

**COLOMBIA AUDIOVISUAL, AÑOS 80**

**NICOLÁS PEÑA ARDILA**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE COMUNICADOR SOCIAL**

**CAMPOS PROFESIONALES:**

**PERIODISMO Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL**

**DIRECTORA:**

**EVELYN DOMÍNGUEZ**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE**

**COMUNICACIÓN SOCIAL**

**BOGOTÁ , MAYO 30**

**2012**

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

**Artículo 23 del Reglamento Académico.**

*A mis padres, quienes me enseñaron con su ejemplo,  
que los logros en la vida, se consiguen con mucho esfuerzo y sacrificio.*

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a los tres docentes que intervinieron directamente en el proceso de este trabajo. A Marisol Cano, por ayudarme, con gran dedicación, a sentar las bases de lo que sería esta investigación, a Daniel Valencia, por contribuir con la definición de una ruta y unos objetivos claros y a Evelyn Domínguez, directora de este proyecto, por acogerlo desde un principio con el interés y fascinación que demuestra por el medio. Su participación fue clave y definió las bases que labraron la investigación.

También agradezco a aquellos docentes que, durante la carrera, ejercieron una importante influencia sobre mi manera de ver la comunicación y definieron el tipo de periodista y comunicador que quiero ser.

Por último quiero agradecer a mi familia y amigos por su apoyo constante y el interés que demostraron en este proceso, acudiendo en muchos casos al cajón olvidado de los recuerdos para rescatar ideas que les recuerdan a la televisión de esos tiempos.

Gracias por esto y por todo lo demás.

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	13
1. MARCO TEÓRICO.....	17
2. LAS PRODUCCIONES DE UNA DÉCADA.....	26
2.1. Pero sigo siendo el rey, la otra cara del melodrama.....	28
2.2. Gallito Ramírez, romance y estrellas.....	30
2.3. Caballo viejo, el realismo mágico en telenovela.....	33
2.4. Los cuervos, una serie de autor.....	35
2.5. Décimo grado, la juventud al banquillo.....	38
2.6. Amar y vivir, hacía un dramatizado social.....	40
2.7. Don Chinche, la comedia más colombiana.....	42
2.8. Dejémonos de vainas, el retrato familiar.....	45
2.9. Revivamos nuestra historia, contar con el pasado.....	47
2.10. Los pecados de Inés de Hinojosa, el escándalo bien armado.....	49
3. TELEVISIÓN Y PAÍS.....	51
3.1. Retratos de una nación diversa.....	54
3.2. La literatura, una fuente inagotable.....	59
3.3. El narcotráfico, dejar al rey por fuera de las pantallas.....	64
3.4. La pobreza, violencia y denuncia social en televisión.....	68
3.5. Las licencias de la comedia.....	72
4. LAS REPRESENTACIONES DE LA FICCIÓN.....	75
4.1. Un asunto de género.....	77

4.2. Las minorías raciales, la televisión sin color.....	80
4.3. Entre el chiste y el tabú.....	84
CONCLUSIONES.....	87
BIBLIOGRAFÍA.....	92
ANEXOS.....	96

## INTRODUCCIÓN

### LA FICCIÓN PARA ENTENDER A UN PAÍS

Al final de 1989, la revista Cromos llamó a los años 80 “La década que parecía un siglo”, de esta manera quiso referirse a una época particularmente difícil y violenta en la historia de un país que, de por sí, ya sumaba casi medio siglo desangrándose en un conflicto interno. Años antes, cuando culminó 1984, la revista Semana tituló “Por fin se acabó”, solo para ver un 1985 al que, después de la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 y la desaparición de Armero arrastrado por el lodo del Nevado del Ruiz, llamaría “Peor Imposible”. Pero aún rondaba la impresión de que la tragedia, por esos años, no tenía un límite. Cuando “misteriosamente” al final de la década, estalló en el aire el Boeing 727 de Avianca, se dijo que el país estaba “salado”, aún sin saber que se trataba de un atentado terrorista ordenado por el Cartel de Medellín, liderado por Pablo Escobar. De esta manera transcurrían los años 80, con una coyuntura marcada por la mano negra del narcotráfico que sumió al país en una de las peores oleadas de violencia y miedo de su historia, de la que tanto la esfera política, como la sociedad civil fueron víctimas indiscriminadas. La vida parecía valer menos que nunca con un aumento de casi 500% en el número de asesinatos cometidos entre 1980 y 1989. Bien dicen que no hay mal que dure cien años pero en ese desesperanzador momento, lo parecía. (Cromos, 1989, edición 3754)

Sin embargo, quienes vivieron, o sobrevivieron esa década, guardan en su memoria otros elementos que trascienden el agitado panorama político y social y que se acercan un poco más a la cotidianidad de los colombianos. Una de estas manifestaciones es, sin duda alguna, la televisión. Para esos años, este medio ya había alcanzado cierta “madurez” técnica y difusión en el territorio nacional y ahora ocupaba un lugar privilegiado en las salas de casi todos los colombianos. Y se podría decir casi todos porque, las producciones de televisión, lograban como pocas cosas reunir a un heterogéneo grupo de personas obviando distinciones de edad o de clase. Todos ellos, cada noche, tenían una cita inaplazable con la caja mágica.

En 1980, cuando el M-19 se tomó la Embajada de República Dominicana, los colombianos veían sin falta a la malvada Brígida de Paredes, personificada por Teresa Gutiérrez en *La abuela*. Cuando el M-19 se tomó el Palacio de Justicia a las 11:30 de la mañana del 6 de noviembre de 1985, faltaba poco para que empezara un nuevo capítulo de *La mala hierba* que transmitía al medio día aquel pintoresco retrato del famoso “Cacique Miranda” y la bonanza “marimbera”. En 1989, cuando fue asesinado Luis Carlos Galán, el *rating* de las noches lo disputaban *Calamar* y *Amar y Vivir*.

Con audiencias de más de 14 millones de personas, la televisión de la década demostró ser un medio de masas como pocos y un creador de íconos. No solo había crítica especializada que discutía contenidos y productos sino también un ferviente intercambio de opiniones entre los afebrados televidentes que sentían al medio realmente suyo y por ende le exigían y reclamaban. En la calle se hablaba de las novelas mientras en la casa se callaba con estupefacción para ponerle toda la concentración al ritual televisivo, cuna de emociones y pasiones. Sus personajes se hicieron

legendarios y también ocuparon cientos de páginas en los medios de comunicación. A nadie se le hizo raro que el “Maestro” Chínche fuera portada de la revista Semana en 1983 mientras, en una misma edición, se hablaba de Pablo Escobar, como aquel “organizador, de un foro contra la extradición en la ciudad de Medellín y dueño de una controvertida fortuna”. Pensar en la televisión nos ayuda precisamente a comprender, la manera en que la vida cotidiana siguió andando, en medio de tanta violencia.

En comparación con la televisión del presente, los años 80 representan una etapa diferente en la producción nacional. Las lógicas del sistema estaban determinadas por un modelo que dejó de existir a mediados de los años 90: la televisión Mixta, denominada así por la participación en ella tanto del estado muy como de la empresa privada. Se trataba de un acuerdo mediante el cual, el estado, como dueño de las frecuencias de televisión, otorgaba a las programadoras, por un proceso de licitación, los espacios que ellas mismas podían explotar comercialmente. Fueron en total 24 las programadoras que participaron del proyecto televisivo nacional durante ese tiempo (ver anexos 1 y 2). muchas de ellas desaparecieron al igual que lo harían cientos de horas de sus valiosos archivos.

Cabe reconocer que el impacto alcanzado por la televisión se debe a los significativos logros en difusión con los que para ese entonces ya contaba el medio (ver anexo 3). Para 1983, un total de 24 estaciones, distribuidas por todo el territorio nacional, con el apoyo de 241 equipos, transmitían la señal desde el cerro Kennedy, en Santa Marta, hasta el Volcán Galeras en el sur del país. Se reconocían sin embargo, las constantes pérdidas de señal o intermitencias, causadas por factores topográficos y atmosféricos. No era extraño entonces, que en épocas de lluvias, hasta un 80% de las interrupciones fuera consecuencia de estos fenómenos climáticos. (Elenco, 1983, 15 de diciembre, p. 4). Además de esto, la televisión venía de implementar en la década anterior, de manera exitosa y masiva, dos desarrollos técnicos que aumentaron significativamente la calidad de las producciones: el video, que desplazó a la televisión realizada en vivo y el color que, luego de una transición en la que los realizadores comprendieron sus dinámicas y su potencial, ya era una constante en los programas de principios de los 80. Con el video llegaron los cortes y la posibilidad de ensayar y editar hasta alcanzar la perfección, con el color llegó una preocupación por dotar de mayor realismo las escenografías y elementos de utilería, que ahora podían ser apreciados con mucho más detalle por el espectador.

Mientras los noticieros y programas informativos se dedicaban a evidenciar la cruda realidad, le correspondió a la ficción, casi sin darse cuenta, la labor de contar historias distintas y de transportar al televidente. Tal vez no muy lejos geográficamente, pero sí a otros elementos del sentir nacional y al encanto atemporal de la idiosincrasia colombiana o a la fascinante narrativa dramática detrás de los hechos históricos. Una responsabilidad que directores, libretistas y hasta actores asumieron con gran seriedad pero también de diversas maneras, dando origen a un periodo de contenidos muy interesantes, experimentales hasta cierto punto, y de producciones que definieron el curso de lo que sería la ficción colombiana en los años futuros, a la vez que separaban los melodramas nacionales de sus homónimos



mexicanos o brasileños. Los 80 fueron desde el principio, para la ficción nacional, la búsqueda incansable de una identidad que la hiciera única y auténtica.

Es precisamente entre la “realidad” de los años 80 y la “ficción” presentada en los dramatizados que se desarrolla este trabajo de investigación que busca presentar una amplia y detallada radiografía de la televisión colombiana de la década en los formatos de telenovela, serie, comedia y miniserie. En vez de unificar conceptos respecto a un solo prototipo de “producto de ficción” se intenta habitar esa diversidad de temas y propuestas que llegaron desde muchas esquinas diferentes para hablarle a un mismo país. La investigación comienza con una identificación de las realizaciones más importantes de la década en los diversos formatos y lo que cada una de ellas aporta al patrimonio y la memoria audiovisual. Acto seguido, se saldrá de la pantalla para ver la forma en que la televisión se relacionó con el contexto histórico del país y con los sucesos sociales, políticos y económicos de la década en que fue emitida. Finalmente, un tercer capítulo buscará analizar con mayor cercanía la forma en que ciertas identidades dentro de la pluralidad del país, fueron abordadas por la ficción que mostró a los colombianos, cada noche, las historias de personajes, que, en muchos casos, eran sus compatriotas. A pesar de que no se contempla en los objetivos y de que no se trata de una monografía de producto, se consideró en el anteproyecto la posibilidad de llevar estos estudios a una infografía digital. Esta idea fue abandonada, por dos razones: en primer lugar, considerando la ausencia de material audiovisual de calidad que pudiera ser puesto a disposición del público, como se pretendió inicialmente. En segundo, como consecuencia de la falta de tiempo para desarrollar los tres objetivos del proyecto, que, en ningún momento incluyen la infografía sino que corresponden con propuestas de identificación y análisis que desembocan en producción de contenidos escritos respecto a la realización de ficción de su tiempo. Esto significó entonces, una mayor atención y dedicación al contenido de los tres capítulos de la investigación y a la posibilidad de que cada uno de los apartados, que componen cada objetivo, funcione como una aproximación distinta al fenómeno de la ficción en la década, que permita ahondar en el tema e inclusive abogar por el rescate del patrimonio audiovisual. Cabe aclarar entonces, que abandonar la infografía fue una decisión tomada en pro de privilegiar el contenido y que esto se pudo hacer, porque no estaba contemplada en los objetivos y no afectaba el propósito central del trabajo.

Para desarrollar la investigación se recurrió a un diverso número de recursos que enriquecen este viaje en el tiempo a través de la televisión. La metodología contemplada en el anteproyecto fue reformada y a continuación se explican las fuentes consultadas y su pertinencia. En primer lugar se consultaron los medios de comunicación de la década, especialmente las dos revistas especializadas semanales, Elenco y la Tele Revista, que, con el respaldo de los dos diarios más importantes del país, se dedicaban cada semana a describir, criticar y cuestionar la pantalla chica, a la vez que le daban voz a los televidentes. Los contenidos de estas revistas son elementos fundamentales para entender, no solo de qué se trataban las producciones, sino el impacto que estas tuvieron en el público y la forma en que aportaron a la construcción de una identidad audiovisual del país. En muchos casos, las palabras consignadas en estas publicaciones, y citadas posteriormente en este trabajo, son las voces de

personajes del medio y grandes pilares de la crítica televisiva en el país. También se recurrió a los escasos libros que han tratado de condensar el tema de la historia de la televisión colombiana, y a otros más que han abordado la discusión de la telenovela nacional y continental, y más abiertamente la manera en que la televisión establece un diálogo con la audiencia y se convierte en una fábrica de identidades. Dentro de este campo este proyecto consideró las investigaciones recientes que, lideradas por teóricos de la comunicación como Jesús Martín Barbero, le han dado a la ficción, especialmente a la telenovela, un lugar protagónico que contribuye a la difícil tarea de entendernos y pensarnos colectivamente, fuera del estereotipo de levedad que se le había achacado por años. Dentro del estado del arte contemplado en el anteproyecto se consideraron únicamente trabajos de grado, de acuerdo a lo propuesto por el docente de la asignatura Proyecto 2. Sin embargo, el trabajo considera, como se hace evidente en las citas de los diferentes capítulos y también en su bibliografía, la producción escrita que distintos investigadores han dedicado a la ficción y sus formatos en Colombia.

Cabe mencionar a Jesús Martín Barbero cuando dice: “la telenovela latinoamericana es, sin lugar a dudas, un catalizador cultural, en el que convergen efervescentemente todo tipo de anhelos e ilusiones.” (Orozco, 2002, p. 17) y también a Nora Mazziotti al agregar “es sabido que, a pesar de los fuertes comentarios que recibió y recibe –pocos géneros han sido tan cuestionados y criticados como la telenovela-, la gente establece con sus actores, con su narrativa, una fuerte relación. Algo –y mucho- los lleva a sentarse diariamente frente al televisor, a veces posponiendo tareas o compromisos que los alejarían del capítulo del día”. (1995, p. 21). Ya habrá tiempo más adelante para ahondar en postulados como estos y para abordar, desde el contexto colombiano, la importancia que lograron obtener las telenovelas. La investigación documental estuvo ligada a la visualización de material de las diferentes producciones, en algunas bastante escaso, y a entrevistas personales con figuras de la década que hoy revisan el pasado con el aire de los nuevos tiempos y toman distancia para analizar su trabajo en ese momento. También se recurrió a archivos de entrevistas que en el marco de diferentes efemérides de la televisión nacional fueron realizadas. La reunión de todos estos elementos, es la que da forma y sentido a este trabajo.

Esta introducción culmina con una invitación al lector a sumergirse en la magia de la ficción y en el fascinante legado de cientos de personas que pusieron todo su talento al servicio de esta industria. Pero también tiene como trasfondo una preocupación y un afán por no dejar caer en el olvido este tipo de manifestaciones que, como símbolos patrios, representan acertada y diversamente a este país caleidoscópico y difícil, lleno de personajes y de historias, que suena a una diversidad de ritmos y en el que se pasa de la risa al llanto con gran facilidad. En una nación donde muchas veces se dice que “la realidad supera a la ficción”. Este trabajo espera, más bien, que la ficción, pueda decir algo sobre la realidad.

## 1. MARCO TEÓRICO

La televisión, de un electrodoméstico a la construcción de un lenguaje

“La inspiración es la televisión”

Andy Warhol.

