usar chévere”.

Persistencia y paciencia. Estuvo desde siempre en la pantalla nuestra de todos los días como actor en *La Tía Julia y el escritor* en los 80, *Pura Sangre* en el 2007), director (*El cuento del domingo*, 1979, *Café con aroma de mujer*, 1994, y *Todos quieren con Marylin*, 2005), guionista (*Don Chinche*, en los 80). *La Tregua* de Benedetti, dirigida por David Stivel con libretos de Juan Carlos Gené lo hizo pensar que servía para la actuación. Como creador y director vale la pena recordar “*La historia de Tita*”, que era la historia de una mujer que explotaba a su hija; mama e hija fueron a parar en la cárcel, la mamá por prostitución y venta de droga y la hija por matar a una lesbiana. Y eso eran los años 80: una obra muy experimental.

Colombianidad. “Trato que los personajes, las situaciones y el lenguaje que se vive en televisión se parezca a como nosotros somos”, afirma. El *rating* lo ama y mucho más los televidentes que encuentran en él la manera más colombiana de contar: historias de intuiciones andinas pero caribeñas, nación de mujeres bellas y hombres guerreros, existir que suspira vía el humor. Pepe Sánchez tiene el tono colombiano, por eso narra la verdad como un subtexto, con cuidadito, como sin-querer-queriendo. “Eso viene de un fenómeno histórico pues en la colonia ante los españoles no se podía decir todo, entonces era más

lo que se callaba y es más lo que se decía por señas, por una infección de voz o un gesto que lo que se decía con palabras. En Colombia, más que en ninguna parte, lo que se dice verbalmente no corresponde con el significado. En América Latina hay que buscar el sentido en el subtexto. En televisión, ahora, no hay tiempo para la pausa, para lo no dicho, para la segunda intención y de eso es que está hecha nuestra cultura” me contó en una entrevista don Pepe.

El humor como modo de contar. “El humor es parte de la resistencia de todo nuestro criollismo. De Colombia a Chile se maneja todo con humor y es para defendernos de la historia; es como una reivindicación” afirma don Pepe.

Neorrealismo a la Colombia. “Hay que construir el lenguaje de acuerdo con la necesidad de identidad y expresión de la gente; usar el lenguaje que sirva para generar verosimilitud y validez” comenta don Pepe. “La televisión me gusta mucho, dice el maestro, para mostrar lo cotidiano y desentrañar lo que lleva más allá de lo que se ve. Yo estoy casado con lo cotidiano y con los personajes comunes. De eso está hecha mi obra, de la gente de la esquina, de la gente que pasa por ahí. Mis historias son más de personajes que de historias mismas; como le pongo el acento al personaje para mí se vuelve, en algún momento, secundario lo que se dice”.

Las historias. “Soy optimista también porque los libretistas en Colombia se sienten en la obligación de inventar cosas diferentes, mientras en México hay que hacer lo que ha tenido éxito; aquí tenemos buenos escritores y yo creo que eso le da un buen nivel por lo menos a la materia prima de la telenovela. Ya dejamos de hacer televisión para Miami, ahora se está haciendo televisión al estilo colombiano”.

Fernando Gaitán⁸⁴

(9 de noviembre de 1960 - 29 de enero de 2019)

“Tiene una agudeza y una visión muy especial para coger los personajes colombianos” (Carlos Duplat).

“Tiene un talento especial para convertir cosas que son aparentemente frías en cosas emocionantes” (Dago García).

84. Publicado en El Tiempo (29/01/2019), Gaitán, la marca colombiana en telenovela, <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/fernando-gaitan-la-marca-colombiana-en-telenovela-por-omar-rincon-320714> y en BOLETÍN CULTURAL Y BIBLIOGRÁFICO, VOL. XLIX, NÚM. 87, 2015, pp. 67-87, La televisión Colombia es de autor (Omar Rincón) - file:///C:/Users/rincon/Desktop/70%20a%C3%B1os/admin,+bol87_5%20(1).pdf

“En sus historias donde uno creería que aparentemente no ha pasado nada, ha pasado de todo porque la estructura de sus personajes es emocional” (Juana Uribe). “Le puso una firma a la telenovela colombiana” (Mauricio Navas).

“Con una sola mirada abarca mucho más de lo que los demás abarcamos” (Mario Ribero).

“Yo venía del periodismo y unos compañeros me dijeron que Bernardo Romero estaba buscando libretistas. En ese momento no sabía ni qué era un libreto ni nada de nada, pero ahí comencé a hacer una comedia que se llamaba *Los del lado* (1983) con el Gordo Benjumea, Bernardo Romero y Jacqueline Enríquez. A partir de ahí seguí haciendo muchísimas comedias más, aunque la comedia en esa época estaba muy subestimada, pero eso sí, servía para probarlo a uno porque si le funcionaba, lo dejaban a uno seguir haciendo proyectos. Mi fuerte en esa época fue ese género, ya años más tarde hice otro programa que se llamaba *Laura por favor* (1990) que fue el que me abrió las puertas definitivas de la televisión. También hice una parte de *Azúcar* (1989) y una novela con Bernardo que se llamaban *La quinta hoja del trébol* (1990). Luego hice *La fuerza del poder* (1993), después hice *Café con aroma de mujer* (1994), *Guajira* (1996), una parte de la serie *Hombres* (1997) en la cual conté con la ayuda de Mónica Agudelo, e hice *Carolina Barrantes* (1999), *Yo soy Betty la fea* (1999) y *Hasta que la plata nos separe* (2006)”, contó Fernando Gaitán, y afirma que “como escritor hay que tomar posición frente a la realidad, no simplemente sentarse y escribir: hola, ¿cómo estás?, te amo” y que “la telenovela es el gran vehículo cultural de Latinoamérica”.

Fernando Gaitán es el autor de la telenovela colombiana, esa que es melodrama (amor), con chispas de comedia (reír) y mucho de crónica (relato crítico de la realidad).

“Como escritor hay que tomar posición frente a la realidad, no simplemente sentarse y escribir: hola, ¿cómo estás?, te amo”, dijo e hizo. Cuestionó las miserias de las elites en *La fuerza del poder* (1993), nos contó cómo es que éramos la nación cafetera (*Café*, 1994), descubrió la barbarie cultural y ambiental que hemos cometido en *Guajira* (1996), cuestionó e ironizó el mundo de las apariencias en que nos hemos convertido en *Yo soy Betty la fea* (1999), se mofó del machismo latinoamericano en *Hasta que la plata nos separe* (2006) e intentó que los colombianos nos sintiéramos habitantes de la nación de la paz en *No olvidarás mi nombre* (2017).

Se tomaba en serio a la telenovela porque la consideraba como “el gran vehículo cultural de Latinoamérica”. Y por eso contando a Colombia se volvió universal. Su legado puede ser visto en cinco aspectos:

- *Una telenovela en forma de crónica periodística.* Por eso, hay mucho de realismo, de contexto, de vida conocida en sus historias. Gaitán hizo de la telenovela un género periodístico, una crónica que metía puertas adentro de la realidad para descubrir cómo se toman las decisiones en los mundos del poder. Y una vez descubría de qué estaban hechos, los narraba en escenas de gran valor emocional y con potencia para llevar la historia a otra parte.
- *La comedia porque sin risa no hay paraíso* en las culturas populares. Una comedia con drama y sin chistes. Y ahí encontró los mejores personajes como *el cuartel de las feas*.
- *Una telenovela que descubre mundos narrativos* que nos debemos contar como la belleza, el café, la paz, la corrupción, para desde el relato preguntarnos sobre cómo venimos siendo.
- *Una telenovela que abandona a la mujer sumisa, virgen y pura* y la convierte en guerrera, luchadora e imaginativa; una mujer que hace su mundo a pesar de andar rodeada de hombres sin atributos. Gaitán consideraba que los mundos populares son una dictadura femenina, y que, por eso, no hay que enredarse mucho con los hombres en las historias.
- *Sus personajes rompen el techo moral maniqueo de las telenovelas* para expresar ambigüedades éticas y delitos amorosos. Por eso, se apropian de la historia, viven sus propias batallas y, en esa medida, son más veraces. Creyó que si los personajes están bien contruidos harán que una telenovela siempre funcione. Eso implica que cada personaje tenga unas características definidas que lo distinguan de los otros, que su función dramática sea clara, que cada uno tenga su propia película.

Gaitán hizo de la telenovela algo tan grande como el cine o la literatura. Por eso narró como los dioses, emocionó con el alma e intentó transformar imaginarios de guerra en paz. “Una telenovela es en realidad el ensamblaje de varias películas”, dijo y su vida es muchas y diversas historias inolvidables.

La fuerza del poder. Fue mi primera obra exitosa, hasta me ganó con ella el Premio Catalina. Esta novela para mí tenía una gran cercanía con lo que había sido mi trabajo periodístico pues ejerciendo esta

profesión me moví mucho por los grandes círculos de poder y asistí a muchas reuniones que me sirvieron muchísimo a la hora de hacer la parte empresarial de novelas como *La fuerza del poder*, *Café*, *Guajira* o *Betty*. En general existe un temor por mostrar el mundo de los negocios, de las juntas directivas y las grandes discusiones sobre el dinero. Yo considero que mostrar el mundo empresarial es interesante, siempre y cuando represente un giro en la historia. No en vano en *Betty* cuando había juntas directivas era cuando más puntos marcaba el rating porque era cuando se tomaban las grandes decisiones. El abordar ese tipo de temas y perderles el miedo es de las innovaciones que más se me atribuyen respecto a la novela tradicional y en especial, respecto a los personajes. En una novela tradicional nunca se muestra ni la inteligencia ni la astucia de los protagonistas, pues casi siempre se enfrentan a los problemas y hacen las cosas a puerta cerrada y todo el mundo luego los felicita por ser tan inteligentes, pero el televidente nunca sabe a ciencia cierta por qué. Yo sentía que valía la pena entrar a mirar cómo se toman las decisiones en el mundo de la corrupción, en el mundo político, en el mundo estatal y consideré que esto era interesante.