Para el momento en que la televisión llegó a Colombia, el 13 de junio de 1954, ya llevaba más de una década seduciendo a los públicos norteamericanos y europeos quienes empezaban a acoplar ese gigantesco electrodoméstico en medio de las salas de sus casas. La televisión, que como cualquier otro medio comenzó como un avance científico, más que como fuente de entretenimiento o información, logró abrirse un lugar en la vida de los ciudadanos que no habían ocupado sus antecesores y que, a pesar de las amenazas constantes de los nuevos medios, aún parece ostentar. Teóricos como John Hartley, la reconocen como un medio *transmoderno*, “abarca, trasciende y unifica aspectos modernos, premodernos y posmodernos de la vida contemporánea, específicamente mediante el uso oral, el discurso doméstico para enseñar a las vastas y desconocidas audiencias profanas los modos de ciudadanía y autoconocimiento basados en la cultura y la identidad dentro de una comunidad virtualizada de tamaño no comparable y de gran diversidad”. (2000, p. 65).

### **Hacia la comprensión de los efectos**

La televisión, como ningún otro invento experimentó los turbulentos sucesos que marcaron el siglo XX, desde su difusión gracias a los intereses propagandísticos de los partidos socialistas obreros europeos en los años 30 a la transmisión en vivo y en directo de la guerra de Vietnam que pudieron ver todos los estadounidenses, la llamada “caja mágica” acompañó y participo activamente de las dinámicas políticas y sociales de unos tiempos que cambiaron el curso de la historia. La televisión, como medio, se convirtió entonces en la mayor fábrica de iconos del mundo, en la mejor forma de ilustrar representaciones de entornos conocidos y también desconocidos para un público ávido de consumo audiovisual. En palabras de Gregor Goethals, “La televisión ha tejido una red de mitos, aportando los ritmos, las extravagancias visuales y las temporadas seudoliturgicas que rompen con lo ordinario de nuestras vidas.” (1986, p. 188).

Casi desde sus orígenes, la televisión fue motivo de estudios que quisieron medir y analizar el impacto que tenía en sus audiencias, sobretodo cuando estas se volvieron grupos masivos de población. Uno de los primeros modelos que se dedicó a abarcar los efectos de los medios de comunicación, más precisamente de la radio y la televisión, fue el desarrollado por el norteamericano Harold Lasswell durante las décadas del 20 y el 30 del siglo XX. La teoría formulada, heredera directa de la propaganda de la primera guerra mundial, se conoce como la de la “aguja hipodérmica” porque define los efectos de los medios como una influencia directa y sin ningún tipo de intermitencias, ni consideraciones, entre el emisor y el receptor quien “inyecta”, como en el caso de ese instrumento, un mensaje que surte el efecto deseado y premeditado. Este modelo reconoce a los medios de

comunicación como entes manipuladores del individuo, totalmente alienado, dentro de una sociedad de masas, incapaz de evitar, frenar o aminorar los efectos. Dentro de esta teoría, la radio y la televisión, son, por encima de todo, instrumentos de dominación de altísima efectividad.

Los estudios que vendrían después sobre la relación entre medios de comunicación masiva e individuo terminarían por desmontar o cuestionar los primeros postulados de Lasswell en cuanto se permiten analizar una serie de elementos que el primero pareció obviar. A esta ecuación se suman entonces un sinnúmero de dinámicas que intervienen en la eterna relación entre emisor – mensaje – receptor y que reconocen grupos más heterogéneos y seres pensantes capaz de generar reacciones diversas, aún frente a intentos deliberados de manipulación. Estas teorías posteriores resultan mucho más pertinentes para el análisis de la ficción porque brindan a la audiencia una mayor capacidad de decisión y a los creadores de contenido un rango más amplio de acción que aquel que conduce a la dominación. Por supuesto, no sería lo mismo hablar de telenovelas y series que de propaganda de guerra. Sin embargo, se podría pensar que lo que se muestra en la ficción es “inyectado” como una convicción de lo “real”, lo “bueno”, lo “social”, lo “aceptado” y así, con otras categorías. Análisis posteriores demostrarán que los efectos son más diversos y tal vez un poco menos obvios y, por ende, imposibles de abarcar en categorías enormes para toda la población.

La comprensión del individuo como un elemento cuya manera de percibir la realidad, determina el éxito de la transmisión y aprehensión de un mensaje, es un aporte que se evidencia en la Teoría de la Acción Comunicativa, propuesta por Jurgen Habermas. De esta manera se contemplan las posibles interferencias que, dentro del lenguaje, pueden existir para la transmisión de un mensaje y que vinculan la intención del emisor con una comprensión previa del mundo, ya existente en el receptor. Se comprende esta posición en Habermas, cuando menciona:

“un hablante que emite con una intención comunicativa un enunciado “p”, plantea la pretensión de que el enunciado “p” es verdadero; y frente a esa pretensión un oyente puede responder con un “sí” o con un “no”. Con el modo asertórico del uso del lenguaje, cobran, pues, los actos comunicativos, la fuerza de coordinar las acciones a través de un acuerdo motivado racionalmente. Con ello se perfila una alternativa a ese otro tipo de coordinación de la acción que en último término se basa en regulaciones instintivas”. (1981, p. 48)

Es así como Habermas otorga al receptor una posición mucho más relevante dentro de la acción comunicativa y limita la exitosa aprehensión de un mensaje a una concordancia previa entre lo que las intenciones de los “comunicandos”. Su tesis ha sido un argumento en la defensa del carácter “embrutecedor” que se le otorga a los mensajes dados por los medios de comunicación pues, según su lógica, estos no pueden realizar ningún daño por sí solos y exclusivamente llegan a aquellos que se encuentren de acuerdo y se identifiquen con su construcción de realidad. La audiencia está limitada por su propio pensamiento que es anterior, y de cierta forma superior, a la acción comunicativa ejercida por los medios, que, a su vez, se encuentra subyugada a la afinidad. Las “regulaciones instintivas” del postulado bien podrían corresponder con el ejercicio de la teoría hipodérmica en la que no existen mediaciones del conocimiento y en la que el emisor tiene total capacidad de dominación.

Confrontando a quienes otorgan a la televisión poderes casi ilimitados de influenciar a la audiencia con sus representaciones de la realidad, teóricos de la talla del canadiense Marshall McLuhan la reconocieron como una entidad con limitaciones. Para este teórico, que ve los medios como extensiones de los sentidos, la televisión está limitada en sus características físicas y son estas las que determinan sus efectos posteriores. Respecto a sus teorías comentan los autores Alberto Abruzzese y Andrea Miconi, dentro de su análisis del medio:

“La televisión es un medio “frío”, porque extiende el sentido del tacto solo hasta una baja definición, haciendo necesario el complemento de la práctica comunicativa por parte del usuario. Nunca se insistirá en el aspecto revolucionario de esta idea de McLuhan. En consecuencia, si la televisión es algo distinto del modo de pensar en ella es porque –a despecho de lo que sostienen las teorías de la persuasión- no tiene tantos poderes como la atribuye el sentir común”. (2002, p. 264).

La consecuencia de la comprensión del televidente como un participante activo, capaz de dialogar y actuar frente a los mensajes que recibe del medio permite ampliar la perspectiva de los estudios sobre la recepción de las audiencias. El teórico Roger Silverstone abarca la complejidad de este análisis en su obra *Televisión y vida cotidiana* al decir:

“La influencia de la televisión se desplaza y se difunde por la posición que ocupa dentro de esa multiplicidad de tiempos y espacios. Y, en efecto, la posición de la audiencia en estas múltiples temporalidades y especialidades es esencial. El hecho de no haber reconocido esta multiplicidad o no haber medido el alcance de sus contradicciones es una de las causas principales de la relativa incapacidad para comprender el papel de la televisión en la vida cotidiana (...) El poder de la televisión, o su falta de poder, está construido dinámicamente en su diferencia y su desaparejura. También las audiencias poseen diferentes grados de libertad para construir una relación con los textos individuales del medio o con el texto en conjunto. Algunos individuos pueden sentirse profundamente conmovidos (para bien o para mal) por lo que ven y oyen en la televisión. Otros pueden ignorar (y lo hacen) esas imágenes y sonidos o dejarlos correr como agua en la arena. Y hay otros, a quienes las telenovelas, las series y la televisión misma, ofrecen una especie de seguridad que otros medios no les dan”. (1994, p. 222).

### **El medio de las masas**

Mientras la representación estética de las vanguardias artísticas se mudaba hacia la abstracción, en la segunda mitad del siglo XX la televisión era la encargada de mostrar caras y paisajes conocidos. Fue el medio que se tomó la tarea de crear los iconos que representarían abanderados la cultura popular norteamericana y su difusión más allá de las fronteras nacionales. Una industria aventajada en producciones como la norteamericana garantizó que muchas de las primeras cosas que los habitantes de otros lugares del mundo vieran en la pantalla chica fueran creaciones estadounidenses. Sin embargo, no se trataba solo de información o entretenimiento. La televisión representa iconográficamente a su lugar de origen, las series norteamericanas, más allá de sus temáticas, sus personajes o sus diálogos, se constituyeron en la mejor evidencia, y a su vez propaganda, del llamado: *American Way of Living*.

El rápido desarrollo de la televisión en Estados Unidos durante la década de los 50 que significó que el 96 por ciento de los hogares contara con receptores de televisión, convierte a ese país en un pionero del medio. “La televisión estadounidense es ejemplar porque llevó al extremo la lógica del gran público y porque tropezó, mucho antes que las demás televisiones occidentales, con las múltiples reacciones de rechazo de los diferentes públicos telespectadores.” Menciona el teórico Francis Balle. (1991, p. 256)

La reacciones que provoca un medio como la televisión, desde quienes la rechazan y la acusan de ser un instrumento de manipulación hasta quienes la idolatran como una fuente de entretenimiento e información, prueban que, desde sus inicios, no puede entenderse solo como un medio más y cómo otro electrodoméstico de la casa. A su alrededor se ha construido todo un ritual que mencionan teóricos como Fachel Leal, citado en los análisis de Jesús Martín Barbero y Sonia Muñoz, quién define el evento de ver televisión como:

“Un momento de reunión de las personas que se repite ritualísticamente todos los días, cada novela o cada horario de la novela tiene modalidades de audiencias específicas, más todas ellas, en su conjunto, constituyen un ritual de asistir a las novelas. La noción de ritual es aquí, la que mejor define la práctica regular de reunión de las personas, donde cada uno ocupa un lugar determinado, siguiendo una convención previamente establecida y donde hay una movilización de afectos, emociones y actitudes que corresponden a expectativas creadas por la repetición continua del mismo evento”. (1992, p.225)

Lo que la televisión ha representado para las sociedades desde su origen y posteriormente con sus evoluciones tecnológicas (el cable, los satélites, lo digital e interactivo) ha contribuido a la construcción de una serie de lenguajes y códigos que se han establecido como pactos entre el televidente, como receptor, y los emisores. La existencia de este lenguaje esta supeditada a una negación, necesaria, del carácter imparcial y transparente del medio, aún antecediendo la distinción entre ficción y no ficción. Las narrativas de televisión, como cualquier otro producto humano están cargadas de una visión fragmentada de la realidad atravesada por las maneras de pensar y ver de sus creadores. No comprender que, inclusive los noticieros, son narrativas construidas sobre una realidad que no es la misma que se muestra, es casi tan peligroso como lo es la comprensión de esa revelación que invita al televidente a educar su ojo con incredulidad. Al respecto cabe citar al sociólogo italiano Franco Ferrarotti, en un texto en el que precisamente acude al, ya mencionado, Marshall McLuhan:

“La televisión nunca es neutra, porque sus fantasías y su sentimentalismo transforman la realidad, incluso cuando esta pretende ser un documento. Oigamos una declaración póstuma, extraída de las cartas de Marshal McLuhan a su amigo Jacques Maritain, que arroja a este propósito una luz siniestra e inquietante: “La televisión es una fuerza oscura y mística que nos transporta a un viaje interior capaz de borrar por completo nuestra antigua identidad personal”. Por tanto, ni catastrofismo, ni optimismo inconsciente. Sería ingenuo creer que la televisión nos muestra la realidad con la absoluta evidencia de sus imágenes”. (1992, p. 52)

Sobre la transmisión de significados que compone la experiencia televisiva, sobretudo en tiempos postmodernos en que el ser humano se encuentra bombardeado por todo tipo de contenidos de diverso formato y procedencia, menciona el sociólogo francés Jean Baudrillard:

“Lo que transmite la televisión, a través de su organización técnica es la idea (ideología), de un mundo visualizable a placer, subdividible a placer y legible por imágenes. Transmite la ideología de la omnipotencia de un sistema de lectura sobre un mundo convertido en un sistema de signos. Las imágenes de la televisión quieren ser el metalenguaje de un mundo ausente. Igual que el más pequeño objeto técnico, el más pequeño Gadget, se convierte en promesa de una asunción técnica universal, las imágenes-signos son suposiciones de una imagen exhaustiva del mundo, de una asunción total del mundo real en la imagen, que sería una especie de memoria, la célula de la lectura universal. Detrás del consumo de imágenes se perfila el imperialismo de un sistema de lectura que dice lo siguiente: solo tiende a existir aquello que puede leerse”. (1997, p.37)

La televisión, durante sus años de hegemonía como el principal medio de comunicación e información. (Sabemos que esta hegemonía se mantiene en países como Colombia, dónde el impacto de las nuevas tecnologías ha sido un proceso más lento y desconfiado, pero inclusive también en los países con mayor desarrollo de la sociedad de la información no se puede negar el poder que aún

conserva este medio) contribuyó a la construcción de una serie de rituales y procesos con serias implicaciones sociológicas y antropológicas. El espacio privilegiado que ocupa la televisión en un lugar determinado de la casa y el evento de reunión familiar que propicia el ver un determinado programa genera una estructura ceremonial que podría catalogarse como uno de los rituales de nuestra vida moderna. Y si es importante la manera como vemos la televisión, dónde y con quién, también es importante lo que se nos presenta cuando, encantados, nos dejamos seducir por las imágenes y los sonidos de la pantalla.

Como lo menciona Chris Barker, “En la era de la globalización, la televisión es vital para la construcción de identidades culturales, pues hace circular todo un bricolage de representaciones de clase, género, raza, edad y sexo, con las que nos identificamos o contra las que luchamos.” (2003, p. 271). Es decir, que el poder de la televisión no radica en su capacidad unidireccional de enviar un mensaje que es obedecido por un público dominado sino en el debate que puede despertar con las construcciones que maneja de un entorno social tanto conocido cómo desconocido. Es importante en la medida en que nos vemos a nosotros mismos, a aquella gente que nos resulta familiar y también al otro, al distinto. ¿De qué otra manera nos podría ser mostrada la diferencia en la sociedad que no fuera gracias a un aparato que se especializa en transmitir mensajes a la distancia?

Barker agrega enseguida, “La televisión es un recurso proliferador y globalizado para la construcción de la identidad cultural y lugar de cuestionamiento de los significados”. Es ahí entonces cuando la televisión deja de ser solo un invento moderno o un electrodoméstico cómo la nevera o la lavadora. El poder de la televisión está en que existe como un lenguaje, como una construcción social y como una influencia en la manera en que se tejen las relaciones reales, desde lo que se ve en un espacio netamente virtual. Los habitantes de esa caja mágica ciernen un efecto sobre lo que conocemos pero también sobre lo que no, sobre aquella “otredad” que nos es ajena pero que se nos acerca a medida que la televisión explora la diversidad de un mundo que parece no quedarle grande.

El lenguaje de la televisión es, entonces, en definitiva, el lenguaje de la diversidad y de la construcción de identidades mediatizadas. En un tiempo en que la sociedad se diversifica y el sujeto participa de hibridaciones de todo tipo, la televisión debe entonces dar cuenta de estos fenómenos, así cómo lo hizo en tiempos quizás más tranquilos o al menos mucho más homogéneos socialmente. Ya decía Walter Benjamin, que “nosotros calentamos nuestra vida oscura y fría ante la llama de las representaciones de la imaginación”. Y aunque, en la frase no se haga alusión a la televisión como tal, parece ser que en nuestro tiempo y desde hace varias décadas nadie combina imaginación y representación tan acertada y popularmente como dicho medio.