Café. Creo que hubo tres cosas muy importantes, la primera fue la revalorización de la protagonista. Este aspecto yo lo venía analizando en las telenovelas porque veía que esta siempre era muy pasiva, sumisa, pobre y golpeada y que estaba más enclaustrada en los finales del siglo XIX. En esa medida toda la industria de actuación mexicana y venezolana giraba alrededor de eso, de las mujeres cuya única forma de redimirse era a través del amor, del galán y de su belleza. Pero mirando a la mujer colombiana y todo su contexto me pareció que esta era mucho más agresiva de lo que cualquier novela había podido mostrar hasta el momento. Desde comienzos de los noventa las mujeres comienzan a constituirse en una fuerza laboral importantísima y además, por cuenta de la paternidad irresponsable, son ellas quienes deben tomar las riendas de la familia, así que pensé que no se podía seguir contando la historia de la mujer que lloraba sobre el lavadero y había que contar más bien la de la mujer que estaba en las calles, de la mujer aguerrida, fuerte, que era capaz de manejar su propia vida y que no se realizaba sólo en el amor, sino también en su profesión; ese fue entonces el propósito que tuvo *Café*. El segundo aspecto que considero importante en esa novela es el de la reivindicación del contexto que se hizo. Fue importante contar con un contexto cierto, que tuviera información real de forma tal que la gente no sintiera que había perdido el tiempo un año viendo un melodrama,

sino que también a través del paisajismo y la industria aprendiera cosas del café. Por último, creo que es importantísimo el hecho de que los dos protagonistas rompieran hasta cierto punto, el techo moral al que siempre va a estar atada una novela. Es decir, en *Café*, Gaviota y Sebastián se permiten cierto tipo de delitos amorosos que la novela tradicional tenía absolutamente prohibidos. Por ejemplo, ella se cambia de identidad y saca un pasaporte falso y él, aunque se casa por la Iglesia con otra sigue enamorándola y seduciéndola; desde el marco legal los dos eran unos delincuentes. Sin embargo, el romper el techo moral en la novela me dio un margen de operación de los protagonistas mayor pues generalmente son el par de estúpidos en los cuales recaen todas las desgracias de las novelas, en cambio, yo pude lograr que los personajes se apropiaran de la historia, vivieran sus propias batallas y en esa medida, hacerlos más veraces. En *Café* empecé a experimentar lo cómico, que es lo que más me gusta. En *Café* me interesó desde el principio que la línea de la novela fuera de humor, por eso casi todos los personajes, empezando por los protagonistas, generaban humor.

Yo soy Betty, la fea. En Betty tomé la decisión de hacer definitivamente una telenovela en formato de comedia, para lo que necesité a todos los actores comediantes, salvo a Marcela y a Daniel, que fueron los muros de contención que toda novela necesita. Sin embargo, confieso abiertamente que este elemento es totalmente saqueado de la antigua comedia gringa de la cual soy un gran admirador, porque supo encontrar el camino entre el drama y la comedia manteniendo siempre el espectro de esta última. Pero además todos los grandes valores humanos que suelen ser elementos propios de las telenovelas también están ahí y, aunque son resueltos en forma de comedia, nunca entorpecen su valor dramático. Todo esto lo hacían los gringos en media hora y yo lo tuve que hacer en 300 medias horas, lo bueno es que la comedia es un género muy agradecido porque es donde surgen los mejores personajes. Para mí uno de los más importantes aprendizajes ha sido el de formar los personajes no a partir del melodrama, sino a partir de la comedia que es donde están las grandes contradicciones. Digamos entonces que en *Betty* se diseñó todo así, empezando por el mismo set que era como el de los gringos a 180 grados, porque en esencia la comedia es un juego de puertas que tiene escenas largas donde, incluso, se pueden llegar a meter tres o cuatro más simultáneamente. Para mi *Betty* fue la posibilidad de demostrar que todo esto se podía hacer, que la telenovela puede ser información y entretenimiento, pero, sobre todo, fue la posibilidad de tocar un tema de fondo tan delicado como el rechazo a lo feo de una forma muy amable.

Creo además que, en general, la televisión colombiana ha acortado la distancia que siempre ha habido entre humor y drama y que cada vez hace novelas más audaces en ese sentido.

El Nuevo Periodismo fue el que me hizo ir de la literatura hacia el periodismo como tal. Cuando yo me dediqué a este oficio estudié mucho esta corriente, así como la telenovela norteamericana de los años 20 hacia adelante, es decir, Hemingway, Steinbeck y Capote, todos grandes periodistas y narradores al mismo tiempo. A mí ese género me sirvió mucho para el trabajo que hago hoy por hoy, pues la crónica se convirtió en un elemento poderosísimo de investigación. El periodismo fue una gran escuela porque todo ese realismo propio del género me ha venido a servir posteriormente para hacer televisión. Mi herramienta actual de investigación se basa en el periodismo y por eso el reportaje resulta fundamental, además, las novelas las trabajo como en el periodismo, es decir con una lista de fuentes rápidas.

Los hombres. Considero que el machismo tanto latinoamericano como colombiano es muy relativo y hasta mentiroso porque si bien es indiscutible que existe en los estratos más populares, creo que de un nivel medio hacia arriba no existe. Sí creo en cambio que hay una dictadura femenina y, al entender este fenómeno así, no hay que enredarse mucho con los hombres en las historias porque cuando estos son en las novelas excesivamente temperamentales y machistas se vuelven inverosímiles. Ese es el motivo por el cual los hombres que yo muestro son personajes vulnerados por las mujeres a las cuales les temen y creo, para ser sincero, que este tipo de hombre no dista mucha del galán tradicional el cual terminaba volviéndose un idiota porque no acepta que es débil, mientras que mis hombres desde el principio, y abiertamente, tienen y reconocen esa característica. Sebastián Vallejo en *Café* era un hombre atormentado por dos mujeres: la Gaviota, una mujer absolutamente fuerte y arrasadora, y su mujer, que lo tenía totalmente controlado, es decir, el galán era un personaje que por amor estaba amarrado a las mujeres. Iván Vallejo, por ejemplo, que era el gran déspota y casanova de esa novela, cuando llegaba a su casa era un absoluto corderito con su mujer. En general todo el espectro masculino lo manejo en ese sentido porque el hombre en Colombia es un hombre muy temeroso.

Los personajes. La preocupación por los personajes viene de una escuela de la cual Julio Jiménez, Bernardo Romero Pereiro y Martha Bossio son absolutos maestros. Por lo general en los otros países la telenovela está montada en unos pivotes dramáticos muy claros y eso

hace que el malo, la buena, el galán, sean los mismos para todos, no importa ni el país, ni la telenovela. Siempre es lo mismo y eso pasa porque en realidad no hay personajes. En Colombia en cambio sí ha habido un gran trabajo en televisión sobre los personajes y eso lo hemos visto desde hace muchísimo tiempo en telenovelas como *El bazar de los idiotas*, *San Tropol*, *Pero sigo siendo el rey*, en todas, ha habido una galería espectacular de personajes. También lo hemos visto en las obras de Julio Jiménez que están plagadas de personajes que, así se reiteren algunas veces, son absolutamente claros y definidos. Entonces, yo sí trabajo mucho en la elaboración de los personajes porque si están bien construidos una novela siempre funcionará. Todo esto implica que cada personaje tenga unas características definidas que los distinguan de los otros, que su función dramática sea clara, pero, sobre todo, que cada uno tenga su propia película. Por eso para mí una novela, es en realidad el ensamblaje de varias películas, de varias obras, de varias historias que corresponden a cada uno de los personajes de forma tal que si uno cogiera a uno de ellos por aparte obtuviera una historia absolutamente independiente. Para mí es vital en una novela poder sacar a los protagonistas y dejar capítulos enteros en manos de otros personajes, así esto, según la teoría internacional de la telenovela, no se deba hacer. Creo que sólo teniendo fuertes a los otros personajes y, por consiguiente, teniendo otras líneas con toda la vida del mundo, se puede salvar una novela de esos momentos en los cuales tiende a debilitarse, y no hay novela que se salve de esto. Yo lo he hecho en varias oportunidades: en *Café* y en *Guajira* fueron los otros personajes los que me sostuvieron porque la línea protagónica era muy débil y, por supuesto, en *Betty*, donde llegué hacer capítulos enteros contando la historia de los otros personajes.

La telenovela es el gran vehículo cultural de Latinoamérica, puede que no el mejor, pero sí el más poderoso indiscutiblemente y esa función sólo se vino a descubrir hasta hace muy poco tiempo. Para mí, además, la telenovela es un completo descubrimiento cuando veo que tiene toda la capacidad y toda la base para hacer algo tan grande como el cine o como la literatura, entonces el prejuicio que como intelectual alguna vez tuve y que me hizo pensar en la televisión únicamente como un medio de subsistencia, ya no existe más. Me quedé en la telenovela creyendo seriamente que es un género que da muchas cosas; que genera opinión, que los hombres la ven, que exportamos como imagen del país y que llega muchas veces, más que el mismo cine y la literatura, entonces es un medio donde ya me siento muy cómodo y con todas las garantías necesarias. Digo que

para mí fue todo un descubrimiento y que ahora me siento cómodo porque mi formación fue en la literatura y en el cine en los años 70 y 80, en pleno auge de la izquierda, por lo que para mí era una cosa asquenta, un medio desdeñable, alienante y comercial. Yo tuve que presenciar como espectador los diferentes caminos que recorrió la televisión en Colombia, o mejor, las grandes mutaciones por las que pasó. Vi la crisis del teatro colombiano, lo que hizo que muchos de sus actores pasaran a la televisión, presencié la orden del gobierno de hacer en la televisión las grandes historias del boom latinoamericano, vi también historias como *La dama de las camelias* que revelaban ese fuerte auge literario que había en la televisión y que, además, coincide con la llegada al medio de personajes muy importantes que venían de la izquierda como Carlos Duplat y Pepe Sánchez quienes imponen un gran realismo. Posteriormente, ya como libretista, me toca la llegada a la televisión de Carlos Mayolo y de Lisandro Duque. Creo entonces que nuestra televisión es afortunada en el hecho de que se formó gracias a las grandes deserciones como las del teatro o las del cine.

Conciencia. La televisión que nosotros escribimos no está pensada para países como Holanda donde tienen la vida resuelta y ven televisión por pura entretención. Nosotros hacemos televisión para Colombia, un país donde hay problemas de educación bastante graves, donde el nivel de lectura no es bueno, donde los índices de violencia son altísimos, donde la vida no vale un peso, donde el narcotráfico está a la orden del día y donde la gente está aferrada a la televisión. Por eso uno no puede simplemente sentarse a escribir “hola, ¿cómo estás?, te amo”. Creo que como escritor se tiene que tomar cierta posición frente a la situación. Por eso es bueno hacer en las novelas una apología del trabajo, del amor, del estudio, del respeto; casi volver a instaurar los valores que se han ido perdiendo y creo que eso es, también, responsabilidad de todos.

Bernardo Romero Pereiro es indiscutiblemente el más complejo y el más grande de todos, con su padre fue uno de los inventores de la televisión, pero demás lo es en la medida en que manejó todos los géneros; miniseries, adaptaciones, muchísimas novelas, fue el rey de la comedia, fue empresario también. Fue un trabajador inagotable y un conocedor del medio como ninguno. Siempre fue un hombre muy generoso y eso fue muy chévere de él porque siempre compartió sus conocimientos. Con él era un auténtico placer hablar porque tenía más experiencia que todos, de hecho, fue el primero en casi todo, su televisión siempre estuvo cargada de innovación. Bernardo además fue un dialoguista excepcional, cada uno de sus diálogos, tuvo siempre

mucha influencia del teatro. Tenía además una teoría que provenía de su propia escuela y generación: la televisión es para ver, pero también para escuchar. De todos Bernardo Romero es para mí el más grande.

Jota Mario Valencia⁸⁵

(31 de marzo de 1956 - 6 de junio de 2019)

A Jota Mario se le ama y se le resiste por los mismos motivos: por ser bien colombiano. Es más, creo y afirmo que *todos los colombianos llevamos un Jota Mario en el corazón*. Se va y ya se le extraña. Se le extraña por quienes lo aman y por los que no se lo aguantan.

Jota Mario estuvo en todo tipo de programas. Hizo más de 2500 programas de televisión. Actuó en *Revivamos nuestra historia* y *Dialogando*; fue entrevistador y ganó tres veces el Simón Bolívar por buen periodista; fue animador del concurso *Adán y Eva* (sobre parejas), *Telesemana* (sobre chismes de farándula), *Dominguísimo* (un larguero de juegos), el concurso *Cazadores de la Fortuna y Sábados Felices*. Y en *Muy buenos días* de RCN nos acompañó por 16 años. Estuvo en la radio. Escribió 8 libros. Daba conferencias de superación personal. Un colombiano ejemplar, echado *pa' lante*.

Fue un buen animador. Su éxito está en que desde sus inicios ha sido el perfecto yerno de las señoras: querido, buena gente, charlador, chistosito, entrador, espontáneo. Su mayor virtud es que es un excelente entretenedor de suegras y animador de fiestas patronales, 15 años, bazares, piñatas... Y esto es sólo éxitos porque nuestra tele sigue ese modelo de guachafita que enseña que el colombiano se divierte con el animador que ameniza con los otros.

Jota Mario durante 16 años madrugó todos los días a ponerle buena cara al país, y eso es heroico, ya que es muy difícil ponerle buena cara a este país cínico que se toma en serio lo banal (las estrellas de la farándula) y se toma en risa lo fundamental (la paz, los líderes sociales, las mujeres).

Jota Mario es muy colombiano por ser extrovertido y pensar en directo: dice lo que quiere asumiendo que es brillante, se burla de todo para exhibir su podercito, juega a lo chabacano y sexualito

85. Algunos apartes publicados en El Tiempo (9/06/2019), *Llevamos un jota mario en el corazón*, <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/llevamos-un-jota-mario-en-el-corazon-columna-de-omar-rincon-372986> y en Cerasetena (11.09.2018), *Todos llevamos un jotamario en el corazón* <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/adios-jota/>

como sinónimo de astucia. Y así somos los colombianos: de un humor provinciano y un desparpajo ignorante.

Jota Mario es muy colombiano ya que hace reír, actúa como un payasito, está dispuesto a hacer todos los osos posibles con tal de que la señora ría. Y para estar al servicio de la risa pública tiene ojo clínico para descubrir el defecto o la vergüenza del otro y ponerla en evidencia nacional. Es tan colombiano que fue el rey del piropo y el atrevimiento sexual para expresar ese *morbosín sexualín* que llevamos dentro.

Jota Mario fue un homenaje al colombiano extrovertido: buen mozo, fino sentido del humor, espontaneidad, facilidad de relacionarse, lleno de finos detalles y coquetería. Un colombiano que piensa en directo y dice lo que quiere, se burla de todo para exhibir su podercito, hace chanzas como sinónimo de astucia. Su éxito estuvo en que fue el perfecto colombiano: querido, buena gente, charlador, chistosito, entrador, espontáneo, el rey de las chanzas.

Javier Darío Restrepo⁸⁶

(3 de diciembre de 1932 - 6 de octubre de 2019)

Javier Darío Restrepo es nuestro papa del periodismo: fue el mejor reportero de televisión en el noticiero *24 horas*, lo gozamos siendo un profesor que nos guiaba en el oficio y lo admiramos como el maestro de ética de la Fundación Gabo. Hace poco murió y nos hemos quedado a la intemperie, pero quedan sus escritos, enseñanzas y discípulos.

Javier Darío Restrepo fue reportero de televisión, y tal vez, ha sido el mejor periodista de noticias en Colombia. Y todo porque antes de hablar investigaba, antes de emitir un juicio reflexionaba, antes de figurar nos contaba y explicaba la realidad en historias. Se le veía y se le creía. Se notaba que pensaba con la propia cabeza, que hacía reportería para tener qué decir y que narraba con cariño, relato y respeto. Para los que no lo vieron, busquen sus informes (¡bueno si los encuentran porque nuestra televisión es de borrar su historia!).

Javier Darío fue un profesor que enseñaba cosas muy simples como que el periodista es el articulador y puente entre la realidad, la política y la sociedad, no es el protagonista de la historia; que hay que cuidar a las víctimas y a los ciudadanos; que el reportero es un oficio

86. Publicado en El Tiempo (21/10/2019), El papa del periodismo ha muerto, <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/homenaje-de-omar-rincon-critico-de-medios-a-javier-dario-restrepo-425060>

sin más defensas que la credibilidad y legitimidad de sus palabras; que hay que poner en evidencia el contexto porque es desde ahí que se produce el sentido (¡sin contexto no hay periodismo!).

Javier Darío Restrepo fue el papa del periodismo porque acogió la ética como principio garante del oficio. Afirmó que lo ético es distinto a lo legal, que lo ético comienza con el otro y el respeto de su cultura y su cosmovisión, que el periodista es un servidor público que va a colaborar a la sociedad a tomar decisiones libres.

Desde su pontificado ético criticó la ebriedad de poder del periodista, ese deseo de ser la estrella de la información, cuando el periodista debe estar es al servicio de lo público. Si es un oficiante de los intereses privados, está todo mal. ¡Los periodistas somos servidores públicos! fue su mantra.

Se preguntó, ¿por qué un periodista puede ser peligroso para la comunidad? Y se contestó que tal vez porque hemos hecho mal nuestro oficio. Sugirió “practicar” el periodismo de escucha, empatía, cuidado del lenguaje, que evita la estigmatización.

Propuso armonizar los derechos a la intimidad con el de libertad de expresión, por eso, el límite de los derechos de uno, son los otros. Su periodismo era de proveer esperanzas, ya que, aunque se cuenten las miserias y distopías que habitamos, hay que salir de ellas para cuidar y armonizar el mundo.

Se fue el reportero, el profesor, el maestro, el papa del periodismo. Nuestra religión que milita en la libertad de expresión, la defensa de los derechos humanos, el contar como servidores públicos se quedó sin su guía. Esperamos no perdernos en las oscuridades, banalidades y barbaries que nos habitan.

Carlos Pinzón **(24 de octubre de 1927 - 30 de abril de 2020)**

Uno de los grandes de nuestra televisión fue don Carlos Pinzón. El recuerdo llega con sus músicas clásicas, su modo de presentar solemne y la creación de la Asociación Colombiana de Locutores donde se juntaban las voces que constituyeron nuestro imaginario sonoro.

Lo recordamos como el que puso a la televisión para promover grandes campañas de beneficio social y ayuda humanitaria. Su programa insignia fue *El Club de la Televisión*, un programa diario de TV diseñado para utilizar los medios de comunicación en beneficio de los desprotegidos y de la ciudadanía en general. Se hizo más famoso

con los programas de recolección de fondos para Teletón que se encargaba para la rehabilitación de personas discapacitadas.

Roquero en su juventud, convirtió a la televisión en valor social. Serio, reposado, con estilo elegante.

Germán Castro Caycedo **(3 de marzo de 1940 - 15 de julio de 2021)**

Germán Castro Caycedo ha sido el mejor periodista colombiano. Su programa fue *Enviado Especial* que fue a la Colombia profunda y nos contó el país real que nos habita. Durante dieciséis años, demostró que el periodismo puede estar cerca a la gente y hacer investigación profunda. La tecnología era muy pesada, pero para él lo importante era contar la historia que sentía debía contar.

Castro Caycedo fue la idea más cercana que tenemos de lo que debe ser un periodista: uno que investiga, va a las lejanías, busca la verdad, escucha a la gente y pone imágenes al dolor y esperanzas de los territorios. Más de mil emisiones para crear un estilo único, uno que nunca más se volvió a hacer (y eso que tenemos tecnologías más poderosas y móviles).

Periodista serio, adusto, sobrio, astuto e intimidante. Publicaba un libro de periodismo cada año, los más famosos son *Colombia amarga* que va desde el Darién hasta la selva para contra la violencia en todas sus manifestaciones. Otro de sus grandes reportajes fue *El extraviado* para narrarnos el drama de un niño de la calle que se pierde de su madre y pasa por hogares para niños abandonados e instituciones hasta que termina viviendo en la calle, robando y adicto a las drogas que al final se redime. Otros muy famosos son *Mi alma se la dejo al diablo*, *La Bruja*, *Perdido en el Amazonas*.

Castro Caycedo construyó el país de la violencia, del abandono indígena, de los sin tierra donde las instituciones y el poder perpetúan la pobreza y la desigualdad. Todo esto lo contó en libros y en televisión haciendo un solo oficio: el periodístico.

Joaquín Sánchez, S.J. **(16 de agosto de 1941- 11 de mayo de 2021)**

Joaco Sánchez, cura, jesuita, decano, torero, cocinero, cantante, mamador de gallo, amigo. Decano por 20 años de la facultad de comunicación de La Javeriana de donde salió muchos de los que están en la pantalla colombiana.

Creador de ese programa pionero para pensar que lo educativo en la sociedad, era un programa malo (tal vez porque yo trabajé en él), pero icónico de los fines de semana durante muchos años: *Educadores de hombres nuevos*. Mejor fue lo que hizo en ese experimento singular de la mejor televisión de sentido social hecha en Colombia: Cenpro Tv, hablamos de *Décimo Grado*, *Tiempos difíciles* y muchas obras de culto.

Todo esto podría ser suficiente para recordarlo como héroe de la pantalla colombiana, pero hay algo mejor: cuando la televisión era parroquial, no había Mintics para politiquiar, tampoco CNTV o ANTV o CRC para vegetar y ganar buenas pensiones, existía el Consejo Nacional de Televisión, donde se nombraban a sus miembros por saber, honor y dignidad, que no cobraban y lo hacían por creer en una televisión de calidad. Joaco estuvo ahí por muchos años. De ahí salió la televisión más diversa, bella y poderosa de Colombia. Una que se diseñaba y pensaba en relato de nación.

El maestro Germán Rey nos recuerda como él contribuyó “a generar un ambiente abierto y plural de pensamiento en el continente sobre los problemas de la comunicación y la cultura, que diferenciará a esta región del mundo de otros contextos”.

El cura Joaco fue 20 años decano de comunicación en La Javeriana, estuvo en el Consejo de Televisión, dirigió la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación e hizo mucho más. Siempre liderando y produciendo ideas y procesos para que la comunicación, el periodismo y la televisión fuera de más calidad y más cercanos a nuestras gentes.

Carlos “El gordo” Benjumea (27 de enero de 1941 - 13 de mayo de 2021)

La televisión de antes era de personajes, actores con aura, ídolos que se parecen mucho al colombiano de a pie, con humor y sabiduría popular. El gordo es de la estirpe de Pepe Sánchez, Bernardo Romero, Ma Eugenia Dávila, Judy Henríquez y todos los que hicieron la pequeña pantalla la GRAN imagen nacional. Era otra televisión: esa que se hacía con cariño y gozo, una manera juguetona de habitar la vida, pura bacanería.

El taxista millonario, *El inmigrante latino*, *Don Camilo* y mucho más. Amigo de Pacheco. Familia televisiva con sus hijos Ernesto y Marcela que siguen en la tele.

Carlos Benjumea no pasaría un casting de los de ahora, esos donde carita y cuerpo matan talento. Pero era grande porque fue estilo,

marca y amaba la pantalla. Don Carlos no se va porque hace parte de nuestra memoria nacional. Sonrisa eterna al recordarlo y admiración total por su obra. Un personaje maravilloso.