### **La ficción y sus formatos**

La diversificación de los formatos televisivos ha contribuido definitivamente a ampliar los imaginarios de nuestro mundo que se construyen en la pantalla. Cada uno de los formatos desarrolla un tipo de relato audiovisual al cual serle fiel y que, a pesar de las modificaciones e innovaciones obedece a

parámetros de antaño cuyo éxito y *Rating* ha sido comprobado a través de las décadas haciéndolo casi inamovible. Estos formatos se catalogan en dos grupos bajo dos categorías que, por ser opuestas, parecen casi exclusivas: La ficción y la no ficción. Para los norteamericanos, la no ficción se podría identificar bajo lo que ellos llaman, *fact*, el hecho, lo que sucede, por consiguiente es la ficción la encargada del invento y el engaño. Sin embargo, estas categorías no obedecen solo a un invento de lo audiovisual, de por si son heredadas de la literatura. La literatura de ficción es precisamente la literatura del engaño y la sospecha en cuanto se basa en lo imaginario, en algo que no es un hecho al menos según los parámetros más elementales de realidad.

Al respecto, en sus estudios televisivos, Milly Buonanno, agrega: “Ningún otro sistema narrativo del presente o del pasado a implicado a audiencias de decenas de millones de personas como las que cada día en todo el mundo se sintonizan a series y seriales televisivos. Si miramos atentamente, nunca como ahora, las regiones de la imaginación, de la fantasía y del sueño, que la ficción televisiva despierta, han estado tan abiertas y han sido tan accesibles a una masa de público tan grande.” (1999, p. 59).

Aunque la ficción y la realidad, conviven en televisión propensas a un sinfín de hibridaciones, la ficción como genero y como un camino de expresión de ese lenguaje de la televisión es el que va a ser abordado a lo largo de esta investigación. Se hace entonces necesario establecer una definición de la ficción televisiva (heredera directa pero menos respetada de la ficción cinematográfica y la literaria) como materia de este trabajo. Para la real academia de la lengua, la ficción hace referencia a una clase de obras literarias o cinematográficas (cabría incluir el termino televisivas, aunque sabemos que todo producto de televisión parte de un guión escrito), generalmente narrativas que tratan de sucesos y personajes imaginarios. Aunque la anterior definición resulta supremamente amplia, también es bastante clara y exitosa en cuanto contiene todas las variaciones de la ficción que pueden darse a lo largo de la historia de la televisión.

Otra manera de definir la ficción puede surgir de definir su opuesto, la llamada “no-ficción”, dentro de este espectro de la no ficción, se encuentran todos aquellos relatos que no surgen de una creación propia de un autor sino, al contrario, parten de un componente de realidad. Dentro de la no ficción se ubican los programas de tinte periodístico e informativo pero también aquellos llamados magazines o espacios de concurso, inclusive, con el debate que conlleva su narrativa, los reality shows, serian, al menos en un principio, programas de no-ficción. En el campo de la literatura, la ficción y la no-ficción parecen tener sus fronteras bastante establecidas, inclusive, algunos de los más grandes premios literarios se otorgan en estas dos grandes categorías fragmentado, desde un principio, a quienes optan por lo “real” y a quienes se van por lo “imaginario”. Sin embargo, como se ha probado con las hibridaciones de los últimos años, estas categorías no podrían ser entendidas como camisetas de fuerza. Desde textos literarios que parten de hechos históricos para contar situaciones irreales hasta grandes películas taquilleras de terror que se basan en las narrativas de “no-ficción” para asegurarle al espectador que lo que está viendo sucedió en realidad, pasando por géneros como el mockumentary o el fake, que proponen documentales creados a partir de situaciones o personajes inexistentes, queda



probado que estos dos pilares de la literatura y el cine funcionan por si mismos pero también son susceptibles a hibridaciones.

Aquellos formatos que se ubican dentro del campo de la ficción, son aquellos que incumben directamente a este trabajo. Cabe acudir a sus definiciones, límites y fronteras para poder comprender, más adelante, la década del 80, como un tiempo en que los formatos contaban y eran respetados en su esencia. Convivían, unos con otros y también tenían su propio público que, al identificarlos fácilmente, no tardaba en decidir cuál era su favorito y se adoptaba mejor al tipo de historias que le gustaba ver en pantalla. El teórico Daniel Prieto Castillo, proporciona una definición bastante clara sobre los formatos: “la televisión se mueve por carriles desconocidos y recorridos una y otra vez, a pesar de la riqueza y diversidad de posibilidades que cada uno de ellos abre. Llamamos formato a cada uno de esos grandes carriles y reconocemos, siguiendo una tradición que viene desde otros medios, los siguientes: formatos de información, formatos de dramatización y formatos de entretenimiento”. (2000, p. 10).

Otro factor que vale la pena resaltar de los formatos es la manera en que se transforman en el tiempo, en muchos casos subordinados a las predilecciones del público, algo que, aunque parece una fórmula clave para la rentabilidad del negocio televisivo, conlleva el peligro de atarse a la fórmula segura, como lo menciona Gloria Saló, en sus estudios sobre los formatos televisivos en España: “Los formatos nacen, evolucionan, se establecen y mueren, aunque antes, muchos de ellos, ven surgir, programas clónicos que en algunos casos les superan. No hay nada peor que un formato se ponga de moda, porque se asiste a la proliferación de formatos similares, que no dejan paso a nuevas ideas y a la evolución del medio televisivo”. (2003, p.38).

### **La ficción nacional y sus televidentes**

Dentro de la ficción como gran categoría del relato televisivo se han experimentado un sinnúmero de formatos que han intentado seducir al público casi desde el primer momento en que la llamada “caja mágica” irrumpió en las salas de los hogares. El caso colombiano no ha sido la excepción con teleteatros, series, miniseries, comedias de situación, infantiles, seriados unitarios (también conocidos como dramatizados) y, por supuesto, la gran reina de la pantalla nacional en las últimas tres décadas: la telenovela. Como lo menciona María Teresa Ronderos en el libro sobre una de las programadoras más importantes en la historia de la televisión colombiana, PUNCH. “La telenovela retoma el viejo género melodramático de las novelas que se publicaban por entregas en folletines de los periódicos franceses e ingleses del siglo XIX, con un éxito aún mayor que el de sus antecesores, debido al medio mismo. La televisión lleva el drama “en vivo” hasta el interior de cada hogar. Los personajes de la novela del momento se convierten en amigos de la familia: sus incertidumbres son compartidas por el televidente; sus alegrías y tristezas también son vividas día tras día por el telespectador.” (1991, p. 87).

Este formato, es también producto del proceso histórico y de las transformaciones que parecen intrínsecas a los géneros televisivos, como se mencionó anteriormente. En el caso concreto colombiano, quien vea una telenovela de los años 70 y luego una de este nuevo siglo, le costaría trabajo reconocer que obedecen a las lógicas de un mismo formato. Al respecto comenta Germán Rey. “Durante más de cuatro décadas, la telenovela ha tenido varios momentos claramente identificables en su historia, determinados por sus condiciones de producción, las relaciones que ha podido establecer con las audiencias, sus contrastes con la producción internacional, sus conexiones con la propia historia del país y sus modificaciones narrativas.” (2002, p. 146).

Sobre las telenovelas, menciona Amparo Cadavid, dentro de los estudios del CINEP de la telenovela en Colombia, un postulado que respalda la importancia que consiguió este género sobre todos los otros y la prevalencia que aún mantiene. “La telenovela ha sido una de las entretenimientos favoritos de grandes públicos en Colombia, sin distinción de sexo, edad o clase social. Ofrece un espacio de distensión cotidiana donde coinciden los gustos de la mayoría de los miembros de una familia, constituyendo, por ello, tema de conversaciones y lugares de encuentro que congregan y divierten”. (1989, p.7)

Es en el estudio de los formatos y las producciones que este trabajo encuentra su razón de ser. En los capítulos siguientes se continuará acudiendo a los estudios que, sobre telenovelas, series y otros formatos, se han hecho, para tratar de comprender sus lógicas y las razones por las que han recibido cierto tipo de reacciones de la audiencia. Esto, centrándose en un periodo que resulta particularmente fascinante por sus dinámicas, tanto dentro como fuera de las pantallas nacionales, esta investigación busca abordar todo el espectro de la realización audiovisual de ficción en su tiempo y la manera en que los colombianos, que diariamente se sentaban frente al televisor, entraron en contacto con unos relatos y con una forma de ver el mundo, la sociedad y el país que les fue transmitida, con gran éxito, a lo largo de una década; los 80.

Cabe terminar este marco teórico acudiendo a las palabras de Jesús Marín Barbero y Germán Rey, dos teóricos contemporáneos que, con sus postulados, justifican una investigación sobre este tipo de contenidos en la televisión, que reconoce el poder y las capacidades de los mismos. “La televisión tiene bastante menos de instrumento de ocio y diversión que de escenario cotidiano de las más secretas perversiones de lo social, y también de la constitución de imaginarios colectivos desde los que las gentes se reconocen y representan lo que tienen derecho a esperar y desear” (1999 p.17).



## 2. LAS PRODUCCIONES DE UNA DÉCADA

Ante la imposibilidad de condensar la amplia y prolífica producción audiovisual de toda la década, este proyecto buscó, desde un primer momento, la selección de diez casos dignos de análisis, estos fueron los tres preceptos que se tuvieron en cuenta para la escogencia:

- El éxito alcanzado medido en *rating*
- La duración, que se encuentra estrechamente ligada a la recordación
- El impacto en la crítica y el público, con su aparición en los medios de comunicación

Ahora, teniendo en cuenta la intención de abarcar un espectro más diverso de producciones, se tuvieron en cuenta otros tres criterios para ampliar el análisis:

- Abarcar diferentes formatos: telenovela, serie, comedia de costumbres, miniserie y unitario.
- Buscar producciones que aportaron, desde su contenido, narrativa o estructura, nuevos elementos al panorama del medio en su momento.
- Representar diferentes momentos de la década para evidenciar las diferencias en producción y la evolución de los formatos en esos diez años.

Así hoy resulte muy difícil hablar de diversidad en la producción audiovisual, que se ha decantado por un modelo exitoso de telenovela y en algunos casos por series noveladas, durante esta década las programadoras tenían un mayor respeto por los formatos y el público los entendía como tal y, en mayor o menor medida, sabía qué prefería y sobretodo a qué podía atenerse. Las producciones que se mencionan a continuación fueron seleccionadas porque acuden a facetas diferentes desde lo argumental y porque, con su gran éxito y aceptación, se convirtieron en paradigmas y referentes para el futuro.

*Pero sigo siendo el rey*, quizás la telenovela más exitosa de la década, marcó el inicio de un género que combinaba con éxito drama y comedia, con música y un toque de idiosincrasia regional. *Gallito Ramírez*, contó una historia de amor juvenil enmarcada en la diferencia de clases y en el mundo del boxeo, un deporte muy popular en Colombia que ha representado los sueños e ilusiones de las clases populares. *Caballo viejo*, logró establecer el equivalente en telenovelas al realismo mágico, con personajes memorables que además de ser creaciones extraordinarias dignas de un libro de Gabriel García Márquez cargaban estaban impregnados del modo de vida de los pueblos de la costa. *Los Cuervos* se convirtió en la mejor demostración del sello de uno de los libretistas más exitosos de la historia en el país, y llevó a altos puntos de *rating* historias misteriosas y también truculentas que cautivaron y aterrorizaron a la audiencia. *Décimo Grado* le dio el turno y la voz a la juventud, fuera de los desgastados personajes de reparto, para permitirles protagonizar historias de tinte realista. *Amar y vivir* abrió las puertas de la televisión para que pudieran narrarse historias de contenido social que se

acercaran al drama de la pobreza y la violencia del país. *Don Chinche* partió en dos la historia de la televisión colombiana con un personaje entrañable que aprovechó las licencias del humor para hablarle a la gente en un lenguaje que pudiera entender. *Dejémonos de vainas*, fue una serie que sobrevivió hasta muchos años después del cambio de década e hizo lo suyo por retratar a la familia colombiana de clase media, que precisamente era, en gran medida, la que se reunía junto al televisor a verla. *Los pecados de Inés de Hinojosa*, demostró lo importantes que pueden ser las miniseries si se hacen bien y avivó el debate, en un país conservador, sobre lo que se debe mostrar en televisión y lo que no. Finalmente, *Revivamos nuestra historia*, se comprometió con enseñarle a los televidentes algo del pasado mientras demostró que en los anales de la historia patria yacen relatos y personajes fascinantes, que pueden ser materia prima para los dramatizados.

Estos diez casos de gran éxito, son un primer paso para empezar a establecer ese diálogo entre lo que somos y lo que se nos muestra. Sin embargo, no se trata de un grupo excluyente y en los próximos capítulos, a medida que la identificación y el análisis lo requieran, se abordarán otras producciones. Esta lista, espera ser una evidencia significativa y diversa que demuestre, en sí misma, la amplia oferta que la ficción le llevó al televidente colombiano y la faceta, hasta cierto grado experimental e innovadora, de argumentistas y realizadores. Cada una, por separado, aporta a la comprensión de la historia de la televisión en el país y de las razones por las cuales a los colombianos les gustan más cierto tipo de géneros, formatos e historias. Todas en conjunto, buscan reflejar, el tipo de productos que ocuparon las pantallas y las noches de los colombianos durante ese periodo histórico.

## 2.1 PERO SIGO SIENDO EL REY, LA OTRA CARA DEL MELODRAMA

Título	Pero sigo siendo el rey
Año	1984
Programadora	Caracol televisión
Director	Julio César Luna
Libretos	Martha Bossio, adaptación de la obra literaria de David Sánchez Juliao.
Protagonistas	Carlos Muñoz, María Eugenia Dávila, Jorge Emilio Salazar, Omar Sánchez, Natalia Giraldo, Raúl Izaguirre.
Formato	Telenovela

Contaba Carlos Muñoz, con ocasión de los 50 años de la televisión nacional, que para poder hacer la adaptación de *Pero sigo siendo el rey*, una de las telenovelas más exitosas de toda la historia del país, Martha Bossio, su libretista, se encerró en su casa durante tres meses a oír música mexicana, rancheras y corridos de la revolución, para tomar nota de las letras y hacer los diálogos y la narración. (*50 años al aire*, 2004). Fue así como puso a los protagonistas a hablar a modo de ranchera, este fue el sello característico de una telenovela que llevó hasta el extremo de la sátira, el drama que se ve reflejado en esa cultura musical mexicana que tanto ha calado en el país.

Los personajes, encabezados Muñoz en el papel del gobernador Adán Corona, un hombre machista y convencido de sus capacidades de conquista, y por María Eugenia Dávila, en el rol de Chavela Vargas, una mujer con muchas decepciones, que quiere vengarse del machismo de los hombres y encuentra en Corona la víctima perfecta, habitaban este mundo de melodrama que en vez de hastiar al espectador con tanta cursilería, lo hacía reír con las ocurrencias de sus personajes y la manera en que se desenvolvían las historias. Como telenovela, *Pero sigo siendo el rey*, podría verse como una crítica, desde adentro, a su mismo género.

Se trató entonces de un experimento que mantuvo un delicado balance entre el drama y la comedia, que resultó siendo un éxito y consolidó una de las duplas de libretista y director más recordadas de su tiempo. Como innovación, la telenovela trató de ganar la atención del público, no solo buscando conmover, sino haciendo que se burlara de sus personajes, aún cuando se mostraban historias que en otros contextos distintos, no parecerían de mucho humor, ¿quién podría reírse de una balacera?. Y ¿qué mejor manera de llegar al público desde un primer momento que a través de elementos de la cultura popular como las rancheras y los corridos?. Fue esta apuesta, la que condujo a su aceptación y alta sintonía. Al respecto menciona Diego Amaral “Fue la novela que marcó el punto de ruptura del melodrama colombiano con las propuestas de otros países latinoamericanos. Al ritmo de rancheras y corridos mexicanos esta producción terminó seduciendo no solo a los amantes del género sino también a sus detractores”. (2004, p. 72).

Para entender las razones por las que una historia de corridos resultó la más colombiana de todas y acercó la telenovela al entorno popular de la cotidianidad del país, basta con acudir a las declaraciones de David Sánchez Juliao, autor del libro, a la revista Elenco, a propósito de su estreno. “Sánchez Juliao asegura que el tema de los corridos tiene todas las relaciones posibles con el alma de Colombia. “En Bogotá hay más sitios de mariachis que de bambucos y en Medellín más de tangos que de vallenatos. Y por otra parte, la actuación misma de Pero sigo siendo el rey encarna valores que son universalmente latinoamericanos y sentidos en cada rincón del continente”. (En Elenco, diario El Tiempo, 1983, 15-21 de diciembre, p. 8). Por ende, los colombianos que se reían de la telenovela, estaban, en cierta medida, riéndose de sí mismos.