El Gordo es marca de la televisión que nos constituyó como nación. Una celebración de cuando en este país la dignidad era el mandato de todo: hasta la televisión. Otras épocas.

Jesús Martín - Barbero **(3 de octubre de 1937- 12 de junio de 2021)**

El maestro Jesús Martín-Barbero se puso a estudiar las telenovelas de los 80 y demostró que por ellas pasaba más país que por los noticieros de televisión, porque sus historias reconocieron el país diverso que somos antes de la Constitución del 91 y porque estas telenovelas servían de lugar de encuentro para un país roto por las violencias. Es que ese país diverso lo reconocimos en *San Tropez*, *El Divino* y *El bazar de los idiotas* que nos contaron al Valle. La Antioquia y su hacha de los abuelos que se mostró en *La casa de las dos palmas* y lo paisa sentimental en *Tuyo es mi corazón*. El caribe divertido en *Gallito Ramírez* y el marimbero en *La mala hierba*. Santander y sus migraciones aparecieron en *La otra raya del tigre*.

Martín-Barbero fue el investigador que puso a la telenovela en las universidades y centros de estudio. La estudió, la gozó y de ella escribió maneras diferentes de comprenderla como que lo más importante es la “lógica del reconocimiento” o esa identificación que los públicos tienen con las historias que se le cuentan en la telenovela; que la virtud de la telenovela es su “estética de la repetición” o ese asistir a algo conocido donde se gozan las variaciones con que se cuenta; que el placer del televidente no está en ver sino en “re-contar” lo que disfrutó porque ahí mete su vida en el relato que se consume; que más que ver hacia la pantalla, hay que ver hacia la gente y sus placeres y saberes. Así se nos fue construyendo otra mirada a la telenovela como el gran producto cultural latinoamericano.

Martín-Barbero es el pensador más citado en los estudios de comunicación y cultura. Todo un *popstar* académico. Nos sabemos de memoria sus mantras: “hay que perder el objeto (los medios) para ganar el proceso”; “hay que pasar de los medios a las mediaciones (articular lo político, lo popular y lo industrial)”; “en la comunicación, hay que ver con los otros”, “no podemos ahorrarnos la cuestión de lo popular”.

Él nos enseñó que en las telenovelas y lo popular masivo hay más juegos de sentido y culturas de lo que creen los culturosos.

Seguir, leer y ver a Martín-Barbero es obligatorio para pensar la potencia de la televisión, las músicas y los modos de lo popular y, para saber, de telenovelas.

Mauricio Gómez⁸⁷ **(1949 - 13 de mayo de 2022)**

Se fue el último periodista que nos quedaban en la televisión el señor Mauricio Gómez. En su honor debemos reflexionar sobre en qué se ha convertido el periodismo televisivo: antes lo hacían periodistas, ahora es asunto de presentadores.

La noticia fue que murió Mauricio Gómez. El comentario fue que él era uno de los periodistas más rigurosos de la historia mediática colombiana. Hijo de político famoso (el líder conservador Álvaro Gómez), señor de alta sociedad y hombre del poder ya que dirigió las empresas periodísticas de la familia el diario *El Siglo* y el Noticiero *24 Horas*.

Pero él se bajó de ese señorío para jugársela de periodista de la verdad: ese que se mete con la realidad e incómoda al poder. Se fue del país por periodista ante las amenazas que se ganó por informar contra los mandamases, pero volvió y fue el periodista estrella de CM& y Caracol.

Lo que hizo que Mauricio Gómez fuera tan genial estuvo en su bajarse de su clase, buscar inspiración por fuera del periodismo en las artes plásticas y la literatura, construir un modo propio para sus reportajes. No se conformaba, intentaba disentir narrando y explicar cuestionando.

La televisión de antes era de esos periodistas que investigaban, reportaban y construían un nombre. Recordamos a Germán Castro Caycedo, Javier Darío Restrepo y Mauricio Gómez. Los tres ya se fueron, y con ellos dejamos de tener periodistas y nos quedamos en los presentadores.

Germán Castro Caycedo, Javier Darío Restrepo y Mauricio Gómez tenían cosas en común: eran feos, lo poderoso era su investigación y relato. No se contentaban con una fuente, buscaban diversas, datos y contextos; no eran del directo, iban a la realidad a olerla y buscarle las formas y tonos; no eran para repetir lo que dicen los poderosos, sino para construir un relato orgánico; no eran para hacer textos llenos de lugares comunes y adjetivos sensacionalistas, sino para construir información, contexto y criterio.

87. Publicado en El Tiempo (30/05/202), *Mas que periodistas, presentadores*, <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/columna-de-omar-rincon-homenaje-a-mauricio-gomez-676186>

Ahora los periodistas poco importan, la fama está con los presentadores. Los presentadores leen un libreto, no hacen reportería, no van a la realidad, y los llaman periodistas. La información está basada en el directo, donde los presentadores informan repitiendo a sus fuentes, o sea, sin reportería, o sea sin periodismo, y se comportan como presentadores.

Todos quieren ser presentadores, nadie quiere hacer periodismo. Y peor, los políticos y fuentes también hacen de presentadores. Así hemos llegado a que la realidad, el criterio, la reportería no importan, solo lo sensacionalista, el espectáculo, el presentador.

Todo esto para extrañar a Mauricio Gómez, al periodista. Un tipo privilegiado que se bajó de su clase para meterse con la suciedad de la sociedad; un señor digno que respetaba a los televidentes y buscaba que comprendiéramos el mundo para tomar mejores decisiones en nuestra vida colectiva. Muchas gracias a don Mauricio Gómez, buena vida y lo recordaremos por periodista.

Martha Bossio⁸⁸

(6 de abril de 1946 -19 de junio de 2022)

Martha Bossio fue una de las grandes libretistas en Colombia. Ella fue clave en eso que se llama la edad de oro de las telenovelas colombiana.

La mayor virtud de Marta Bossio fue la adaptación de historias de la literatura como, *Pero sigo siendo el rey* (Sánchez Juliao), *San Tropel* (Ketty Cuello), *El Divino* y *El bazar de los idiotas* (Álvarez Gardezabal), *La casa de las dos palmas* (Mejía Vallejo), *La mala hierba* (Gossaín), *La otra raya del tigre* (Gómez Valderrama), *Tuyo es mi corazón* (Juan José Hoyos).

Pero sigo siendo el rey, 1984, fue una adaptación de la novela de David Sánchez Juliao. Protagonizada por Carlos Muñoz (Adán Corona, un viejo machito) y María Eugenia Dávila (Chavela Rosales, una mujer autónoma y atrevida). El cuento eran esas rancheras que nos diseñan como machotes que lloran por despecho. Esta telenovela fue valiente porque se burló de los hombres y las rancheras, criticó con tumbao y música nuestros machismos. Inauguró el humor como modo de narrar nacional.

88. Publicado en El Tiempo (26/06/2022), Martha Bossio, marca Colombia, <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/martha-bossio-marca-colombia-columna-de-omar-rincon-682933>

Gallito Ramírez, 1986, fue famosa porque su historia nos llevó a la costa caribe y le puso desparpajo a la telenovela. Lo caribe marcaba el tono del relato, eso costeño que se volvió signo de éxito. Todo un descubrimiento: somos caribes que gozamos con su vitalidad, la crítica al rezanderismo paisa y a la morronguería cachaca.

Doña Marta era muy buena creando personajes por eso creó iconos como Susy Borda de Lavalle y el Fercho Durango. Creó la historia de amor más sublime que hemos tenido como país. El amor en pantalla que se volvió de la vida real de Margarita Rosa de Francisco y Carlos Vives. Un romance nacional que se vivió como melodrama de un país y marcó a estos actores para siempre.

San Tropel, 1987, se fue al Valle del Cauca y nos retrató en modo chismoso de pueblo. Ahí nos hizo un retrato de como en este país el chisme es vitalidad nacional. Divertida, juguetona, muy de mujeres.

Asumió el melodrama, pero para intervenirlo con humor y jugueteo cultural, para convertir a la telenovela en algo nuestro, para hacer posible que en la pantalla nos reconociéramos en las situaciones, los personajes, las hablas y los tonos de nuestro humor. Eso hace que Doña Marta Bossio sea marca de la telenovela en Colombia: nuestro mejor producto de exportación cultural.

Heriberto Fiorillo **(17 de marzo de 1952 -29 de mayo de 2023)**

Fiorillo fue por periodista y por realizador audiovisual de lo cultural. Será recordado porque fue uno de los que hizo que la televisión informativa colombiana fuera maravillosa en el siglo pasado. Castro Caycedo, Fiorillo y Yamid Amat han sido los tres que han creado modelos de televisión informativa con estilo propio y marca personal, por eso la importancia de Heriberto.

Hizo noticieros, creó programas culturales como *Talentos*, recuperó *La Cueva* de Barranquilla, fue un gran conversador y un narrador con calidad singular. Tenía eso que se ha perdido en nuestro periodismo: tumbao, tono y estilo propio para mirar, contar y hacer información.

Fiorillo innovó en la televisión porque le metía narración acronizada, movió la cámara y la puso a narrar en modo calle, removió la solemnidad noticiosa y la hizo relato con sentido de imagen y cuento. Lo recordaremos como uno que transformó la pantalla informativa.

Fiorillo tiene grandes periodistas discípulos como Daniel Coronell, Álvaro García, Toño Morales.

Julio E. Sánchez Vanegas⁸⁹

Don Julio E. Sánchez Vanegas es un modo de hacer la televisión en Colombia: la del show, la que ama lo mundial, la de la *coolture*.

Entres nuestros pioneros del modelo de televisión a la colombiche tenemos genios como Don Bernardo Romero padre e hijo, don Jaime Botero Gómez y su teatro popular, Pepe Sánchez, Martha Bossio, Fernando Gaitán y muchos más que hicieron de la ficción una marca nacional.

En las noticias el legado es de don Germán Castro Caycedo, Javier Darío Restrepo, Mauricio Gómez y muchos más que se tomaban en serio el narrar con datos sin que el periodista fuera más importante que las historias.

En el entretenimiento ese que constituye el cielo pop de nuestro mundo, ese de Hollywood y lo *celebrity* nuestro creador de estilo es Don Julio Sánchez Vanegas.

Él hizo concursos como *Concéntrese*, algo tranqui, con suspenso y retentiva.

Su marca de estilo la patentó en *Espectaculares JES* donde se entregó con cariño a mostrar el mundo musical en sus versiones más universales del pop.

Transmitió los premios Óscar intentando que nos conectáramos con la escena mundial de nuestros ídolos.

Se fue a *Miss Universo* y desde la belleza logró crear una costumbre que veíamos con pasión de chisme e ilusión de victoria.

Todo esto se concretaba en el magazín *Panorama* donde todo era *cuestión de estilo*. Allí se celebraba ese lado leve de la vida, ese que nos pone en modo seducción y sonrisas por negocio.

El programa *Locos Videos* que mostraba un formato muy popular en USA que mostraba escenas inesperadas que se convierten en chistosas o trágicas que hacían reír.

Todo esto demuestra que él creó un estilo único porque abandonó ese “provincialismo” que nos habita, ya que aquí nuestras elites, nuestros dueños de medios, nuestros periodistas, nuestros políticos

89. Publicada en El Tiempo (5/02/2024), Desde cualquier lugar del mundo, <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/columna-de-omar-rincon-desde-cualquier-lugar-del-mundo-851538>

somos muy poco mundo o nada universales. Nos gusta reinar aquí, en Cartagena y Miami.

Don Julio E. nos puso en el mundo, se atrevió a ir a la cultura pop y quería ser parte de la conversa global del espectáculo. Este camino lo siguió y expandió al infinito Julito, quien ya juega en canchas globales y asume que la información es entretenimiento. Así llegamos a que hacer televisión gozosa y cool es “cuestión de estilo”.

En 1973 cuando don Julio E. transmitía Miss Universo en Atenas (Grecia) pronunció su emblemática frase “hoy desde Atenas, mañana desde cualquier lugar del mundo”.

Se fue don Julio E., su estilo nos queda de legado y bien cuidado por Julito. Ahora nos seguirá acompañando desde su memoria y por allá donde anda.

Olga Lucía Martínez Ante⁹⁰ **(1970-2023)**

Se murió la periodista que más sabía de televisión colombiana. Amaba verla. Encantaban sus personajes. Sabía todo. Fue la fan crítica y la reportera eterna que nos creó el cielo de estrellas nacional.

Su nombre es Olga Lucía Martínez Dante. Su oficio, reportera de prensa. Esas periodistas que no vemos, pero son las que hacen el día a día de lo que todos sabemos. Le gustaba ser eso: la reportera, no quería celebridad. Se hablaba con las estrellas, pero ella era la reportera.

Llevo 1100 columnas. 21 años en *El Tiempo*. Por cada jueves o viernes que mandaba mi escrito, puse al otro lado su nombre. Por tanta vida, al otro lado estaba Olguita, que me salvaba de errores en datos o me aludía a otros modos de comprender, y si había algo que no le gustaba, me lo decía.

Además, le podía preguntar cualquier duda y me la resolvía, siempre con alegría y gozo, me daba pistas, me llevaba a ser menos mediocre. Como veía todo, preguntaba todo, sabía nuestra historia de farándula televisiva, se convirtió en la que lo supo todo de la televisión colombiana.

Sus colegas dicen que sabía de música, arte, cine, fiestas populares, pero no sabía de conocer experto sino con saber gozoso, o sea, ese

90. Publicado en *El Tiempo* (24/07/2023), Olga Lucía Martínez, un oráculo con los secretos de nuestra televisión, <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/omar-rincon-rinde-homenaje-a-olga-lucia-martinez-periodista-fallecida-788999>

que habita las emociones de estas cosas que nos hacen humanitos de verdad, de esa inutilidad que es la cultura y más las culturas populares, pero que sin ellas nuestras vidas no serían bonitas.

Para mí era la biblia de televisión. Experta en saborear ese mundo de banalidades que nos llevan a la profundidad de lo humano. Exquisita en sus frases deliciosas, de energía fascinante y siempre dispuesta a solucionar. Su alegría era natural. Era valluna y tenía ese lenguaje expresivo, sabroso e irónico de la gente de por allá.

Con Olguita se va uno de esos oficios que no se ven: la reportera eterna que hace eso, preguntar, mirar, oír, conectar, contextualizar y contar. En ella podemos reconocer a los anónimos, esos que hacen posible que salga un periódico, un programa de radio o televisión. Esos que poco firman, no vociferan en Twitter, ni gritan su ego a todos los vientos digitales y de coctel.

En ella va nuestro homenaje a los invisibles del periodismo, los que hacen este oficio por pasión y no buscando la celebridad. Y eso que Olguita se las podría dado de mucho: conocía, conversaba y reía con las *celebrities*, pero ella era una reportera.

Hay muchos practicantes que pasaron por ahí y encontraron en ella a una profesora de periodismo. Algunos descubrieron qué era la pasión el periodismo, eso que hace que este oficio valga la vida y no está en las teorías. Y qué era la reportería de las noticias diarias. Muchos se preguntan, ¿por qué no le hicimos el homenaje en vida? “Ay no jodás, Omar” diría.

Ser colombianos: Las 70 de los 70

Por Omar Rincón

1. **La televisión le ha servido a Colombia** para tener imágenes que mostrar, rostros e historias propias para contarse, estéticas y sentimientos para colectivizar, encontrarse como comunidad y existir en el mundo.
2. **La telenovela colombiana es una reflexión sobre el mundo de la mujer y los modos de soñar de lo popular.** Esa reflexión se inscribe en historias expresionistas y culturales. Por eso tenemos diversos estilos según el país de origen. Así, en México todo se hace en función del galán y la familia, la mujer solo está para amar y adorar al hombre y la virtud sexual es el máximo valor. En Brasil las historias buscan pensar en público sobre la sociedad que se tiene, las mujeres aman y luchan, los hombres deciden y piensan, el amor se trabaja en metáfora y moral social. En Argentina, hombres y mujeres están conflictuados, los hombres son muy bonitos y andan más pendientes del espejo que de sus mujeres, las mujeres se refugian en la apariencia y usan la seducción en la lucha por el poder. En Colombia se celebra a la mujer que ríe, trabaja y se basta por sí sola, historias de mujeres con mucho carácter, guerreras, nada puritanas, trabajadoras y que hacen su destino.
3. **La historia de la televisión colombiana es una de permanente crisis,** no por su calidad sino por su organización, administración y manejo, ya que los políticos no han podido ser desplazados de la gestión y manipulación de la pantalla nacional, pero en lo narrativo es una historia apoteósica en los modos de crear y de incluir la diversidad de maneras de ser colombianos.
4. **Inventamos un modelo para la gestión de la tele.** El sistema mixto entre Estado y empresa privada: El Estado era el dueño de los canales y cada gobierno decidía por licitación (y política) a quién otorgar la producción y comercialización de espacios. Este

modelo generó tendencias positivas y negativas para la televisión del país. Positivas: había mucha diversidad de temáticas, estéticas, narrativas y políticas en la producción, se recuerda con cariño a RTI, Punch, Colombiana de tv, Cenpro, Promec, JES, Jorge Barón, Coestrellas; había pluralidad informativa ya que cada uno representaba una “casa política”. Negativo: el gobierno de turno politizaba las licitaciones y premiaba y castigaba con los programas que asignaba; se hacía imposible diseñar empresas y tecnologías a largo plazo ya que cada 4 años todo podía cambiar.

5. **“En medio del desgarramiento que vive el país ¡el fútbol y la telenovela pueden llegar a ser una de las pocas maneras como los colombianos nos sentimos juntos!”**, Jesús Martín-Barbero
6. En Colombia **“pasa más país por la telenovela que por los noticieros de tevé”**, Jesús Martín-Barbero.
7. **“Fueron las telenovelas y las series las que reconocieron nuestra diversidad cultural y anunciaron lo que sería la Constitución de Colombia de 1991**, donde se certificó que hay muchas y diversas maneras de ser colombiano”, dijo Jesús Martín-Barbero.
8. **“Lástima que la televisión no sea en colores”**, Gloria Valencia de Castaño. Esta fue la frase que acuñó la presentadora hasta que en 1979 llegó el color a la televisión colombiana.
9. **«¡Paz, amor y buen genio!»**, Juan Guillermo Ríos, frase que decía este presentador de noticias al terminar el Noticiero de las 7.
10. “Los indígenas tradujeron el artículo 11 de la Constitución: **‘Nadie podrá llevar por encima de su corazón a nadie ni hacerle mal en su persona, aunque piense y diga diferente’**. Si nos aprendemos este artículo, salvamos este país”, Jaime Garzón quien creía que el humor nos hacía libres.
11. **“Dios mío, en tus manos colocamos este día que ya pasó y la noche que llega”**, Padre Rafael García-Herreros al despedir su *Minuto de dios* cada noche.
12. **“Hoy desde Grecia, mañana desde cualquier lugar del mundo”**, Julio E. Sánchez Vanegas. Esta frase fue dicha en su primera transmisión televisiva de Miss Universo. De ahí en adelante fue su sello característico en todas las transmisiones internacionales de JES.

- 13. La ficción televisiva ha sido la pantalla en la cual nos reflexionamos** desde lo popular y nos podemos mirar en nuestro espíritu urbano con tono rural, en nuestra alma caribe paisa, en nuestras mujeres guerreras y nuestro deseo de encontrar un relato nacional.
- 14. Somos remix** que ha sabido mezclar y fusionar todas las tendencias del formato telenovela. Así hemos creado un sancocho bien sabroso. De lo mexicano y venezolano asumimos que el amor es nuestra gran epopeya y el criterio fundamental para subir de clase y hacer justicia. De lo brasileño nos inspira su modo visual de narrar, pero sobre todo esa reflexividad sobre los relatos fundadores de la nación, esa pregunta de quiénes somos y de dónde venimos. De lo argentino nos gusta lo urbano, culturoso y atrevido moralmente. Por eso la telenovela colombiana no es solo melodrama, lo tiene como referente, pero lo adoba con comedia o tragedia. Épica, pero con risitas; tragedia, pero con ironías; melodrama, pero con sonrisas.
- 15. La marca Colombia es la telenovela y las series de televisión donde damos muestras de mucha calidad:** *Señora Isabel* (Bernardo Romero Pereiro y Mónica Agudelo) puso otro modelo de mujer y amor en escena pública; *Café con aroma de mujer* (Fernando Gaitán) recuperó lo local, el humor y la transgresión en forma de mujer para el melodrama; *Yo soy Betty la fea* (Fernando Gaitán) reflexionó en clave de humor sobre el drama de lo contemporáneo: la belleza; *Pedro el escamoso* (Dago García y Felipe Salamanca) se burló del galán y reconcilió al hombre con su débil lugar en el mundo; *Pasión de gavilanes* (Julio Jiménez) desnudó a los hombres y los convirtió en sexualidades deseadas; *Sin tetas no hay paraíso* (Gustavo Bolívar) se atrevió a contar otra ética para subir en esta sociedad del mercado; *El Cartel* (Cristina Palacios y Andrés López), *Los 3 Caínes* (Gustavo Bolívar) y *El mexicano* (Mauricio Navas) contaron las otras versiones de la historia, una narco en la que matar y tener éxito rápido es la ley; y se nos queda por fuera todos los éxitos de Julio Jiménez (La Abuela, Caballero de Rauzán), y las series de RTI como *La Mala Hora* (Jorge Ali Triana), y ese homenaje de domingo que era *Revivamos nuestra historia* de la mano de Carlos José Reyes y Jorge Alí Triana.
- 16. La marca Colombia televisiva se consolida es en la ficción, en la telenovela y en las series.** Y esa historia comenzó con el

Tele-Teatro (1953-1963) de Romero Lozano que creó escuela en los artistas y realizadores colombianos, esta línea sería desde lo actoral y dramático la continuación la telenovela de los 60 y 70 que encontró como fuente de inspiración y construcción del oficio a las obras tradicionales de literatura colombiana, Corín Tellado y los radiodramas cubanos. Fueron cerca de 30 años de aprendizaje de lo que significa narrar en televisión los que llevaron a que en los 80 Colombia cree su propio género de la telenovela al meterle mucho sabor local, ironía y música con obras como, *Pero sigo siendo el rey* (Martha Bossio), *Gallito Ramírez* (Martha Bossio), *Caballo Viejo* (Romero Pereiro).