La simpatía ganada por la producción aportó a la consolidación del género y a la perpetuación de una fórmula que privilegiaría la idiosincrasia, en muchos casos por encima de los melodramas de aspecto más universal. Al respecto decía la columnista María Isabel Rueda:

No hace muchos años que en Colombia las telenovelas eran consideradas con animo peyorativo. A medida que los libretistas colombianos fueron domesticando los elementos del melodrama y perfeccionándose en el arte de combinarlos, más y más telespectadores, de todas las clases sociales, se fueron aficionando a las teletragedias. Pero me atrevería a asegurar que se le debe a "Pero sigo siendo el Rey", que irónicamente era una típica anti-telenovela, el destape de tantos colombianos que eran consumidores vergonzantes de telenovelas, y que finalmente se atrevieron a confesar su amor incondicional por el género. (En Semana, 1985, 1-8 de abril, p. 39)

La obra de David Sánchez Juliao era, de por sí, una propuesta bastante experimental que utilizaba las rancheras para hilar las historias de una multitud de personajes. Fue el gran trabajo de Martha Bossio el que convirtió los personajes y relatos del papel en historias dignas de dramatizado. Sobre este asunto, comentaba, “David coge corridos mexicanos y arma historias en las cuales los personajes siempre mueren. Yo tenía que armar personajes fuertes con vidas más largas que las que tienen en la novela y por eso sugería sintetizar en un personaje a varios de la obra y le proponía una formula para hilar las historias”. (En Semana, 1984, 23-30 de abril, p. 45).

La telenovela aprovechó entonces un serie de elementos sumamente populares para consolidarse como la favorita de todos los miembros de la familia. Por una parte, era para los amantes de las rancheras y del viejo cine mexicano, la oportunidad de remitirse con frecuencia a sus historias y sonidos. Pero, a la vez, era una burla al melodrama y al género. También presentaba una crítica al machismo, enmarcado dentro de obsoletas tradiciones sociales en donde el hombre es el galán que conquista a las mujeres, para quienes se ha reservado un rol absolutamente pasivo, algo ligado a las exitosas formulas de las telenovelas de antaño. Para los personajes femeninos también se vivió una emancipación encarnada por la figura que interpretó María Eugenia Dávila. Nunca estuvo claro si todos los televidentes comprendieron ese nivel de complejidad, o si algunos solo se divertieron con la ocurrencia de las situaciones y cantaron a coro las rancheras, pero lo cierto es que la formula resultó.

El éxito que alcanzó, con un *rating* de cuatro millones y medio de colombianos viéndola cada noche a las diez por la primera cadena, hizo que sus productores se interesaran en venderla y la llevaran hasta países como China en donde fue muy bien recibida. En definitiva fue una de las primeras telenovelas que constituyó lo que se podría llamar material de exportación y, a la vez, fue una carta de presentación, de la televisión colombiana en otras latitudes.



## 1.2 GALLITO RAMÍREZ, ROMANCE Y ESTRELLAS

Título	Gallito Ramírez
Año	1986
Programadora	Caracol televisión
Director	Julio César Luna
Libretos	Martha Bossio, adaptación de la obra literaria de David Sánchez Juliao “El Flechas”.
Protagonistas	Margarita Rosa de Francisco, Carlos Vives, Margalida Castro, Fernando Sanmiguel, Bruno Díaz, Adelaida Nieto.
Formato	Telenovela

El fútbol, el ciclismo y el boxeo han sido deportes arraigados en el corazón de los colombianos y, quienes los practican, han encarnado en muchas ocasiones el sueño de progreso de las clases más populares. Por eso, un relato que hablara del boxeo, era, en un principio, una buena manera de encontrar simpatía en el público y de contar una historia muy colombiana. A esa temática se le sumó la incorporación dos grandes estrellas jóvenes como protagonistas y parecía que la receta para el éxito ya se encontraba sellada. Carlos Vives venía de protagonizar *Tuyo es mi corazón* junto a Amparo Grisales y Margarita Rosa de Francisco, venía del reinado de belleza y también era recordada por un popular comercial de Postobón. Por esto, aunque fueran jóvenes, ya el país sabía de quiénes se trataba y fue cuestión de semanas para que se coronaran en el primer lugar de sintonía.

*Gallito Ramírez* está basada en *El flechas*, una obra de David Sánchez Juliao. La historia, de finales de la década del 70, no solo había sido un éxito en papel sino que fue grabada por el mismo autor y se ubicaba entre las más vendidas de la famosa, y ahora extinta, literatura en cassette. Inclusive, recibió cinco discos de platino por parte de Sonolux que confirmaron su popularidad. Del relato original de 8 hojas surgió la propuesta de la telenovela, luego de un trabajo conjunto entre Autor, Libretista y Director, en una rutina algo inusual de “lluvia de ideas” sobre la manera en que debía llevarse a cabo la adaptación. Durante todo el proceso Bossio continuó recibiendo asesoría del autor original que fue fundamental para convertir la historia en una telenovela de 113 capítulos centrada en el romance entre ese “flechas” del que hablaba Sánchez Juliao, un muchacho humilde que sueña con ser boxeador y la niña “Mencha” Lavalle, una joven perteneciente a una de las familias más prestantes de la región.

Gallito Ramírez corresponde a un tipo de novela más tradicional, que aborda la lucha de clases pero que le agrega, bajo el trabajo del llamado “trío de oro” Bossio-Luna-Juliao, que años antes había conquistado el número uno de la sintonía con *Pero sigo siendo el rey*, elementos coloquiales y de provincia que enriquecen a los personajes. Para la realización, se combinó la ambientación en estudio, cuyas escenas eran grabadas en Bogotá, con viajes frecuentes de la producción a lugares como Cartagena, Turbaco e Islas del Rosario, para grabar los exteriores.

El trabajo en conjunto del equipo detrás de Gallito Ramírez representó una etapa de amplia productividad creativa en su programadora Caracol, que ensayó un nuevo método de reunir una serie de expertos del medio para poder crear libretos en conjunto. La idea era trabajar de manera colectiva

las ideas para nuevos programas y formatos. Respecto a esta fórmula mencionaba la revista Semana en 1986: “Gente joven, ideas nuevas y un inmenso deseo por entregar al televidente una programación óptima, parecen ser los ingredientes que animan la filosofía de este nuevo estilo que deberá ahora demostrar que toda esta teoría produce resultados en el más enigmático de los terrenos: la audiencia” (En Semana,1986, 17-23 de noviembre, p.68). Lo que este tipo de experimentos creativos prueba es que la televisión en el país era una industria ávida de encontrar nuevos modelos y fórmulas y que en términos de propuestas no se creía eso de que “todo ya estaba dicho”, por ende, esto promovió en los creativos un sentido de exploración y aventura que enriqueció, entre éxitos y fracasos, la ficción.

### 1.3 CABALLO VIEJO, EL REALISMO MÁGICO EN TELENOVELA

Título	Caballo Viejo
Año	1988
Programadora	Caracol televisión
Director	David Stivel
Libretos	Bernardo Romero Pereiro, adaptación del argumento de José Luís Garcés
Protagonistas	Carlos Muñoz, Silvia de Dios, María Cecilia Botero, Consuelo Luzardo, Gustavo Angarita, Luis Eduardo Arango.
Formato	Telenovela

Al acercarse el final de la década, la Tele Revista del diario El Espectador, realizó una encuesta para escoger los personajes más importantes de la televisión, según sus lectores. El primer lugar no fue para Don Chinche, ni para tampoco para Gallito Ramírez. El premio se lo llevó un personaje femenino que se robó el show en una producción en la que ni siquiera era protagonista. Se trató de la Tía Cena de *Caballo Viejo*, interpretada por Consuelo Luzardo. Este personaje representaba a la imponente matriarca de una familia costeña, que siempre se hacía escuchar por el tono de sapiencia en sus consejos y por sus ancestrales dichos. Además, para hacer un personaje aún más pintoresco, no se movía de su cama y así debían llevarla varios hombres de un lugar a otro, sus llamados “cargacameros”. Sobre este personaje decía su libretista: “Quería a una matrona costeña al estilo Ursula, pretendía que sus sabios consejos no solo llegaran al alma de Epifanio sino que calaran en el televidente”. (Tele Revista, 1989, 23-29 de diciembre, p. 12)

Epifanio del Cristo Martínez, interpretado por Carlos Muñoz, era el protagonista de esta historia. Se trataba de un hombre ya entrado en la tercera edad que se enamoraba perdidamente de su muy joven sobrina Nora (Silvia de Dios). Aunque la historia pudiera resultar algo truculenta, se contó a manera de comedia y en un ambiente tropical y pintoresco que le garantizó inmediata simpatía de la audiencia. La historia, por sus situaciones y personajes, podría considerarse como una aproximación desde la televisión al realismo mágico sudamericano, en parte también porque se desarrollaba en la costa, cuna de Gabriel García Márquez y epicentro de sus relatos. Este fue un propósito al que contribuyó el texto original de José Luís Garcés, pero también la adaptación del maestro Bernardo Romero Pereiro.

Muchos de los individuos y las historias de *Caballo Viejo*, encabezadas por Epifanio y la tía Cena, resultaban verdaderamente “macondianas”. No en vano, en el último capítulo, la misma Cena predice su muerte, diciendo: “Mañana entre las 9 y 9:30 voy a morirme” y precisamente esto sucede a las 9:15 de la mañana del día siguiente. La historia se vio enriquecida por la aparición de otros personajes en el pueblo, igualmente relevantes para la historia, entre ellos se encontraban: Valditudis (Yuldor Gutierrez), Yadira “la ardiente” (María Cecilia Botero), “La siete lenguas” (Margalida Castro), Eustaquio Pinedo (Gustavo Londoño) y Santiesteban Bonfante (Gustavo Angarita). Respecto a su papel y a la experiencia de participar en la producción, comenta Botero: “Para la gente del interior eran unos personajes sacados de un libro, rarísimos, pasa los costeños era su cotidianidad; así son y así piensan y por eso García Márquez lo único que hace es ilustrar una realidad. La gente veía *Caballo*

*viejo* y le parecía estar leyendo *Cien años de soledad* o *El coronel no tiene quién le escriba* o cualquiera de esas obras de García Márquez; eran unos personajes como sacados de ahí, como si fueran de ficción, pero no son de ficción, así son, así en la realidad. Y nosotros que estuvimos tantos meses grabando allá, conociendo la gente de esos pueblos, lo vimos”. (2012).

La historia, como telenovela, es un punto totalmente separado del tradicional melodrama. Su construcción, los personajes y las historias, resultan también bastante experimentales y fueron una verdadera apuesta de su programadora Caracol, por una telenovela muy distante de los universos construidos usualmente para la ficción dentro del drama. El intento fue recompensado con la sintonía del público y también con premios India Catalina para los actores, el libreto y la telenovela. Fue también un exitoso producto de exportación que entró a mercados extranjeros a competir con “culebrones” mexicanos y venezolanos mostrando una faceta totalmente diversa y contribuyendo a la independencia de la telenovela colombiana que empezaba a distanciarse radicalmente de aquellas realizadas en otros países. En 1989 ganó el premio Ondas en España a mejor telenovela.

#### 1.4 LOS CUERVOS, UNA SERIE DE AUTOR

Título	Los Cuervos
Año	1984
Programadora	RTI
Director	Alí Humar
Libretos	Julio Jiménez
Protagonistas	Teresa Gutiérrez, Delfina Guido, Consuelo Luzardo, Armando Gutiérrez, Lucero Galindo, Luis Eduardo Arango, Ronald Ayazo, Nórída Rodríguez.
Formato	Serie

Pocos libretistas en la historia del país tienen un sello tan característico como el que imprime Julio Jiménez en sus producciones. Por esto, cuando se piensa en una serie como *Los cuervos*, el elemento que define sus personajes, su trama y su desarrollo, es el particular estilo de Jiménez, que desde tiempo atrás había entendido a la perfección lo que el público quería y se convirtió en un gran creador de historias, atravesadas por el suspenso, la maldad y el miedo. Son estos aspectos, precisamente, los que, como si se tratara de cualquier otra creación artística, diferencian a “un” Jiménez de un Bossio o un Sánchez.

*Los cuervos*, de Jiménez, ocurre dentro de una antigua y enorme mansión conocida como Casa Loma. Lugar de residencia de la familia Olmedo, encabezada por sus tres hermanas Sara (Teresa Gutierrez), una exitosa empresaria dueña de una gran fortuna, que tiene dos hijos, Sergio y Ornella, Dolores (Consuelo Luzardo), una mujer dedicada absolutamente a la religión y a las obras de caridad y Narcisa (Delfina Guido), quien se encuentra obsesionada con su belleza y a pesar de su edad, sigue soñando con que un hombre llegue para casarse con ella. La vivienda de estas tres mujeres, es el escenario en el que se desarrollan los truculentos sucesos de *Los cuervos*, una historia plagada de secretos, intrigas y también tragedias; accidentes, asesinatos, envenenamientos y suicidios fueron algunos de los dramas que vivieron los habitantes de la mansión y unos cuantos personajes itinerantes que iban y volvían. La dramática trama logró mantener a *Los Cuervos* en la pantalla durante 26 meses convirtiéndola, sin duda, en una de las series más exitosas de la década.

En 1985 la revista *Elenco* mencionó sobre el origen de la historia y el papel de su creador: “Los cuervos es la decimoquinta obra que escribe Julio Jiménez para la televisión y con todas ha cosechado éxito. Con relación a *Los cuervos*, dice que se basó en las características de ese pájaro ladrón y agorero, al cual le atraen las cosas brillantes, pues en algunos nidos se han encontrado joyas valiosísimas. Por ello, el hombre quiso plasmar la astucia del ave en sus personajes”. (*Elenco*, 1985, 8-14 de agosto, p.6)

Sin embargo, las historias de Jiménez siempre han venido acompañadas de una fuerte crítica a la violencia descarnada que secunda a sus relatos. *Los cuervos*, uno de los más fuertes, no fue la excepción. Sobre este álgido tema, se pronunciaron muchas voces como la del columnista Azriel Bibliowicz, literato y uno de los grandes críticos del medio en su momento, especialmente de sus contenidos y argumentos, quien manifestó a la revista *Semana*, a propósito de las series de Jiménez:

"El problema no es ni el sexo ni la violencia, sino la ansiedad por conquistar *ratings*, el afán de lucro. No me imagino producir un 'Hamlet' a 'Tiempo de morir' sin violencia, pero en estos ejemplos no hay intencionalidad, como sí la hay en las series de televisión que hace el libretista Julio Jiménez." (En *Semana*, 1987, 9.16 de marzo, pp.42-43.).

Sus producciones de la década, como *La abuela*, *Testigo ocular*, *El hombre de negro* y *El ángel de piedra*, llevaban el sello de la violencia y por ende de la polémica, lo cual levantó ampollas no solo en sectores del público sino también en las voces del medio que se esforzaban por dar un carácter realista a sus producciones. En una ocasión, dijo el director Pepe Sánchez, sobre la crítica que se hacía al toque realista de sus escenas de violaciones en la miniserie *Brillo*, en comparación con las trágicas telenovelas de Jiménez, "en ocasiones los libretistas se marginan de la realidad", afirma. "y especulan con el horror y la sevicia, tal vez en un esfuerzo por pescar público. Una cosa es denunciar hechos de común ocurrencia en nuestro medio, y otra muy distinta inventarse argumentos truculentos. Yo puedo explicarles a mis hijas que en Colombia vivimos un clima de violencia, y que hay violaciones. Pero no les puedo decir que aquí en Colombia los hijos envenenan a los padres". (En *Semana*, 1987, 3-10 de marzo, p. 35).

La telenovela a la que se refiere Sánchez, es *El ángel de piedra*, criticada por las escenas en las que un niño trataba de envenenar a su padre "inocentemente" o "jugaba" a ahogar a su hermana en una pileta. Fue tanta la polémica que el mismo Fernando Gómez Agudelo, presidente de RTI, decidió sacar la serie del aire un par de semanas para hacerle algunos ajustes. En su defensa el mismo Jiménez dijo: "Aquí nadie se escandaliza de que se mueran más de 200 mil niños de desnutrición, pero sí se arma un escándalo cuando un niño ficticio protagoniza escenas que son violentas, pero que se pueden explicar si se tienen en cuenta los juegos que realizaban los niños en esa época". (En *Semana*, 1987, 9.16 de marzo, pp.42-43.).

Lo cierto es que, a pesar de la polémica, o gracias a ella, Julio Jiménez puso en la pantalla algunas de las series y telenovelas de más impacto y audiencia. La aceptación de la que gozó no solo prueba que siempre tuvo muy claro un tipo de producto que calaba en el interés del público sino que, la violencia era un elemento que bien podía hacerse presente en la televisión de un país igualmente violento, siempre y cuando, no se tratara de algo cercano a la realidad y sucediera en una mansión distante como "Casa Loma". Alrededor de la serie también se tejió un aire de leyenda y de maldición, luego de que la actriz Betty Rolando, quien interpretaba a Camila en la serie, se suicidara de la misma manera que lo hacía su personaje.

Dado el carácter del género que prefería Jiménez, quien creó una marca particular como pionero del suspenso y terror en la televisión nacional, la truculenta estructura de la serie, en la que parecía que las situaciones extrañas y las intrigas no dejaban de enredarse, dio hasta para una canción que, desde los ritmos más populares, se burlaba de su trama. Sobre todo ante el presentimiento de que estaban tratando de alargarla gracias a su éxito. El tema se llamaba "La Huesera en TV" y era una

composición e interpretación de Dolcey Gutierrez, que mientras trataba de “contar” la trama, criticaba una estructura en la que la fatalidad podía conducir a un sinfín de eventos.

“Y ahora les canto otra huesera de otra graciosa telenovela, que pasan los lunes y yo me acuerdo que se llama los cuervos, ya Santiago no va más a misa para no casarse con la Narcisa y que Sara Olmedo ya no se asoma ni a las puertas de Casa Loma, la suegra de Fausto es muy bacana, le dio una casa a Fausto y Adriana, el padre Tomás y Dolores son buenos porque son Buenos rezanderos y Billy se volvió una persona buena pa’ luego casarse con doña Fidela y la vieja Ursula se envenenó y después Camila llegó y se ahorcó, y ya no se sabe si está terminando o estos cuervos que están alargando”.(Gutierrez, 1986).

## 1.5 DÉCIMO GRADO, LA JUVENTUD AL BANQUILLO

Título	Décimo grado
Año	1986
Programadora	CENICOLÁSRO
Director	Jorge Emilio Salazar
Libretos	Hilda Demner, Juan Guillermo Isaza, original de Juan Camilo Jaramillo.
Protagonistas	Adda Borda, Mario Rojas, Daniel Merizalde, Milton Ruiz, Mónica Choner, Diana Escobar, David Guerrero.
Formato	Serie

Cuando terminaba la tarde, al ritmo de una popular canción del dueto Ana y Jaime, comenzaba *Décimo grado*. El primer seriado de la televisión nacional que le apostó a tratar de acercarse al tema juvenil y lo hizo a través de la vida cotidiana de un colegio, de las relaciones entre sus estudiantes y profesores, y del entorno alrededor de la vida de cada uno de ellos. La serie, a diferencia del carácter novelado que mantienen la mayoría de sus exponentes en la actualidad, respetaba una estructura episódica en la que cada capítulo desarrollaba un argumento independiente y una historia particular, enfocándose en ciertas situaciones y personajes. Sobre la producción, dice Juan Camilo Jaramillo, su creador, “Décimo grado, estrictamente hablando, no tenía una historia, tenía unos personajes, unos conflictos y unas situaciones que se desarrollaban en cada episodio, como sucedía con las series que nos vendían del extranjero (...) lo que había era eso, una estructura dramática que funcionaba muy bien pero nunca hubo una gran historia que comenzara y terminara, de hecho hubo varios escritores”. (2009).

Al tratarse de una serie juvenil, la mayoría de los protagonistas entraban dentro de la calificación de “actores naturales” porque no contaban con experiencia dentro del medio y se trataba de jóvenes de colegio que precisamente representaban, a pesar de los libretos, algo muy cercano a su vida. Entre ellos se encontraban Bayona, Upegui, Paletas, el “sapo” Varela y Merizalde. Además de hablarle a la juventud, también se trató de discutir el tema de la educación y de discutir sobre la docencia, sobretodo, a partir del conflicto entre Don Rafael y Asmodeo, dos profesores con dos maneras muy distintas de entender la enseñanza, siendo el segundo recordado por su carácter autoritario y “cuchilla”.

Esta serie se convirtió en un referente en cuanto permitió a los jóvenes y a sus familias verse reflejados en la pantalla chica. En la seriedad y cuidado con la que se trataron los temas y la credibilidad que le imprimieron las interpretaciones estuvo la clave para su larga duración. Identificando la importancia de *Décimo grado* dice Germán Yancés:

Los jóvenes históricamente han sido mostrados en la televisión en razón a imperativos comerciales de rating. siempre se ha ido construyendo una imagen a mi juicio muy estereotipada del joven, que es solo la rumba, el sexo, la moda y la música; y yo creo que los jóvenes son mucho más que eso, osea, pueden ser eso, pero son mucho más que eso. ¿Qué me gusto a mi de 10mo grado? Que entró realmente al universo de los jóvenes, a los colegios, a tocar otro tipo de temáticas: la relación de los estudiantes con los profesores, con sus materias, con sí mismos, con sus grupos; pero no necesariamente era ni la moda, ni la rumba, ni la droga, que son los estereotipos. Entonces yo creo que la Gran riqueza fue esa: Ampliar la Mirada del universo juvenil y eso lo convirtieron en una dramaturgia bien manejada. (2012).



Gracias a lo conseguido por esta serie llegarían en los años siguientes otras producciones que le apostaron a los jóvenes, no como personajes de reparto sino como protagonistas de sus historias. Entre estas se destacan *La U*, *Clase Aparte*, *De pies a cabeza*, *Conjunto cerrado* y ya en la era de los canales privados: *Francisco el matemático*.

## 1.6 AMAR Y VIVIR, HACIA UN DRAMATIZADO SOCIAL

Título	Amar y vivir
Año	1988
Programadora	Colombiana de Televisión
Director	Carlos Duplat
Libretos	Original de Germán Escallón, con libretos de Carlos Duplat
Protagonistas	María Fernanda Martínez, Luis Eduardo Motoa, Irma Cristancho, Horacio Tavera, Gerardo Calero, Waldo Urrego, Elios Fernández, Patricia Grisales.
Formato	Serie

Irse a las clases populares a buscar personajes y temáticas era algo que ya había hecho la comedia con un éxito más que comprobado. Al fin y al cabo, en eso radicaba la fama alcanzada por personajes como Don Chinche. Sin embargo, como apuntaba un artículo de la revista *Semana*, antes de *Amar y vivir*, “al drama no le habían metido pueblo”. (1989, 26 de junio a 3 de julio, pp. 39.) Por eso mismo, su gran logro radicó en poder demostrar que una historia cargada del drama que experimentan las clases menos favorecidas del país podía, gracias a un trato delicado, convertirse también en un éxito de *rating*. Detrás de esto, estaba el sello de su director Carlos Duplat. Al respecto, reseñaban los medios:

“Encontrar quién le diera vida a una serie de personajes que se mueven en un mundo pobre y casi desconocido, y colocarlos de tal manera que la historia fuera creíble y que no se viera estereotipada, no era fácil. Se necesitaba alguien que, además de tener como profesión el estudio del comportamiento social, hubiera de algún modo conocido de cerca esa forma de ser y de ver el mundo. El elegido fue Carlos Duplat: un sociólogo y ex militante de izquierda. El trabajo político desarrollado por Duplat en sectores populares le daba autoridad. Esto, unido a sus conocimientos teóricos como sociólogo y a sus estudios de cine, lo hacían la persona adecuada.” (Semana, 1989, 26 de junio a 3 de julio, pp. 39-40.)

*Amar y Vivir* era una historia que ocurría en el mundo de las plazas de mercado y mostraba la vida de quienes tienen en ellas sus puestos. Guardando distancias, así como Emile Zola retrató a la ciudad de París a partir del mercado popular de *Les Halles* en *El vientre de París*, la plaza de mercado se convirtió en el escenario perfecto para contar una historia sobre la pobreza en la ciudad de Bogotá. Los personajes principales eran: Irene, una joven de 18 años que mientras vendía frutas en un puesto de la plaza de mercado, soñaba con ser cantante y Joaquín, un muchacho de procedencia rural que, por su situación económica, se veía envuelto en asuntos de robos, narcotráfico y crímenes. Sin embargo, conservaba la bondad e inclusive ingenuidad propia de las personas que llegan del campo a la ciudad, que se presenta como un mundo oscuro y lleno de peligros. Respecto a estos personajes, decía Germán Escallón: “Irene y Joaquín, representan las opciones de los que no poseen nada: o se ganan la vida honradamente con todas las dificultades, o se la ganan por medios ilícitos”. (En *Tele Revista*, 1989, 18-24 de agosto, p. 6).

La historia de amor de los protagonistas era paralela a los relatos de vida de toda una serie de individuos con los que compartían su entorno cotidiano. Seres de carne y hueso que vivían en inquilinatos y que salían cada día al rebusque, sirvieron para ilustrar diferentes caras de la pobreza a un país en el que más de la mitad de sus habitantes comparten esas condiciones. Los realizadores

trataron de hacer de su elenco, personajes con diferentes matices y retratos a profundidad sobre la dualidad entre el “bien y el mal”, buscando que no se vieran acartonados y que su representación, no se fuera por el estereotipo trágico y violento pero que tampoco se quedara en una caricaturización. Es bajo esta premisa que se contaron historias como la de Jacinto, quien era el hijo del vendedor de quesos de la plaza y trataba de descrestar a sus compañeros de la universidad aparentando que su padre tenía grandes hatos en la sabana, o el padre de Irene, un alcohólico que cuidaba carros y que se gastaba en aguardiente todo lo que conseguía, compartiendo sus tragos con una anciana senil o el apodado “el cacho”, un joven rockero con un lenguaje bastante peculiar, dispuesto a cometer cuanta fechoría se le atravesase, casi sin inmutarse.

Cuando se retrata a la clase adinerada, se tiene a decir que se cae en estereotipos de personajes prefabricados y que usualmente corresponden con formulas casi “universales” heredadas directamente de los mexicanos. Los ricos de la televisión no se asemejan ni en su hablado, ni en sus viviendas exageradas, ni en sus costumbres obsoletas a quienes buscan representar. Pues bien, esto mismo podría suceder con un retrato de los pobres que no fuera suficientemente bien investigado y con el que los libretistas no hubieran establecido cierto contacto. Es por esto que el trabajo de creación de historias y personajes de *Amar y Vivir*, fue fundamental para el planteamiento. Esto corresponde con declaraciones de su escritor, Germán Escallón: “Todo lo que sucede en el dramatizado lo conocí en mi época de teatrero varado. Vi como se vivía en los inquilinatos, lo que se comía y lo que se hacía para evitar la amargura. No es nada extraordinario, todos lo vemos en las calles, el periódico, en las busetas. Solo que algunos lo recreamos y lo aceptamos mientras que otros prefieren ignorarlo.” (En *Tele Revista*, 1989, 18-24 de agosto, p. 7).

La producción ganó premios India Catalina a mejor dramatizado y guión, y alcanzó 53,5 puntos de *rating*. Esto permitió que más adelante se pudiera seguir apostando a historias que se sumergieran más de cerca en la realidad del país y que pudieran representar personajes cotidianos y complejos. Siempre y cuando lo hicieran con mucho cuidado y manteniendo el equilibrio, sin caer en ninguno de los grandes “pecados” de este tipo de producciones, como irse por la vía fácil de la violencia descarnada o, al contrario, convertirse en un relato que no conozca, ni reconozca, a quienes intenta mostrar.

## 1.7 DON CHINCHE, LA COMEDIA MÁS COLOMBIANA

Título	Don Chinche
Año	1982
Programadora	RTI
Director	Pepe Sánchez
Libretos	Pepe Sánchez
Protagonistas	Héctor Ulloa, Hernando Casanova, Silvio Ángel, Paula Peña, Víctor Hugo Morant, Gloria Gómez, Chela del Río, Delfina Guido.
Formato	Comedia

Es probable que no exista en la televisión nacional, un personaje tan entrañable para el público y también para el medio, como lo fue Don Chinche. El programa, recibió en el año 2000 el reconocimiento India Catalina al dramatizado del siglo y este año, Héctor Ulloa, volvió al escenario del mismo evento para recibir el reconocimiento a toda una vida. Esto prueba que tantos años después, la huella del Chinche en la realización nacional sigue vigente.

Antes de que comenzara el programa el personaje ya existía, se trataba de una creación de su intérprete, Héctor Ulloa, quien había esbozado su identidad para un programa radial de 1969 y luego, en *Yo y tú*, surgió con el nombre de Régulo Engativá. Finalmente, en 1982, tomó la forma de Francisco Chemas, el “Maestro Chinche”. Además de este personaje, otros elementos fueron claves para el éxito alcanzado: por un lado, el trabajo de Pepe Sánchez en los libretos y la dirección y también, por otro, las memorables interpretaciones del resto del elenco que dieron origen a personajes entrañables y que convirtieron a la comedia en una representación diversa de la patria, muy exitosa por cierto. Apenas en su primer año, ya sumaba 14 millones de televidentes en cada capítulo.

Sobre las comedias que desarrolló, siendo *Don Chinche* la más duradera y exitosa, menciona Pepe Sánchez “En ese momento la preocupación era encontrar algo que se mantuviera dentro del contexto de nuestra nacionalidad y de nuestra idiosincrasia, yo me preocupaba porque los personajes existieran en la calle y porque la gente los reconociera como tal, yo creo que se logró porque la popularidad de los programas, del Chinche, Romeo y Buseta y La posada, se debía a que la gente reconocía como amigos, parientes o como vecinos a los personajes”. (*50 años al aire*, 2004).

*Don Chinche* se dedicó a narrar, a lo largo de la década, los avatares y desventuras de un “selecto” grupo del proletariado nacional que habitaba o frecuentaba un barrio de estrato bajo del centro de Bogotá. “Chinchechita”, la casa de Don Chinche, se ubicaba exactamente en la calle 20 con carrera primera. Cabe reconocer el camino labrado para la comedia por *Yo y tú* de los años 70, creación de Alicia del Carpio, actriz y escritora española que se radicó en Colombia y que demostró, desde sus relatos, su convicción de que la clase media tanto en el país como en su tierra natal estaban, como se diría coloquialmente, “cortadas por la misma tijera”. Sin embargo, la gran diferencia radica en que, El Chinche, narró una historia desde las clases populares. Tenderos, mecánicos, zapateros, taxistas, empleadas del servicio y demás, eran el tipo de personajes que participaban de este relato. También le apuntó a la diversidad del país con individuos que habían llegado a la capital provenientes de las

regiones con una gran inocencia provinciana y que aportaron su acento y sus costumbres para enriquecer el pintoresco entorno. Estas identidades recreadas para la pantalla, fueron parte de los mayores aciertos de la historia, como lo reconoció la Tele Revista, “dentro de estos parámetros de sátira y costumbrismo, uno de los mayores aportes como programa fue el de enriquecer la TV con personajes que en medio de nuestra topografía social y geográfica estaban casi olvidados”. (1989, 18-24 de noviembre, p. 5). La relevancia del carácter regional y del fenómeno de la migración del campo a la ciudad, es un elemento central de *Don Chinche*, como menciona su director Pepe Sánchez: “Es un grupo de desempleados en realidad, entonces eso daba para hablar mucho sobre la realidad del país, porque el gran éxodo hacia la capital se produjo y se siguió produciendo. Ya había comenzado en los años 50, pero ahora se notaba mas, y me preocupé, por ejemplo, porque no fuera un programa cachaco, rolo, porque eran personajes que venían de todas partes, la señora esa que era tolimense, el marido santandereano, etc. Porque eso era la ciudad o más bien lo que debe ser una ciudad que recoge a todo el país, la capital”. (2012).