- 17. Somos Colombia.** La tele buscó la nación, pero al no saber cómo deambular por la geografía de nuestra memoria e imaginación, utilizó como guía cultural y de relato a la literatura. Los relatos audiovisuales dejaron la urbe y el cachaquismo y se metieron con el país de montaña y boyacense con *El buen viaje* (1968) de Eduardo Caballero Calderón; contaron ese enigma enorme de la tradición llanera y amazónica en *La Vorágine* (1975) de Rivera; reconocieron la vitalidad trágica y mágica en *La mala Hora* (1975) de García Márquez; emocionaron el alma colectiva con el olor a tierra caliente de *Manuela* (1975); intentaron la memoria con la historia que se nos escapa siempre del horizonte en *Bolívar el hombre de las dificultades* (1979). Esta etapa de descubrimiento televisivo del país termina con el inicio de nuestra épica trágica en *La mala hierba* (1980) de Gossaín.
- 18. Somos Latinoamérica.** La ficción televisiva por los años 80 buscó inscribirle un sentido estético y de reflexión con adaptaciones de la literatura latinoamericana como *La Tregua* y *Gracias por el fuego* de Benedetti, *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa, y *Los premios* de Julio Cortázar.
- 19. Somos mexicanos,** eso está en nuestra alma, pero no somos “a lo mero macho” sino a la pura ironía con, *Pero sigo siendo el Rey* (1984) de Martha Bossio y ya modernamente con *La hija del Mariachi* (2006) de Mónica Agudelo y Mauricio Miranda.
- 20. Somos caribe** cuando descubrimos para la conciencia nacional que somos mar, provincia, costumbres y músicas alegres. Y esto fue al vernos de plano entero en *Gallito Ramírez* (1986) de Martha Bossio, *Caballo Viejo* (1988), *Escalona* (1990) y *Las Juanas* (1997) de Bernardo Romero Pereiro, al vernos ahí nos reconocimos

alegres, imaginativos, coloridos, abiertos, espontáneos.

Encontramos una marca del alma nacional:

21. **Somos grito social** al preguntamos por la triste y patética vida urbana del desarraigo y por esa costumbre nacional de la injusticia en *La historia de Tita* (1988) de Pepe Sánchez. Nos encontramos felices en lo popular como se evidencia en *Vivir y vivir* (1988) y *Cuando quiero llorar no lloro Los Victorinos* (1991) de Carlos Duplat. Para culminar este período de constitución de una marca colombiana de hacer dramas en televisión aparecieron obras inscritas en las problemáticas de convivencia del país con series semanales de pregunta social como *Azúcar* (Mayolo), *La historia de Tita* (Pepe Sánchez) y *Vivir la vida y Los Victorinos* (Duplat). En los 90 la línea de la ficción continúa con obras de pensamiento más contemporáneo y con mayor ironía política como *Café de Gaitán*, *La Señora Isabel*, *Hombres* y *La Madre* de Mónica Agudelo; *La alternativa del escorpión*, *La otra mitad del sol* y *La mujer del presidente* de Navas y Miranda; o *De pies a cabeza* o *Perro Amor* de Uribe, Salgado y Ospina.
22. **Somos Valle del Cauca** cuando nos emocionamos con esa vitalidad y frescura de las gentes y paisajes de *El divino* (1987) y *San Tropel* (1987) de Álvarez Gardezabal, *Azúcar* (1989) de Carlos Mayolo y Mauricio Navas, *La Sucursal del cielo* (2008) de Carlos Fernández y Ana Fernanda Martínez y *La ronca de oro* (2014) de Clara Ma. Ochoa.
23. **Somos paisas**, esa tierra del valor, la verraquera y la religión con *La casa de las dos palmas* (1983) de Mejía Vallejo, *Café con Aroma de Mujer* (1994-1995) de Fernando Gaitán y *Rigo* (2024).
24. Somos montaña dura de andar, recio espíritu santandereano y atravesadas maneras en *La otra raya del tigre* (1993) de Pedro Gómez Valderrama.
25. **Somos llano** abierto y mágicos amores en *Garzas al amanecer* (1989) de Kepa Amuchastegui y *La potra Zaina* (1993) de Bernardo Romero Pereiro.
26. **Somos Boyacá** cuando nos hacemos historia con Revivamos nuestra historia (1979 -1987, Promec) y por ahí pasaron Bolívar, Nariño, Córdoba, Gaitán entre muchos de nuestros héroes, pero la fama llegó con *Las Hinojosas* donde Margarita Rosa de Francisco y Amparo Grisales protagonizaron un amor histórico.

27. **Somos humor** de sobrevivencia en *Sábados Felices* (1972), *Salustiano Tapias* y *El maestro Talavera* de Martínez Salcedo, *Don Chinche* (1982) de Pepe Sánchez, *Dejémonos de vainas* (1983) de Romero Pereiro, *Romeo y Buseta* (1987) de Pepe Sánchez, *Vuelo Secreto* (1992) de Mario Rivero, *El man es Germán* (1991) de Juan Manuel Cáceres, *Zoociedad* (1990) y *Quac, el noticero* (1995) de Jaime Garzón, *El siguiente programa* (1997) y *La tele* (1999) de Martín de Francisco y Santiago Moure.

28. **El humor pega tanto con la identidad Colombia que la telenovela asume el tono de comedia** y ahora toda obra televisiva debe tener al amor-comedia en el tono prioritario de la historia: un formato heredero del éxito de *Pedro el escamoso* (Caracol 2001) y que se repite casi de la misma manera con *Los Reyes* (RCN 2005), *Nuevo Rico, Nuevo Pobre* (Caracol 2007), *Vecinos* (Caracol 2008), *Muñoz vale x 2* (Caracol 2008), *Bermúdez* (Caracol 2009), *Las detectivas y el Víctor* (RCN 2009), *Los hombres las prefieren brutas* (para Sony Entertainment 2010), *La bella Ceci y el imprudente* (Caracol 2009), *El Encantador* (Caracol 2010), *Chepe Fortuna* (RCN 2010), *Clase Ejecutiva* (Caracol 2010), *El secretario* (Caracol 2011), *Los canarios* (Caracol 2011), *Germán es el man* (RCN 2011), *¿Quién carajos es Umaña?* (Caracol 2012), *Pobres Rico* (RCN 2012), *Amo de casa* (RCN 2013) y, así llegamos, hasta *Rigo* (RCN 2023). Y ahí la reina es el cuartel de las feas en *Yo soy Betty la fea* (1999) de Fernando Gaitán

29. **Somos música** que toma lo popular como referencia para contar historias de identidad. Estos musicales-melodramas se convierten en tendencia con el homenaje a México y sus rancheras en *La hija del mariachi* (RCN 2007), en el despecho (*Nadie es eterno* Caracol 2007), el vallenato Caracol (*Escalona* 1990, *Oye Bonita*, 2008, *Tierra de cantores* 2010, *El ídolo* 2012), la salsa Caracol con *La Sucursal del cielo* (2009) y *Lo que diga el corazón, Niche* (2015). El caribe es de *El Joe, la leyenda* es RCN (2011). RCN es balada de *El penúltimo beso* (2009), la technocarrilera o guasca popular en *Amor Sincero* (2010), *Todo es prestao* (2016) basada en Galy Galiano y *Te la dedico* (2022) con Pipe Bueno. En lo popular Caracol tiene a *La ronca de oro* (2014), *Las hermanitas Calle* (Caracol 206) y *Arelys, canto para no llorar* (2022) *aún queda mucho por cantar* (2024). Caracol presenta la balada ochentera con *Yo no te pido la luna* (2010) y *A grito herido* (2022). El vallenato reina con *Rafael Orozco* (2012, Caracol), *Diomedes*

(2015, RCN) y *Leandro* (2002, RCN). Y el reggaetón llegó con *La reina del Flow* (2018 y 2021, Caracol).

- 30. Somos narco** como modo de ascender ilegítimo, pero consentido socialmente. Ese que se registra en *Sin tetas no hay paraíso* (2006) donde Gustavo Bolívar se atrevió a contar otra ética y épica para subir en esta sociedad del mercado; las versiones más desde adentro de estos héroes populares llamados narcos se consolida en el 2008 cuando *El Cartel (de los sapos)*, historia escrita por un ex-narcotraficante dignificado por la DEA y Miami llevó a Caracol a arrasar en rating. Este fenómeno de narco-series incluye la versión femenina de esta cultura con *La viuda de la mafia* (2004), *Las muñecas de la mafia* (2009), *Rosario Tijeras* (2010), *La Mariposa* (2011), *La diosa coronada* (2013), *La prepagó* (2013); la versión machista y delincencial con *Los protegidos* (2008), *El Cartel* (2008), *Soñar no cuesta nada* (2008), *Pandillas, guerra y paz* (2009), *La Guaca* (2009), *El Capo* (2009), *Capo 2* (2012), *Escobar el patrón del mal* (2012), *3 Caínes* (2013), *El mexicano* (2013) y *Alias JJ* (2017) sobre el matón Popeye.
- 31. Somos narcolombia** con el éxito de *Escobar el patrón del mal* (2012). A partir de esta serie “educativa” en colombianidad viene Narcos de Netflix y muchas series, camisetas, videos, objetos, tures con el protagonismo de Escobar. ¡Ay, Pablito! quién iba a decir que tanta cocaína regada con sangre por estos suelos, devendría finalmente en una narco-cultura y buen negocio para todos: la televisión, las morales, los libros, Hollywood, las músicas, los políticos, sus hijos. Pablo es *la voz de Colombia*: nuestro popstar.
- 32. Somos biopic.** Olvidando un poco el amor romántico se ha narrado las épicas y tragedias de cantantes, ídolos populares y narcos. Esos que han logrado salir de la miseria gracias a su talento para cantar y delinquir. No hay melodrama, pura épica y tragedia, obvio con humorcito. Una vida de muchos capítulos llámese *Arellys*, *Diomedes*, *El Joe*, *La ronca de oro*.
- 33. Somos telenovela de museo.** En el 2009 la telenovela entró al Museo Nacional para comprobar que Colombia es diversa, musical, popular, mágica y sentimental. Llegó para mostrar la edad de oro de la telenovela: 1984-1994. Fueron los tiempos de cuando aprendimos a ser caribe con *Gallito Ramírez*, *Escalona y Caballo Viejo...* y paisas con *La casa de las dos palmas...* y vallunos con *Azúcar*, *El divino* y *San Tropol...* y llaneros con *La potra zaina*.