Además de El Chinche, maestro de obra y lo que se llamaría coloquialmente un “todero”, cabe mencionar personajes como Eutimio, su gran secuaz y socio en la corporación “Pachinchemas y compañía”, la señorita Elvia, empleada del servicio y novia del Chinche, con quien termina casándose al final de la serie, don Joaco, tendero y padre de Eutimio, doña Berthica, madre de Eutimio, cocinera y encargada del restaurante de su esposo. El doctor Pardito, abogado perteneciente a otra clase social que resulta venido a menos, doña Doris, una viuda que termina casándose con el doctor Pardito, Rosalbita, el amor platónico de Eutimio, el maestro Taverita, zapatero y vecino de enfrente de Don Chinche y William Guillermo, el taxista paisa, hablador y fanfarrón, solo por mencionar algunas de tantas figuras memorables.

El papel de Sánchez como libretista fue fundamental, no solo por su versatilidad a la hora de conjugar personajes tan diversos para contar historias, sino por el realismo impreso en la oralidad de sus relatos. En 1989, escribió la Tele Revista en su editorial, “elemento fundamental en las obras de Pepe resulta ser el diálogo, los parlamentos. No solo funciona como mecanismo narrativo de gran acierto sino que logra total comunión con la forma de expresión de nuestro pueblo, que esta acostumbrado a oír, a contar, que vive edificando una cultura netamente oral”. (11-17 de marzo, p. 29)

Junto a la riqueza coloquial de la historia y a las diferentes posibilidades que exploró la comedia, resulta también relevante una innovación técnica liderada por Pepe Sánchez quien propuso a RTI realizar la grabación en exteriores, en una casa que ellos tenían en el sector de las aguas y que dio vida a la vivienda de Don Chinche. Fue así como la unidad móvil de RTI y todos los técnicos y elenco se “tomaron” casi literalmente ese barrio a lo largo de gran parte de la década. A esto se sumó una propuesta de un lenguaje más cinematográfico, a partir del uso de una sola cámara para la grabación. Dentro de este trabajo se destaca la intervención del experimentado chileno Dunav Kuzmanich, quien se vinculó en la comedia como argumentista y director de cámaras.

El éxito de *Don Chinche* como comedia se debe a una serie de factores que se resumen en su honestidad para contar una historia verosímil y para encontrar personajes fieles, a la realidad y también a la diversidad del país. El tipo de humor que propuso, cautivó a la gente porque se dirigió a las costumbres más arraigadas de los colombianos y las utilizó para la risa. Finalmente, logró reunir en un mismo tiempo y espacio una diversidad de historias y de personajes que enriquecían la comedia con sus ocurrencias y la mantenían viva y versátil. Por la importancia que tuvo Don Chinche, se llegó a decir que era el Chespirito colombiano. Lo cierto es que la relevancia del programa se hace evidente muchos años después y que es gratamente recordado por la audiencia de la década como un programa que logró un lugar en el corazón de los televidentes.

## 1.8 DEJÉMONOS DE VAINAS, EL RETRATO FAMILIAR

Título	Dejémonos de vainas
Año	1984
Programadora	Coestrellas
Director	Bernardo Romero Pereiro
Libretos	Bernardo Romero Pereiro, Daniel Samper Pizano
Protagonistas	Paula Peña, Víctor Hugo Morant (su rol fue luego asumido por Carlos de la Fuente), Edgar Palacio, Erika Krum, Maru Yamayusa, Benjamín Herrera, Claudia Anderson, Jimmy Bernal.
Formato	Serie

Los Vargas: Juan Ramón, Renata, Ramiro, Margarita, Teresita y Josefa, han sido quizás la familia más importante en la historia de la comedia colombiana. Sus ocurrencias lograron entretener al público colombiano durante 14 años (1984-1998), de la mano de la obra de dos grandes genios de la comedia: El periodista Daniel Samper Pizano, con sus columnas, y Bernardo Romero Pereiro, con la adaptación de las mismas y la creación de todo tipo de situaciones cómicas. La historia, que comenzó como una parodia de la familia de Samper Pizano; el padre de la familia era un periodista que trabajaba en el periódico “El Clima” (alusión a El Tiempo) y su hermano, Julián, se dedicaba a la política (alusión a Ernesto Samper), terminó ampliándose, con el pasar de los capítulos, a una burla de cualquier familia colombiana. Se mudó y asentó en una clase media urbana mucho más cercana a la mayoría de televidentes.

La comedia fue responsable de una serie de creaciones muy peculiares que aún permanecen en la memoria de muchos colombianos que vivieron durante los años 80. Personajes como Pepita Mendieta, John Milhouse Clemens, el gringo (Que luego de casarse con una de las Vargas protagonizaría el Spin-off *Te quiero pecas*), el costeño o la prima Donna, lugares como Aposentos Tuta, el pueblo de la empleada de servicio, Josefa Chivatá y expresiones como “¡Las cachas!”, “*Hijueldiablo*”, “Usted si es mucho lo *uich*”, “Costeño tenía que ser” y, por supuesto, el “Dejémonos de vainas” con el que terminaba cada capítulo, dado por terminada cualquier situación por absurda, enredada o compleja que pareciera.

Sobre la forma de realización de la comedia, en contraste con series de corte dramático, Romero mencionó a la revista *Semana*: “Mientras en una comedia las cámaras funcionan como especies de testigos que muestran caras, en los programas “dramáticos” se requiere una mayor elaboración, una elaboración diferente, la cámara actúa prácticamente como un elemento dramático más. Un programa dramático puede salvarse inclusive con efectos técnicos, una comedia no. Cualquier elaboración mayor en este género puede resultar catastrófica”. (En *Semana*, 1985, 14-21 de enero, p. 42).

El trabajo en conjunto entre el director-libretista (Pereiro) y el periodista (Samper) fue una pieza fundamental del éxito conseguido por la comedia. Mientras el primero daba argumentos e ideas, el segundo creaba situaciones y le hacía ajustes a lo recibido. Este modelo creativo se mantuvo y a dos manos la comedia fue desarrollando sus episodios, todos pensados de tal forma que fueran respetados

como unidad y que quien los viera no tuviera que “ponerse al día” con lo que había sucedido anteriormente. Otra de las razones por las que el programa se destacó, fue por una cuidadosa y acertada selección de actores, inclusive en los papeles infantiles.

*Dejémonos de vainas* fue, por excelencia, la gran sátira de la clase media colombiana, centrada en una familia muy cachaca, ubicada en un ambiente urbano y contemporáneo. Los personajes no podrían haber correspondido a otra geografía ni a otro tiempo que no fuera la Colombia de los años 80. Su burla, dirigida a las costumbres, tradiciones y comportamientos de los diferentes miembros de la familia Vargas, demostró que con la idiosincrasia nacional había mucha tela que cortar y que, hacer un retrato familiar de este tipo era, a la vez, pintar un retrato del país.



## 1.9 REVIVAMOS NUESTRA HISTORIA, CONTAR CON EL PASADO

Título	Revivamos nuestra historia (Conjunto de miniseries)
Año	1981, hasta 1987
Programadora	Promec, Eduardo Lemaitre Producciones
Director	Jorge Alí Triana
Libretos	Carlos José Reyes
Protagonistas	Edgardo Román, Pedro Montoya, Jorge Emilio Salazar, María Cecilia Botero, Carmenza Gómez, Víctor Mallarino, Jairo Camargo, Saín Castro, Luis Fernando Montoya, Gloria Zapata, Juan Sebastián Aragón, Natalia Giraldo.
Formato	Miniserie

Esta propuesta, bastante arriesgada para su tiempo, buscó desde principios de la década, consagrarse a relatar la historia del país y a presentar con gran detalle distintos personajes y sucesos que habían marcado el destino de la nación, a través de un conjunto de miniseries. Desde todos los puntos de vista, se trataba de un idea difícil y osada, pues las recreaciones históricas, además de requerir de un gran presupuesto, debían entrar a competir con otro tipo de ficción y llegar a interesar al público más allá de convertirse una aburrida lección de historia patria. Para su éxito fue fundamental la intervención de tres hombres, Jorge Alí Triana, quien dirigió la gran mayoría de los capítulos, Carlos José Reyes quien se encargó de los guiones y Eduardo Lemaitre quien, con su programadora, le apostó a la arriesgada idea, al despliegue de talento humano y también de recursos económicos. El sello de director y libretista, dos hombres provenientes de la tradición teatral, dejó su huella en la manera en que se realizó la serie y en el tipo de actuaciones y el impecable trabajo que demandaron de sus elencos. Sobre los logros de este “trío dinámico”, reseñó la revista *Semana*, en 1982:

“Bajo la orientación general de Lemaitre, quien selecciona los temas, y un comité asesor, a la caza de posibles errores, porque conoce la "petite histoire" que rodea los acontecimientos, Carlos José Reyes realiza la investigación histórica que cristaliza en libretos donde se busca una concepción progresista de la historia. Los personajes, desacartonados, de carne y hueso, vistos en su justa dimensión, no son héroes de bronce y sin embargo, no pierden ese carácter mítico que requiere un pasado histórico para que cale en las gentes. La acción está en manos de Triana quien escoge el reparto, los lugares, la escenografía, el vestuario y es, en general, el responsable de la realización de los programas.” (1982, 14-21 de junio, pp. 19-20)

Entre las historias que presentaron a lo largo de la década se destacó *Bolívar, el hombre de las dificultades* que marcó un hito en la televisión de su tiempo, con un costo de entre millón y millón y medio de pesos por episodio. También pasaron por las series: Antonio Nariño, José María Córdoba, Policarpa Salavarrieta, Rafael Núñez, Antonia Santos, Atanasio Girardot, Rafael Reyes y Alfonso López Pumarejo, además de sucesos históricos como la separación de Panamá, la rebelión de los Comuneros, la constitución de 1886 y el, no tan lejano, Bogotazo. Al ser tantas las producciones, por ellas desfiló una amplia muestra del talento actoral de la década, desde los más experimentados, hasta nuevas caras que hicieron sus “pinitos” gracias a la recreación histórica. Son muy recordados los papeles de Edgardo Román como Jorge Eliécer Gaitán y Pedro Montoya como Simón Bolívar, un rol que le valió el premio Esmeralda.

El despliegue técnico de la serie también hizo que fuera un paso más adelante, gracias a su trabajo con exteriores y a la utilización de gran cantidad de extras para aportarle al realismo en las batallas. A propósito de este hito de la producción nacional, comenta Diego Almaral, “En todas estas series se quiso mostrar la Colombia del siglo pasado y, por ende, se sacaron las cámaras a exteriores y se utilizaron locaciones que antes no se había pensado usar en televisión. Se hicieron a la vez cosas insospechadas para la época como montar a los actores a caballo, recrear grandes batallas, que requerían un elevado número de actores y extras, así como otra serie de acciones que le agregaron emoción y credibilidad a las narraciones”. (2004, p.90)

Sin embargo, acompañando el despliegue técnico fue fundamental el rigor histórico detrás de cada relato, por esto mismo la Academia Colombiana de Historia se vinculó con la supervisión de los libretos y ellos se trabajaron sobre diversos textos que hacían reseña del hecho. Para poner un ejemplo, en el desarrollo de la serie *El Bogotazo*, se consultaron las obras de cinco autores distintos antes de empezar a escribir una sola palabra, Arturo Alape, Carlos Lleras Restrepo, Joaquín Estrada, Abelardo Forero y Arturo Abella con su famoso texto: “Así fue el nueve de abril”. A pesar de esto, guionista y realizador, comprendieron que el rigor histórico no era suficiente para conquistar a la audiencia y que en algunos casos, correspondía más con un compromiso de ellos que con una preocupación del público por ver la historia en televisión. Por eso mismo procuraron escribir historias con estructuras narrativas interesantes y de hacer una realización que lograra mantener en vilo a la audiencia. En otras palabras, como menciona el documental 50 años al aire, “Ese programa pretendía hacer drama con el material histórico” (2004)

### 1.10 Los pecados de Inés de Hinojosa, el escándalo bien armado

Título	Los pecados de Inés de Hinojosa
Año	1988
Programadora	RTI
Director	Jorge Alí Triana
Libretos	Basado en la novela de Próspero Morales Pradilla, adaptación de Jorge Alí Triana y Sylvia Amaya.
Protagonistas	Amparo Grisales, Margarita Rosa de Francisco, Diego Álvarez, Kepa Amuchastegui, Gustavo Angarita, Delfina Guido.
Formato	Miniserie

Aunque se trató algunos momentos y una escena en particular, esto bastó para rodear a *Los pecados de Inés de Hinojosa* del aura de escándalo que siempre termina haciéndole bien al *rating* de las producciones. Aún cuando las voces más conservadoras se plantaran en su contra y “rasgaran sus vestiduras”, la verdad es que muy pocos se quedaron sin verla, muchos alentados por todo el revuelo que había causado su alto contenido erótico. Sin embargo, la miniserie de RTI no solo se ganó a la audiencia por lo audaz y polémica, sino que conquistó a la crítica y televidentes más exigentes con una impecable puesta en escena y actuaciones memorables de sus dos jóvenes protagonistas, todo bajo la batuta del experimentado Jorge Alí Triana.

La polémica historia de las andanzas de una mestiza de gran belleza, en el siglo XVI, era un tema de conversación entre conocedores de la historia y un mito generalizado, al tratarse de una mujer colonial de “cero en conducta”, con algunas referencias en relatos como *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle, *Historia de Tunja* de Ozías Rubio y una oda compuesta por el escritor Alfredo Gómez Jaime a comienzos de siglo. Sin embargo, nadie se había aventurado a contar la historia hasta la llegada de Próspero Morales Pradilla que publicó su novela en 1986, tan solo dos años antes de la producción. El escritor comentaba que desde que salió el libro a la luz recibió muchas ofertas para llevar la historia a la televisión y que finalmente puso el voto de confianza en Fernando Gómez Agudelo y en RTI para la realización de una miniserie. Al tratarse de una de las obras más leídas de los últimos años, era, por encima de todo, una gran responsabilidad.

Los pecados de Inés de Hinojosa, podría ya ser un hito en la televisión nacional pues fue una producción que no estuvo supeditada al presupuesto y, al contrario, no se escatimaron gastos para tratar de que se viera lo más real posible en su adaptación, que se estimó en un costo de 120 millones de pesos, invertidos con gusto la programadora RTI para celebrar sus 25 años al aire. Para recrear los exteriores coloniales el equipo se desplazó hasta la población de Barichara en Santander, y luego realizó también escenas en poblaciones como San Gil, Villa de Leyva, Sogamoso, Tópaga y Bogotá. Para el vestuario se confeccionaron alrededor de 120 trajes, luego de una investigación histórica a la cabeza de Rosita Cabal, la diseñadora. En cuanto a la ambientación también se diseñaron piezas, incluyendo algunos muebles acordes con las técnicas y los estilos de la época. Finalmente para la iluminación, a cargo de Rodrigo Lalinde, se trabajó con mucha delicadeza entendiendo que en ese tiempo solo se contaba con velas y candelabros para dotar de luz a las casas en la noche. Para probar

que no había límites en su búsqueda de una producción impecable, RTI, llevó un árbol hasta Villa de Leyva buscando recrear con fidelidad la escena en que Inés es ahorcada.

A propósito de la realización, Jorge Alí Triana declaró a la revista *Semana*, sobre su técnica y el sello que le imprimió como director: “se han dejado de lado algunas de las características de la producción de televisión, que aunque son más ágiles, restan posibilidades artísticas. En vez de usar varias cámaras, la grabación se hace como en el cine, con una sola y las escenas son editadas posteriormente”. (En *Semana*, 1988, 1-8 de agosto, p. 47). Toda la dedicación puesta a cada uno de los 14 capítulos originales de 60 minutos, hizo que la producción fuera considerada la primera gran miniserie de la televisión nacional y que, a la vez, al tratarse de un género que no prosperó y que se encuentra totalmente ausente en la actualidad, sea una de las últimas.