- 34. Somos las mujeres.** La televisión colombiana documenta muchas formas de ser mujer desde la alevosía de Chavela Rosales en *Pero sigo siendo el rey* (1984), el desparpajo aventurero de la niña Mencha en *Gallito Ramírez* (1986), la sobrevivencia de los de abajo con Tita de *La historia de Tita* (1987), pasando por la Tía Sena en *Caballo viejo* (1988) y la utopía de otro modo de ser de la señora Isabel (1993) o la bravía de *La potra zaina* (1993) hasta llegar a Gaviota que de lo rural llega a Londres en *Café con aroma de mujer* (1994), a ese retrato heroico de cómo la mujer es la responsable de todos los destinos en *La Madre* (1998), a Betty que desde su inteligencia seduce a la belleza y la moda en *Yo soy Betty la fea* (1999), y pasar las que sueñan y luchan música como Marbelle en *Amor Sincero* (2010) y Helenita Vargas en *La ronca de oro* (2014). Y no se puede olvidar a la mejor versión de mujer equivocada pero exitosa que fue Danielita Franco de *Padres e hijos* (1993-2009). Todavía quedan otras muchas y más diversas de ser mujer en la televisión, que reconocen a las mujeres de verdad de la vida cotidiana.
- 35. Somos las mujeres.** La telenovela marca Colombia cuenta la historia de una mujer que trabaja, tiene humor, poco le interesa la virginidad y que sabe que “indefectiblemente” debe encontrar el hombre menos malo que exista para cumplir con su sueño de ser amada, esposa y madre.
- 36. Somos machistas.** Las telenovelas colombianas terminan certificando imagen regresiva de lo femenino porque ellas solo encuentran su felicidad en el hombre, la moral católica, el matrimonio y la familia.
- 37. Somos básicos.** En la Colombia de telenovela (y en la vida real) los hombres son básicos, precarios e infantiles. Por eso será que Colombia es el único país del mundo que le pone título de hombres a sus telenovelas: *Pedro el escamoso*, *Pobre Pablo*, (Martín) *el inútil*, *Juan Joyita*, *Pasión de gavilanes*, *Pocholo*, (Oscar) *el taxista*, *El vecino*, *Todas odian a Bermúdez*, *Las detectivas* y *el Víctor*, *Germán es el man*. Si miramos bien los adjetivos para definirnos como hombres colombianos son: escamosos, pobrecitos, inútiles, joyitas, gavilanes, buenos para nada, montadorcitos, odiados, segundones. (¡Vaya hombrecitos los colombianos!).
- 38. Somos feos.** A los hombres colombianos no les basta con ser los débiles y básicos sino, además, feos. Siempre que se necesita un galán, hay que buscarlo afuera: no importa que no

actúe o hable, los colombianos no dan la talla; el único galán que tenemos es nuestro amado Manolo Cardona. En cambio, de mujeres, nos sobran heroínas, villanas, virtuosas y seductoras. Para los hombres todo tiende a empeorar: los galanes no solo son extranjeros, sino que ahora los desnudan todo el tiempo en las historias, ya ni siquiera hablan, se la pasan mostrando sus pectorales porque sí y porque no; ¿recuerdan en *Pasión de gavilanes* como el cubano, el venezolano y el argentino vivían desnudos? ¡Triste destino del hombre colombiano de telenovela! (¿No será un mensaje de realidad?)

39. **Lo nuestro es lo secundario.** Lo grande en Colombia son los de abajo, los que matizan la vida, los personajes de reparto, esos que se llaman personajes secundarios, allí es donde todo pasa y todo se juega. Por eso, el cuartel de las feas es tan hermoso e inolvidable.
40. **Somos *Sábados Felices*,** un país de cuenta chistes. *Sábados Felices* basa su encanto en contar chistes, imitar defectos nacionales, hacer parodias de programas de televisión y celebrar los modos populares de excluir y burlarse de los diferentes. Colombia es *Sábados Felices*: así pensamos, así reímos, así criticamos, así amamos, así pasamos en este país donde “todo por un chiste”.
41. **Somos sublimes** a lo Jaime Garzón quien hizo humor sobre el poder (no sobre los pobres) para denunciar a los que mandan y lo hizo desde la ironía del lenguaje, los personajes y los formatos. *Zoociedad* (1990) y *Quac, el noticero* (1995) buscaron desnudar al poder en su decidia, corrupción y cinismo a través de personajes como Godofredo Cínico Caspa y Heriberto de la Calle. Aquí aparece esa Colombia que ríe más políticamente y gana mayor nivel de autocrítica e ironía, esto significaba un poco mayor de democracia. A él lo mataron por hacer humor. Es que el humor es algo que los autoritarios y maleantes poco aceptan porque no entienden.
42. **Somos humor burlesco, grotesco y mordaz** con *El siguiente programa* (1997) y *La Tele* (1999) de Francisco y Moure que cuestionan de manera corrosiva a la televisión y sus formas de estrellato y el cinismo e irresponsabilidad ética de la puesta en escena de toda la sociedad colombiana.
43. **Somos música.** En los 60 se intentó crear una generación del rock con el *Club del clan*, *Estudio 15*, *Juventud moderna* que a la final

terminó produciendo la nueva ola colombiana de la música con gente como Harold, Vicky y Oscar Golden. En los 80 aparecieron programas emblemáticos como *El show de Jimmy*, *Estudio cinco*, *Espectaculares JES* y *El Show de las estrellas*. Y se hizo la mejor serie que se haya de música pop: *LP Loca Pasión* (1989) con Carlos Vives y una historia donde los cantantes reales del rock-pop pasaban por ahí y todo fue más colombiche con *Escalona* (1991).

44. **Somos el cante, aunque no cante. El colombiano le canta lo que sea, mientras sea en músicas populares:** *Factor X*, *Yo me llamo*, *La Voz Colombia*, *kids*, *senior*, *A otro nivel*, *La descarga*. Somos una identidad musical, aquí antes que conversar bailamos, y hemos encontrado en la música un modo de narrarnos como cultura y una táctica para ascender socialmente. Por eso, “pobre es el que no sabe bailar” y “lo bailao nadie me lo quita”.
45. **Somos el Show de las estrellas** de Jorge Barón es el programa más consistente y coherente ya que ha venido presentando con éxito lo más masivo de lo popular. En los 90 abandonó el estudio y llevó a los ídolos del pueblo de ciudad en ciudad, de escenario en escenario con cámaras, artistas y goce hasta convertirse en un fenómeno masivo, cultural y televisivo por la gente que convoca a los conciertos.
46. **Somos Cenpro** Televisión fue muy chiquita, pero hizo la mejor televisión con estilo social. Desde *Décimo Grado* decidieron servir de espejo cultural y ético para este país. Fueron los primeros en meterle el tema educativo a lo masivo, se la jugaron por los niños y la familia en *De pies a cabeza*; se pusieron a pensar historia en *La otra mitad del sol*; les dio por reflexionar sobre la cultura de la violencia en *Tiempos difíciles*; muestran a la elite en su tristeza social con su *Perro Amor*. Cenpro metió en la televisión al país en su olor, color y sabor nacional.
47. **Somos Pacheco** por sinceros, recursivos, repentistas y ser fieles a nosotros mismos. Pacheco comprobó que los feos también tenemos derecho a la televisión, solo si somos auténticos y pensamos con la propia cabeza, tenemos talento para conversar.
48. **Somos Jorge Barón**, su patadita de la buena suerte y su *agüita pa’ mi gente* porque expresa esa estética exagerada y ese entusiasmo como parte del alma popular colombiana. El estilo más colombiano de ser auténtico en la sobreactuación.

49. **Somos Bernardo Romero Pereiro**, quien creó todo un imaginario nacional basado en el Caribe con productos como *Caballo Viejo*, *Escalona* y *Las Juanas*, que se adentró en el mundo de la vida cotidiana con *Señora Isabel*, *Géminis* y *Dejémonos de Vainas*. Inventó todo en la ficción nacional.
50. **Somos Julio Jiménez** quien desde *La Abuela* pasando por *El Caballero de Rauzán*, *Ángel de Piedra*, *Pasión de Gavilanes* y terminando en *Paquita Gallego* no ha hecho más que construir y reafirmar un estilo de historias sin época, sin realidad, de escenarios cerrados, relaciones matemáticas y sujetos enfermos. Nuestro estilo gótico de ser Colombia.
51. **Somos Pepe Sánchez** es el que crea desde lo social para poder crear ambiguos espejos de nacionalidad y nos dejó obras alucinantes como *La historia de Tita*, *Don Chinche*, *Café*, *El cuento del domingo*, *Todos quieren con Marilyn*, *La madre*. Nos descubrió el modo sutil de narrarnos desde los silencios.
52. **Somos Carlos Duplat** busca en lo popular las claves de lo que somos en *Amar y Vivir*, *Los victorinos*, *Cuando quiero llorar no lloro*, *La Caponera*, *Fuego Verde*. Nos contó que todo es posible si nos revelamos al destino.
53. **Somos Martha Bossio** se aprendió el melodrama para subvertirlo con el humor en *Pero sigo siendo el rey*, pero fue la genia de la adaptación con *La Mala Hierba*, *Tuyo es mi corazón*, *Gallito Ramírez*, *San Tropel*, *La casa de las dos palmas*, *La otra raya del tigre*, *María Bonita*. Se puso de rumba al melodrama para hacerlo colombiano de risas y lágrimas.
54. **Somos Fernando Gaitán** que demostró con *Café* y *Betty* que crea personajes, relaciones, situaciones y universos muy propios, bien cercanos a la realidad, pero sin traicionar el melodrama y la comedia. Sus historias son exuberantes y recursivas, sus personajes son absolutamente fantásticos por la riqueza que tiene cada uno. Es nuestra marca de la telenovela.
55. **Somos Mónica Agudelo** se consolidó como la creadora con más mirada de mujer, la que se comprometía con sacar a las mujeres del estereotipo y a buscarle otros destinos en *La ley del corazón*, *Amor Sincero*, *La hija del mariachi*, *La costeña* y *el cachaco*, *La madre*, *Hombres*, *Señora Isabel*.

56. **Somos Juana Uribe**, quien siempre ha querido decir cosas sobre la realidad desde *De pies a cabeza*, *Tiempos difíciles*, *Escobar el patrón del mal* y ese gran relato de la paz en Colombia que es *La Niña*. Su compromiso es contar país en la pantalla, provocar sentidos.
57. **Somos Mauricio Navas** y Mauricio Miranda quienes se metieron a pensar este país en serio y sin pausa de morales maniqueas, sino desde la ambigüedad en obras como *OK TV*, *La otra mitad del sol* y *La mujer del presidente*. Creadores natos y contundente. Brillante ese relato crítico de lo narco que fue *El mexicano* de Navas en solitario.
58. **Somos Dago García** quien ha hecho de lo popular colombiche un modo de narrar, pensar e imaginar con *Pedro, el escamoso*, *La saga*, *Pecados Capitales*, *La sombra del deseo* y muchas más. Es el gran sabio que dirige la manada de creadores comprometidos con el narrar.
59. **Somos Gustavo Bolívar** que nos narra sin aspavientos el nuevo país, ese de narcos y tetas y corrupción. De él es *Pandillas guerra y paz*, *Los 3 caínes* y *Sin tetas no hay paraíso*. El autor que rompió el pudor.
60. **Somos los libretistas**. Somos Andrés Salgado y Natalia Ospina (*Perro Amor*), somos Juana Carlos Pérez (*El fiscal* y *Garzón*), somos Adriana Suárez (*El último matrimonio feliz* y *Allá te espero*), Somos Cecilia Perci (*A corazón abierto* y *Leandro*), somos Jimena Romero (*Ana de nadie*) y muchos más como Gilma Peña, Jorg Hiller y muchos más.
61. **Somos premodernos** porque seguimos respetando y adorando a dios, la familia, la patria y la tradición; queremos historias del amor-éxito, la justicia del ojo por ojo y diente por diente, y dinero para ascender clase. Unas ficciones, concursos y noticieros muy conservadores, eso somos.
62. **Somos posmodernos** donde el billete es nuestro dios, ese que se gana con teta, ilegalidades, violencias y sonrisas. Todo vale para tener capitalismo, consumir y exhibirlo, y no es solo lo narco. Muy Colombia siglo XXI.
63. **Somos bellos**. Colombia es magia colorida. Se ve bella y poderosa. Las cámaras se emocionan con nuestros colores y paisajes. Nuestros oídos juegan a la exuberancia y los silencios. Ese híbrido

entre seguir siendo rurales con tumbaos urbanos hacen que el look televisivo sea espectacular.