Frente al elenco de una de las historias más legendarias de la televisión nacional, se encontraban dos actrices con una trayectoria importante para el momento y que se hallaban en la cima del gremio por su talento, conjugado con su belleza. El rol de Inés de Hinojosa fue representado por Amparo Grisales y el de su sobrina Juanita, fue para Margarita Rosa de Francisco. Ellas dos protagonizaron escenas de contenido catalogado como “erótico” que, de acuerdo a la época y el tema homosexual, se convirtieron en algunas de las más polémicas de la historia de la pantalla chica nacional. Cabe también destacar los papeles de Delfina Guido como la sirvienta Torralba, Gustavo Angarita como Pedro de Ávila, primer esposo de Inés y Diego Álvarez como Jorge Voto, el profesor de danza y amante de las Hinojosa, un papel que Morales Pradilla consideró como uno de los más difíciles, al tener que encarnar un personaje totalmente hipócrita. Sin embargo, fueron las protagonistas las que se encontraron, por supuesto, en el ojo del huracán por ser el centro de una historia cargada de pasión y adulterio que levantó ampolla.

Sobre la miniserie se pronunciaron diferentes expertos y vale la pena mencionar las declaraciones de tres críticos a propósito de su contenido, publicados en la *Tele Revista del Espectador*, a raíz del final de la serie. María Josefina Alfonso, directora de *Viernes Cultural*, mencionó: “el país está enterado de los debates que el tema ha despertado. Las escenas de alcoba, el adulterio y otras irregularidades de la vida en Colombia parecen ser aceptados si se importan pero cuando se señala su propia raíz nacional se crea un escándalo farisaico”. Esta postura demuestra como la historia y las adaptaciones literarias se podrían considerar como una licencia para tocar temas polémicos y álgidos de la sociedad pero que, serían aceptados siempre y cuando mantuvieran distancia, bajo el riesgo de que el público no pudiera soportar un reflejo más directo. Por otro lado, algunos consideraron que el erotismo podía rayar en el exceso y que realmente no contribuía a la comprensión de la obra, este es el caso de Álvaro Monroy Caicedo, del diario *El Espectador* quien mencionó: “se les fue la mano en lo erótico y por eso muchos la han visto como una serie pornográfica”, sin embargo, otros como Roberto Vargas de *Colprensa*, consideraban al erotismo como un elemento necesario. “El escándalo que ha surgido no tiene razón de ser, porque una cosa es el erotismo y otra la pornografía. Quitar lo erótico de la novela de Próspero Morales sería como hacer una obra diferente. Esta producción ha trabajado con gran altura, sin

irrespetar a los artistas ni al público”, decía. (En *Tele Revista*, 1989, 25-31 pp. 4-5). El hecho de que existan opiniones diversas indica que la miniserie también permitió que se desarrollara un debate sobre la aparición de cierto tipo de contenidos y sobre el tratamiento que debía otorgarles la televisión. Cabe recordar que se trata de una producción bastante osada de 1988 y que, aún hoy, ese tipo de elementos no se manejan abiertamente en las realizaciones.

Otros aspectos que se le criticaron a la producción, es que se centró mucho más en el carácter estético y menos en el drama, y que la fidelidad de la adaptación y la preocupación por no “traicionar” al autor podría haber impedido que se aprovecharan todas las virtudes y recursos narrativos, distintos a los de la literatura, que ofrece la televisión. Sin embargo, logra mantenerse en la memoria de los colombianos como una producción impecable, pero sobretodo escandalosa, en un país conservador y lleno de tabúes que, de vez en cuando, convierte a lo polémico en un gran mecanismo para el *rating*.

## 2. TELEVISIÓN Y PAÍS

Un acercamiento inicial y un poco literal, que trate de establecer un vínculo entre la sociedad colombiana de los años 80 y lo que se representaba en las pantallas, encontraría una desconexión de dos elementos, “realidad” y “ficción”, que tomaron rumbos distintos. Mientras el país era víctima de la violencia del narcotráfico, cada noche las telenovelas y series hablaban de entornos distantes y de mundos que, aunque narraban sus propios dramas, muy poco tenían que ver con la vida cotidiana de los televidentes. Sin embargo, un estudio más detallado, profundo y desde perspectivas más amplias y diversas, fuera de aquella definición que relega a la ficción (series, telenovelas, comedias) la fantasía y a la no-ficción (noticieros, magazines, documentales) el deber de relatar los hechos, podría encontrar elementos comunes entre Colombia y sus producciones. Entre la realidad de millones de colombianos y las historias y personajes que aparecían en la pantalla chica.

Este capítulo busca analizar, desde cinco campos distintos, la manera en que Colombia se vio representada en la televisión y por ende la forma en que, durante la década de los 80, la realización nacional pudo encontrar una identidad que marcara la diferencia respecto a lo que se estaba haciendo en el resto del continente. Comenzando con la búsqueda de historias y personajes más locales que llevó a productores, directores, equipo técnico y actores de gira por la geografía y la idiosincrasia colombiana, para luego analizar la manera en que la literatura, universal, latinoamericana y nacional, enriqueció las producciones y permitió que se llevaran a las pantallas verdaderos tesoros narrativos. El tercer y cuarto apartado de este capítulo acuden a la dura realidad nacional de la década y a la manera en que se trató, o se obvió, el narcotráfico como el gran fenómeno de los años 80, al igual que los recursos que encontraron osados realizadores para ilustrar la situación de los menos favorecidos en un país pobre y violento. Un último momento del análisis, se centra en las comedias, un elemento muy presente durante esos años, y en la manera en que cuestionaron a la sociedad colombiana y resultaron una licencia para hablar del panorama nacional a la vez que decidieron trascender lo anecdótico, para cuestionar los cimientos de la sociedad colombiana.

El nivel de penetración que alcanzó la televisión en los hogares y la manera en que se insertó en la vida cotidiana la convirtió, tal vez sin estarlo buscando, en uno de los mayores agentes de socialización. Entonces, tal vez sin que lo supieran, los libretistas tenían en sus manos el gran poder de narrarle a un amplio público y de ser oídos y vistos con gran atención. Es este mismo poder el que convierte a los actores en íconos y a las historias y sus personajes en elementos de gran recordación, aún cuando el televisor se apaga o cuando ruedan los créditos de “FIN” de una producción. Ya lo decía Omar Rincón “Cada uno es más o menos como la televisión que ve, ya que son sus mensajes los que se comparten y socializan en la vida de todos los días. A través de sus mensajes y su consistencia de actuación cotidiana ha demostrado que es un agente de socialización, un mecanismo por el cual se deviene colectivo, se aprenden las formas de comportarse y valorar, las costumbres, actitudes y conductas válidas para volverse miembro de una sociedad.” (2004, p. 33). Tan solo con mostrar y con decidir qué se muestra y qué se oculta ya existe una intervención. La ficción entonces, tiene una

misión o cumple con un objetivo que va más allá que el de entretener pero que surge más de una iniciativa de quienes trabajan en ella, que de una imposición o un reproche. El poder de ir más allá del entretenimiento o de que el entretenimiento también muestre, ilustre, refleje y hasta cuestione.

Al respecto dice Nora Mazziotti: “La telenovela enseña sin que ese sea un objetivo explícitamente formulado. Porque la telenovela cumple una función educativa al mostrar, por ejemplo, la migración, las formas de moverse en la ciudad, las relaciones interpersonales, los mundos laborales, las luchas de los personajes por enfrentar las arbitrariedades de los poderosos” (Mazziotti, 2006, p. 103), a la vez que aclara que la ficción no se puede convertir en un elemento didáctico bajo el riesgo de perder la conexión de público con la historia. Las series y las novelas dicen en cuanto muestran, pero deben dedicarse a mostrar y hacerlo bien para que lo que se transmite, surja como una especie de mensaje entre líneas.

Sería válido partir entonces de la premisa que elabora Omar Rincón, cuando dice que cada país se parece a la televisión que produce (2004, p. 65) y preguntarse ¿qué dice la televisión nacional sobre sus compatriotas?.

## 2.1 RETRATOS DE UNA NACIÓN DIVERSA

Durante sus primeras décadas, la televisión colombiana fue realizada enteramente en estudio. Por un amplio periodo de tiempo, hasta la década del 70, esto fue consecuencia directa de su transmisión “en vivo”. Pero, aún después de esto, el tamaño de los equipos utilizados hacía que los exteriores fueran toda una quimera. La década de los 80 comienza entonces con una coyuntura tecnológica que constituyó el primer paso para acabar con los acartonados interiores y aventurarse a buscar entornos más reales. La llegada de equipos portátiles y unidades móviles, permitió desde principios de los 80, la grabación en exteriores y en locaciones fuera de los estudios. Ese abandono progresivo de los interiores dio rienda suelta a la imaginación de los libretistas, ante la posibilidad de representar relatos de otros lugares del país sin el usual tono capitalino que terminaban adquiriendo todas las historias.

A comienzos de la década, en 1981, uno de los primeros intentos de hacer una telenovela auténtica y regional, provino de la programadora Punch con *Hato Canaguay*, dirigida por Jairo Soto. Una adaptación de la novela del escritor colombiano Alfonso Ilarión, que habla sobre la lucha de tierras en la región de los llanos orientales. Sobre esta producción, comenta María Teresa Ronderos, “El mayor aporte de esta telenovela fue quizás hacer conocer la cultura llanera, sus paisajes, su música, su gente. Aprovechando el equipo de grabación portátil de una pulgada recién adquirido por Punch, gran parte de esta telenovela se grabó en exteriores, aunque las limitaciones económicas no permitieron sino que se hicieran dos viajes a los Llanos.” (1991, p. 115).

Sin embargo, la intención de hacer una telenovela regional, no solo requería de transportar las cámaras a los lugares y poner los paisajes como telón de fondo. También se trataba de incorporar elementos propios de la cultura como la manera de hablar, las costumbres y en general la idiosincrasia que caracteriza a la gente de cada región y la hace diferente de sus compatriotas. Además de esto, estaba la música como elemento fundamental del folclor nacional y una de las formas más claras y difundidas de comprender la diversidad de las regiones. No se hace extraño entonces que *Hato Canaguay* haya lanzado a la fama, la canción de Arnulfo Briceño *Ay mi llanura*. Esta producción, que puso a sus actores a hablar “llanero”, es el primer esbozo del modelo de novela costumbrista que se desarrollaría con gran éxito a lo largo de la década y que incorporó, al retrato audiovisual del país, una narración que buscaba ser fiel a la identidad de sus pobladores, empezando por su semiología. Las pantallas entonces, se llenaron de acentos y de nuevos colores y, tal vez sin darse cuenta de la importancia del trabajo que hacían, los realizadores le empezaron a mostrar a los colombianos otras latitudes de un mismo país.

En 1987, con mejores equipos y un mayor presupuesto, Punch volvió a los llanos orientales para realizar una novela que se llamo *Carmentea*, esta vez grabada en su totalidad desde la región. La investigación previa demuestra un compromiso por encontrar una historia verdadera de tinte local, que condujo a los libretistas a localizar a la mismísima *Carmentea* de la canción. Al respecto, su director, Luis Alberto García, dijo a los medios de comunicación “*Carmentea*, aunque es otra historia de amor,



pretende rescatar el Llano que se encuentra marginado y olvidado”. (En Ronderos, 1991). Inclusive, su protagonista Patricia Grisales, tuvo que pasar por toda una formación que la inmiscuyó en la cultura llanera: aprendió a montar a caballo, a bailar e interpretar joropo y hasta a cambiar su acento para que sonara lo más natural posible.

Sin embargo, el tema de grabar en exteriores mantuvo sus dificultades, sobretodo durante los primeros años de la década, en los que los realizadores y las programadoras se veían obligados a hacer maromas para sortear con todo tipo de calamidades e inclemencias al aire libre. Si bien es cierto que abandonar el uso exclusivo de las casas y sus patios, fue una decisión que buscaba enriquecer lo que se mostraba en las pantallas, el cambio fue algo traumático y solo con los años se superaron inconvenientes técnicos. Un ejemplo muy claro de esto, queda consignado en un artículo de la revista *Elenco* sobre la telenovela *La Gaitana*, producción dirigida por Antonio Corrales que retrataba la historia de la popular cacica indígena, titulado “La batalla es con los exteriores”. En este se mencionan incidentes como quemaduras al tratar de usar efectos especiales, actores que cayeron de sus desbocados caballos y la llegada de la oscuridad antes de tiempo, durante una jornada de grabaciones en el Parque Arqueológico de Facatativá. Además, se agrega que el realismo logrado en algunas escenas, se produjo gracias a la perseverancia del grupo y a pesar de la falta de presupuesto, que empeoraba cuando no se contaba con las facilidades del estudio. (*Elenco*, 1983, 15-21 de octubre, pp. 10-11).

La región más representada, en el afán de las producciones nacionales por mostrar historias costumbristas y pintorescos personajes de remotas procedencias, fue sin duda alguna la costa caribe colombiana. Cuatro de los programas más importantes de la década, surgen como retratos de la idiosincrasia costeña: *Pero sigo siendo el rey* (1984), *Gallito Ramírez* (1986), *San tropel* (1987) y *Caballo viejo* (1988). Las tres primeras son adaptaciones de Martha Bossio sobre textos de David Sánchez Juliao y Ketty Cuello, y la última, de Bernardo Romero sobre un escrito de José Luís Garcés. Todos los escritores adaptados eran hijos de la región. Sobre la importancia de mostrar a la región costeña en las producciones de la década y la manera en que esto contribuyó a reflejar diferentes rasgos de la idiosincrasia nacional, comenta María Cecilia Botero, actriz de *Caballo viejo* y *Música Maestro*:

“Yo pienso que los costeños de alguna manera dijeron “bueno, chévere, el resto del país sabe como somos nosotros y formamos parte de este país” porque hubo momentos en nuestra historia colombiana en que la gente de la costa se sentía más centroamericana que colombiana, se sentían más cercanos a Venezuela, Panamá, Nicaragua, cualquiera de esos lugares, que a los bogotanos. Todas esas cosas, así haya sido a nivel inconsciente, porque tampoco creo que ni los directores ni los productores tuvieran la cosa tan clara, de laguna manera, han ayudado a unificar un poco al país y a que nos conozcamos los colombianos y nos demos cuenta de las diferencias, qué distintos somos. Eso lo que hace es mostrarnos cómo somos de diferentes y, al a vez, de iguales”. (2012)

*Pero sigo siendo el rey*, quizás la telenovela más exitosa de la década, que llegó hasta los 77,7 puntos de *rating*, añadió a la fórmula de la novela regional y costumbrista dos elementos que contribuyeron a la evolución del melodrama colombiano y a revitalizar sus narrativas. En primer lugar, la delicada mezcla, entre drama y comedia, que le sacaba el chiste hasta a la situación más seria y que se esforzaba con gran dedicación por mantener un equilibrio entre estas dos raíces narrativas. En

segundo, la incorporación de la música como un asunto fuertemente ligado a la identidad colombiana, aún si se trataba de ritmos extranjeros como la ranchera. Si bien ya se habían hecho novelas con tinte musical como *El Gallo de Oro* (1982), adaptación de una obra del mexicano Juan Rulfo, y cada producción mantenía su canción original que no tardaba en convertirse en un éxito radial, *Pero sigo siendo el rey* fue un paso más allá con su decisión de incorporar la música a los diálogos y a una historia de tinte cómico y regional. Inclusive, como mencionó en cierta ocasión Sánchez Juliao, la telenovela estaba tan nutrida por la música mexicana que en muchos casos no era más que la dramatización de los fragmentos de las rancheras. (Semana, 1986, 17-24 de marzo, pp. 56-61)

La estrecha relación entre música e identidad, que en muchos casos convirtió a los actores en cantantes o viceversa, se hizo sentir en dos producciones posteriores que también dejaron su huella en la historia de la ficción nacional: *Quieta margarita* (1988) y *Música Maestro* (1990). La primera de ellas, fue una historia contada al ritmo de tango. Un género que, al igual que las rancheras, a pesar de su origen foráneo, ha estado ligado a la tradición cultural de una región. Consistía en un relato situado en el departamento de Antioquia, en la zona cafetera, durante la década del 50. El libreto fue una adaptación de Germán Santamaría, bajo la dirección de David Stivel. La segunda: *Música Maestro*, llegó al final de la década como una producción que unía la idiosincrasia y el paisaje del caribe con los ritmos musicales más autóctonos del país. El resultado fue una historia acompañada de tonadas como *Carmen de Bolívar*, *Caracoliando* y *San Fernando*. Protagonizada por Maria Cecilia Botelo y Luis Eduardo Arango, con un recordado papel de Pacheco a la cabeza de la orquesta, y escrita por Daniel Winograd y Jose Luis Garcés, bajo la dirección de Saín Castro. (Tele Revista, 1990, 14-21 de julio, p. 4).