64. Sabemos hacerlas. Les contamos las historias que quieran y siempre en modo distinto; tenemos buenos productores, guionistas y actrices. Sabemos producir mucho y a bajo presupuesto. Nos salen bien. El peccadito es que cobramos poco porque explotamos mucho a los técnicos y el talento: muchas horas de trabajo y poco pago.

65. La marca Colombia de la telenovela puede ser así

[I] **La mujer no es cenicienta.** Las mujeres, todas protagonistas y secundarias, basan su dignidad y destino en la belleza, en el trabajo, en la lucha y en su dignidad.

[II] **El macho no manda.** El hombre es para reír. Los personajes masculinos son básicos, pusilánimes y precarios.

[III] **No se llora, se ríe y goza.** Por eso se hacen telenovelas melodramáticas, pero cómicas; trágicas, pero cómicas. Es que en Colombia el tono cómico cambia la lágrima por la risa.

[IV] **El relato es de los de abajo, los secundarios.** Las historias tienen múltiples líneas de desarrollo en las cuales los personajes secundarios se convierten en protagonistas de su propio cuento.

[V] **La estética-popular es donde nos reconocemos.** Por eso se cuenta en versión de ciudad que no ha dejado de ser rural, añora los excesos de lo popular y se viste y habla de modo regional.

[VI] **Con música pa' las que sea.** Eso es porque la diversidad musical del país que siempre aparece como caracterizador de los relatos televisivos. Las historias se cuentan, entonces, en forma musical popular: vallenato, trópico, bolero, balada, ranchera, despecho, salsa...

[VII] **Ética del todo vale.** Se cuentan personajes que quieren el ascenso social rápido, sin esfuerzo, sin trabajo, sin ley. Nuestra ética Colombia informa que todo vale para salir de pobre y disfrutar lo rico.

[VIII] **Atrevimiento moral.** Las historias cuentan los grandes asuntos morales del individuo colombiano seducido por la sociedad del mercado: sexo, drogas, dinero fácil, belleza producida, corrupción, narco, violencias.

[IX] **Televisión de autor.** Las historias están hechas por talentos sin iguales como Bernardo Romero Pereiro, Martha Bossio, Julio Jiménez, Carlos Duplat, Pepe Sánchez, Mónica Agudelo, Mauricio Navas, Juana Uribe, Dago García, Gustavo Bolívar y siguen autores.

[X] Un referente de la marca Colombia es don Fernando Gaitán.

66. “El diablo es puerco”, “Hice seis meses de finanzas en la San Marino”, “¡Tan divino!” (todas de Yo soy Betty, la fea)
67. Todos llevamos un Jota Mario en el corazón.
68. Traté de ser inteligente pero la televisión me alcanzó.
69. Criticar *televisión* es el sueño hecho realidad. Es que lo mejor de la *tele* es criticarla. Pero en *Colombia* es una pesadilla porque todo se lo toman personal.
70. **Tomémonos un tinto, seamos amigos.**

¿Fin de la emisión?

Por María Paula Martínez Concha

*Cuando la televisión encuentre
a otra televisión y a otra televisión
¿morirá?
¿Quién sabe qué pasará?
¿Morirá? ...*

La televisión no ha muerto. ¿Morirá? ¿Morirá? con la música del inicio de *Los Victorinos* de fondo, hay que decir que ya no es la reina de todos los hogares, pero ese es un trono difícil de perder por completo. La desigualdad en la conectividad a internet la mantiene como la “amiga” popular del alto porcentaje de personas que viven en zonas desconectadas de América Latina y Colombia. Netflix y todas las demás plataformas que vinieron después, quebraron a los sitios de renta de películas, pero no quiere decir que harán lo mismo con la televisión. Estamos ante una batalla más difícil de dar porque la televisión, como lo explica este libro, no es un mero aparato o mueble en la casa, es un vehículo cultural, un espejo para mirarnos, un ritual de encuentro, un lugar de exhibición para el poder.

Por eso la televisión “inteligente”, por demanda y distribuida en las plataformas OTT [Over the top] que para Colombia son Disney+, Star+, Max(HBO), Netflix, Amazon Prime, Apple TV+, MUBI no son el único destino posible para la televisión. Tampoco es la única causa de la crisis que la televisión enfrenta en la actualidad. El asunto es más complejo y tiene matices más interesantes como los explicados por los autores en las páginas anteriores. La crisis de relato (Rincón), la crisis de los informativos de noticias, en formato y modelo (Montaña). La crisis de gobernanza en los medios públicos, la crisis en la regulación de la televisión y la ley Tic, la crisis “porque pronto morirán las viejas legiones de televidentes que vieron las viejas gestas” (Gutiérrez). La crisis en la televisión representa la crisis de los medios y la crisis en la democracia (Rey).

Hay crisis y hay futuro. Hay una manera de hacer televisión en Colombia (un saber reconocido globalmente), lleno de genios y genias

(Rincón). Un patrimonio audiovisual que se sigue construyendo, un espejo vigente que nos interpela en nuestro contexto y en nuestra identidad. El hecho de ser espectadores de audiovisual global no reemplaza nuestra conexión de cercanía con nuestras vivencias. Hay futuro desde lo regional que puede seguir expandiéndose como lo demuestran las experiencias de Origen Channel y Eureka.

Hay futuro con trono compartido con las plataformas. La televisión puede verse desde el televisor, desde el celular, desde las plataformas, y hacer maratones de contenidos es una posibilidad casi sin límites. Ejemplos muy conocidos como *Breaking Bad* (2008-2013) de AMC, *La Casa de Papel* (2017-2021) de Antena 3 en España, o *El Marginal* (2016-2021), de la televisión pública argentina. Del catálogo colombiano de novelas y series de televisión: *Pasión de Gavilanes*, *Pablo Escobar, el patrón del mal*, *La Niña* y *La Reina del Flow*.

Un metaverso de pantallas donde las producciones saltan de una a otra. Este año, por ejemplo, justo en el aniversario 70 de la televisión, Amazon Prime y RCN anunciaron la llegada de *Yo soy Betty la Fea 2* y Netflix, el estreno de la adaptación de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Hay futuro con rituales compartidos. Algunas plataformas replican lógicas de la parrilla de la televisión como el estreno semanal y en horario fijo de nuevos episodios de series. Así lo hizo HBO en digital con *La casa del dragón* (2022) o *Escenas de un matrimonio* (2021).

Hay futuro con formatos compartidos como “en vivo y en directo” deportivo y político. Carreras de ciclismo, el mundial de fútbol, los juegos olímpicos, el super bowl, son solo algunos ejemplos de transmisiones que siguen teniendo sentido en televisión (aunque existan en las redes también). Los debates políticos, alocuciones o mañaneras de presidentes confirman que el poder todavía no ha dejado la pantalla chica. Que los presidentes convertidos en celebridades siguen aprovechando la pantalla de manera vanidosa y estratégica al mismo tiempo que van conquistando el mundo digital, convertidos en presidentes tipo influencers.

Hay futuro sin una experiencia unificada de ver o hacer televisión. Serán diversas televisiones en la cancha audiovisual que se expanden desde lo local, regional y global. Contenidos audiovisuales que alimentan cajas mágicas tipo mueble que cuelga en una pared de una casa o tipo pantalla táctil de un celular, que llenan parrillas, plataformas globales y las iniciativas más locales y regionales como RTVC Play y Retina Latina.

Hay futuro con preguntas pendientes relacionadas con las nuevas formas de producción y distribución y el fortalecimiento del contenido local en todas esas plataformas. Cuotas de pantalla, (como ya existe en otros países como Argentina, Francia o España) y otras formas de incentivar la televisión colombiana.

Hay futuro para los canales públicos de televisión que necesitan ganar independencia y autonomía, fortalecer los mercados de coproducción, tener un regulador independiente para el sector que les permita hacer más y mejores contenidos.

Hay futuro porque hay historias por contar, sobre nuevas y otras formas de representación. Melodramas de la posmodernidad que muestran otras formas de masculinidad y de feminidad, nuevas identidades que nos permitan vernos en el espejo de las luchas de hoy.

COLOMBIA EN EL ESPEJO:

70 años de televisión

"La televisión fue inaugurada en Colombia el 13 de junio de 1954, durante el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla, quien quedó impresionado por el nuevo invento durante su estadía en la Alemania nazi", dice Wikipedia. Gracias por estar ahí, siempre, para relajarnos, gozar y aburrirnos.

La programación del primer día comenzó con el Himno Nacional de la República y la intervención del general Rojas Pinilla; un noticiero internacional Tele News; un recital en directo de la violinista Frank Preuss y la pianista Hilda Adler; la obra de teatro El niño del pantano, y la picaresca de Los Tolimenses. Política, noticias, ficción, chistes y algo de arte.

Si quiere pensar más sobre nuestra historia espejeada en estos 70 años échese una pasada por estos textos, entrevistas y perfiles. Haga zapping, y quédese en lo que más le sirva.

Germán Rey: Memoria (personal) de la televisión

Eduardo Gutiérrez: Televisión, historia y memoria

Clemencia Rodríguez: Historia del Melodrama Televisivo Colombiano

Omar Rincón: El mapa de Colombia en el espejo de los 70 años de la televisión

María Isabel Zapata: La historia de la Televisión regional y la región en la TV colombiana

María Paula Martínez Concha: Más allá de Cenicienta y otros clichés

Ana María Montaña: De la pantalla cine a la pantalla bolsillo: un poco más de setenta años de historia de los noticieros de televisión en Colombia

Dago García: "Yo siempre he pensado que en Colombia existen dos estrategias para lidiar con la realidad: el humor y el olvido"

Jorge Alí Triana: "De la televisión me encanta la velocidad, da mucho oficio"

Kepa Amuchástegui: "El director, tanto en televisión como en teatro, es un coordinador de creatividades"

Adriana Romero: "Le debo gran parte de mi vida a la televisión"

Mónica Marulanda: "Observar, fascinarse, investigar para ver qué se lleva al estudio de televisión"

Pilar Álvarez: "Soy la mamá, tengo perfil de mamá en televisión"

De genias, chistes y el crítico por Omar Rincón

THE END (finales abiertos): 20 perfiles breves sobre pioneros por Omar Rincón

Ser colombianos: las 70 de los 70 por Omar Rincón

¿Fin de la emisión? por María Paula Martínez Concha

Diseño de portada: María Elvira Espinosa