A propósito de este fenómeno de la televisión de la década que incorporó a sus producciones elementos regionales y se dedicó a establecer retratos audiovisuales de la tradición regional, escribió el director de la Tele Revista, Germán Yancés:

“Esta política de valorar el producto colombiano frente al extranjero coincide con la preocupación reciente de los productores y escritores de TV por los temas que son propios del país. En la actualidad se puede hablar de una verdadera explosión de caracteres nacionales en la TV Muchos programas dramatizados, magazines, periodísticos, etcétera, tocan temas enraizados en la idiosincrasia del país y en la de sus regiones. Y no son dos o tres casos, son muchas las producciones en que predominan las atmósferas populares y en la que el televidente puede encontrar referencias directas con su realidad.” (En Tele Revista, 1987, 15-21 de agosto, p. 3).

Sin embargo, esto no quiere decir que se tratara de una fórmula infalible y que, de no proponer nada nuevo, no pudieran sentirse un poco agotadas y repetitivas las historias, como ocurrió con *El Cacique y la Diosa*, también basada en una obra de David Sánchez Juliao, a la que muchos criticaron por su amplia similitud con Gallito Ramírez y por mantener el estilo tropical de la costa, aún cuando se trataba de mostrar otra parte del país, en este caso Santander. La telenovela, protagonizada por Juan Pablo Shuck y Liesel Potdevin, se grabó en Bucaramanga, Girón y Cartagena, y narró el romance entre un personaje de clase alta que quiere ser ciclista y una niña de clase baja que sueña con ser reina de belleza. A pesar de los comentarios, para el autor se trataba de otra manera de acercarse al panorama del país a través de una historia de amor, entre dos identidades muy propias de los

colombianos, la de la reina y el ciclista. Al fin y al cabo se trataba de la misma década en que Lucho Herrera se coronó en las grandes ligas del ciclismo mundial. Respecto a su propuesta mencionaba Sánchez Juliao: “esto nos permitirá jugar con las ironías de nuestra sociedad, los juegos políticos y el humor”. (En Tele Revista, 1988, 29 de octubre a 4 de noviembre, pp. 4-5).

Los recorridos de la ficción por el país, terminarían la década con una de las historias regionales mejor logradas y de mayor aceptación por parte del público y la crítica, gracias a la fidelidad de su retrato y su interés por mostrar una descripción adecuada y detallada de la región en la que se insertaba. Se trataba de *Azúcar*, un seriado bajo la dirección de Carlos Mayolo, que se situó en el ambiente de los ingenios azucareros del Valle del Cauca. Esta posibilidad de narrar la patria, que le brindó la televisión al público, constituyó, sin duda, un aprendizaje y un recorrido ilustrado por la geografía nacional. Por supuesto que no se trataba de guías documentales, pero lo cierto es que, entre el drama y la comedia, para muchos compatriotas fue la primera oportunidad de acercarse a otras realidades y de entender la diferencia de unos y otros dentro de un mismo territorio. Los acentos y los sonidos eran diversos, pero igualmente colombianos.

Mientras las cámaras y los creativos salían del estudio para desplazarse por el país, las producciones capitalinas también empezaron a enriquecerse con la aparición de personajes de un marcado tinte regional que brindaron, dentro de una misma historia, la posibilidad de disfrutar del contraste y de reírse, en muchos casos, de las diferencias que hacen únicos a los habitantes de una región u otra. En este campo es fundamental la comedia *Don Chinche*, como ese espacio en el que convivieron toda una serie de colombianos que se ven desplazados a la ciudad de Bogotá, en busca de un mejor futuro. En 1989, reseñaba la Tele Revista, al definirla como una verdadera “colcha de retazos”: “Allí se encontraron el tendero, el culebrero, el zapatero, el leguleyo, los vendedores callejeros y hasta el ladrón metafórico. Así mismo pudieron asomar su nariz el opita, el boyacense, el costeño, la caleña, el pastuso, el paisa y otros personajes que después, con su jerga y todo, se trastearon para otras comedias del mismo tipo”. (1989, 18-24 de noviembre, p. 5).

La música, las diversidad de costumbres y la comedia pasaron de ser recursos utilizados por los escritores y realizadores para convertirse en la verdadera identidad de la telenovela colombiana, así lo identifica Nora Mazziotti cuando dice que la telenovela nacional “traza una riquísima pintura de los mundos de provincia, de la vida de los pueblos alejados de los centros urbanos y de sus personajes. A nivel audiovisual, es muy importante el juego entre una musicalización fuerte, los colores y la textura de la pantalla. Es menos minuciosa que la brasilera, pero más fresca, más espontánea, más desprolija”. (2006, p. 38). En medio de ese caleidoscopio de personajes y situaciones que componen la muy diversa cultura nacional y el rico entramado de historias que surgen a través de un acercamiento a aquello conocido como “lo que somos”, fue la identidad colombiana la que le brindo, a la ficción del país, también su identidad.

Así como las series y telenovelas se desplazaron por la geografía nacional, enriqueciéndose con la diversidad de historias y entornos que ofrecen las regiones del país, es significativo, reconocer que también se trató de realizar un viaje en el tiempo, que llevara a la pantalla chica la historia de la patria. Una propuesta como *Revivamos nuestra historia*, que estuvo al aire durante siete años y narró episodios históricos y vidas de personajes, cuyas acciones fueron determinantes para el destino de la nación, corresponde con otra cara de esa misma búsqueda de darle un tinte identitario a los productos televisivos. Ya no lo hacía desde la diversidad y la idiosincrasia, sino desde un estudio cuidadoso y comprometido del pasado que pudiera dar algunas luces para entender el agitado panorama nacional y los procesos históricos de los que era fruto la sociedad de su tiempo.

Sobre esta producción, comentó Jorge Alí Triana, el hombre que dirigió la mayoría de relatos dentro de la serie y cuya intervención, junto a Eduardo Lemaitre, fue fundamental para que el proyecto saliera adelante, aún cuando no se podían adivinar el amplio *rating* y la gran aceptación del público que recibirían: “En ese momento pude ver cómo la televisión tiene una gran utilidad, no solamente en producir entretenimiento, sino en expandirle el conocimiento de su historia al televidente y de conectarlo con su pasado y confrontarlo con su presente” (*50 años al aire*, 2004).

Esta propuesta triunfó, a pesar de tener ese carácter didáctico y educativo que arruinó a muchos otros productos y fue gracias a que aprovechó todas las posibilidades narrativas y dramáticas que se refugian en la historia de un país. Fue bajo esa premisa, que se reconstruyeron y “revivieron” capítulos de la historia, desde los más distantes, en tiempos de la colonia y la independencia, hasta hechos mucho más frescos en la memoria de los colombianos como “El Bogotazo”. Sobre esta reconciliación, entre dos elementos aparentemente irreconciliables, escribió la revista *Semana* en 1982, a propósito del estreno del capítulo de la serie dedicada a Antonio Nariño, “La intención de la programadora Eduardo Lemaitre ha sido realmente ardua si se considera que tuvo que vencer la supuesta contradicción entre el aspecto cultural y el de entretenimiento por televisión. El resultado está a la vista”. (*Semana*, 1982, 14-21 de junio, pp. 19-20).

Finalmente, cabe mencionar otro aspecto del panorama de la producción televisiva de la década, que aunque no corresponde con las narrativas de ficción ni sus formatos, contribuyó a que el país se sintiera mucho más representado y cercano a un entorno que había sido, por excelencia, centralista. Se trató del surgimiento de los canales regionales a mediados de la década y por iniciativa estatal. El primero de ellos fue Teleantioquia, en 1985, seguido de Telecaribe en 1986 y Telepacífico en 1988. A propósito de la llegada de los canales regionales, dice el crítico Germán Rey:

“Su aparición significó varios avances para la televisión. Por una parte se descentraliza el panorama televisivo centrado por décadas en Bogotá y, por otra, se empieza a desarrollar la industria televisiva en las regiones. Junto a la creación de pequeñas y medianas empresas productoras, empiezan a surgir libretistas, actores y actrices, presentadores y comercializadores, que hasta entonces no habían tenido ningún campo de trabajo diferente al concentrado en la capital del país. Pero lo más importante fue el acercamiento de las posibilidades expresivas de la región que hasta entonces o habían pasado por el filtro bogotano, marcado por años de tradición centralista, o definitivamente habían permanecido invisibles, en un país en donde las regiones tenían un papel débil y opaco” (En Orozco, 2002, p. 130).

Los canales regionales son un elemento que se suma a la coyuntura de mayor visibilidad que logró alcanzar el país en la televisión. Y al hablar del país, no se trataba de una única mirada de Colombia, usualmente bogotana, sino de una nación diversa en acentos y costumbres que se convirtió en un recurso fascinante para la ficción, especialmente porque fue descubierto como un gran tesoro aún sin explotar. Desde los rincones de la geografía o la historia, la ficción invitó a los colombianos a acercarse a una pantalla chica que cada vez se hizo más familiar y que encontró en la identificación y la cercanía, las claves para su éxito.

## 2.2 LA LITERATURA, UNA FUENTE INAGOTABLE

La explosión de popularidad que vivió la ficción en la década no hubiera sido lo mismo sin una tendencia que se presentó con inmensa frecuencia y que curiosamente desapareció, casi del todo, en los años siguientes, hasta el punto de que hoy parezca muy extraño hacer un vínculo que anteriormente era bastante natural: la adaptación de clásicos literarios. Esta es una idea que corresponde, en definitiva, con los inicios de la televisión en el país, como una empresa de corte cultural y por supuesto con unas mentes detrás de la realización y producción que tenían un amplio bagaje literario y que entendieron que la ficción podía enriquecerse con recursos fascinantes, escritos desde tiempo atrás. Aquí, en un país tan distante geográfica y culturalmente de las regiones donde sucedían grandes clásicos de la literatura universal, se trató de recrearlos convencidos de que eran historias dignas de contar y de que el público buscaba esa clase de contenidos. En palabras de Germán Yancés, esta intención de recurrir a la literatura corresponde con las figuras detrás de la televisión de su tiempo y con una iniciativa comprometida con difundir la cultura a través de un medio masivo: “En esa época la gente era muy culta haciendo televisión, un tiempo como Fernando Gómez Agudelo, él se inventó una cosa que se llamaba "El cuento del domingo", que eran miniseries, basadas en literatura latinoamericana. Había tanto literatura en la novela diaria, como literatura en las miniseries, o en las series. Yo creo que fundamentalmente, había una delegación de gente ilustrada haciendo la televisión. Hoy hay mucho tecnócrata, mucho ejecutivo, mucho comerciante. Eso cambió totalmente la perspectiva de cómo se pensaba la televisión”. (2012).

Punch fue una de las programadoras abanderadas de las adaptaciones que buscó hacer un trabajo dedicado de investigación para recrear con fidelidad escenas de otros lugares del mundo. Por ejemplo, para la adaptación de *La dama de las camelias*, del escritor francés, Alejandro Dumás, Punch envió a uno de sus productores a París para hacer una investigación histórica y rigurosa de la obra. Inclusive, en esta misma, se usaron imágenes de la película francesa, para recrear con mayor fidelidad los exteriores. Sin embargo, las adaptaciones resultaban mucho más caras de hacer que historias originales que pudieran situarse en escenografías con las que contarán, sobretodo hablando de obras de época, y ni mencionar si contaban con grandes secuencias en exteriores como batallas. Esto hizo que algunos relatos no contarán con la calidad, ni con el éxito deseado, por falta de presupuesto.

Como menciona Malcom Aponte, “cuando la programadora, por licitación, se mudó al horario del medio día, alquiló una casa en el barrio La Soledad en la que Pablo Rueda Arciniegas escribió una novela para aprovechar la casa, la sala era la sala y el comedor era el comedor”. (en Ronderos, 1991). En esa misma casa, con grandes dificultades, se realizaron cuatro telenovelas para el horario de las 12 del día, *Crimen y castigo*, *El jorobado de nuestra señora de París*, *La Gaitana* y *El secreto de Wilhelm*. Luego, les dieron en la licitación de 1984 el horario de la noche e intentaron con *Cumbres Borrascosas* y *Los Miserables*, pero fueron clásicos que terminaron fracasando, especialmente por la falta de recursos. Inrravisión sacaba capítulos enteros del aire por su baja calidad, mientras ellos, en el patio de una casa, trataban de representar la Revolución Francesa.

Grades obras de la literatura latinoamericana contaron con mejor suerte y se convirtieron en producciones que aún se mantienen en la memoria del público por sus adaptaciones magistrales acompañadas de gran calidad actoral. Entre estas se recuerdan *La Tregua* y *Gracias por el fuego* de Mario Benedetti y *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa. Respecto a esta tendencia de rescatar historias de la literatura, dice Pepe Sánchez: “yo creo que fue una etapa maravillosa de la televisión, se tendía a recrear cosas de la literatura, cosas que se ocupaban del alma humana, en fin, había cierta profundidad y otro alcance en los propósitos de la televisión, eso creo que no se va a volver a repetir nunca, esa para mí fue una etapa feliz de la televisión”. (*50 años al aire*, 2004).

Una de las grandes ventajas que brinda la literatura al drama, es el gran trabajo de investigación y de desarrollo de personajes que conlleva un libro. De esa manera, en el momento en que es tomado por el libretista, ya cuenta con una historia sólida y un trabajo de fondo mucho más extenso y detallado que el que usualmente se hace en la televisión con historias originales. Además, se podría pensar que hasta cierto punto son historias con un nivel dramático de éxito casi garantizado pues, al fin y al cabo, por algo han sido identificadas como clásicos y sus autores se han hecho acreedores de grandes elogios, más allá de sus fronteras. Sobre este tema, comentaba Bernardo Romero Pereiro, en el especial televisivo de 50 años de la televisión en Colombia, “creo que en la narrativa hemos logrado un nivel de codificación de nuestra realidad y de profundidad psicológica en los personajes que se presta muy bien para el traslado y la traducción a la televisión”. (2004).

Habiendo adaptado literatura universal y luego la latinoamericana, parecía cuestión de tiempo que los realizadores nacionales se fijaran en la importante tradición literaria del país e inclusive en la producción contemporánea o de pocos años antes. La literatura, que llevaba mucho más tiempo tratando de entender a Colombia y aproximándose a su realidad desde diferentes esquinas y perspectivas, se convirtió en un aliado de la revitalización del drama, con historias fascinantes convertidas en producciones serias, comprometidas y respetuosas con la obra.

Para las nuevas generaciones, las novelas de corte histórico sirvieron para acercarse a relatos del pasado y para las personas de las ciudades, los relatos de corte rural y costumbrista brindaron un acercamiento a un entorno totalmente ajeno y distante. La literatura, llevaba consigo la ventaja, de conocer el país desde sus entrañas. Aunque hoy parecería descabellado, el vínculo entre literatura y televisión en ese tiempo era tan fuerte que muchos escritores activos en el momento, esperaban contar con una adaptación de sus obras e inclusive se involucraban en ellas.

Grandes figuras de las letras colombianas pasaron por la televisión de la década con adaptaciones para diferentes formatos, especiales unitarios, miniseries o inclusive telenovelas. En 1982, la novela de Juan Gossain sobre la “Bonanza Marimbera”, *La mala hierba*, fue llevada a la pantalla en una telenovela bajo la dirección de Jaime Botero y con libretos de Martha Bossio que ya empezaba a convertirse en una de las grandes figuras de la adaptación literaria. Al año siguiente, llegó otra

telenovela “literaria”, esta vez basada en el relato sobre la inquisición de Alfonso Bonilla con *La pezuña del diablo*, dirigida por David Stivel y con libretos de Julio Jiménez.

Uno de los autores que más participó de la televisión nacional fue, sin duda alguna, David Sánchez Juliao, muy popular entre el público por su aproximación, en su propio lenguaje, a la vida popular de la costa atlántica. Su trabajo se encuentra detrás de *Pero sigo siendo el rey*, *Gallito Ramírez*, que se encontraba inspirada en su obra *El Flecha y El cacique y la diosa* (siendo esta un argumento de su autoría y no una novela). En las tres producciones se destaca la dirección de Julio Cesar Luna y en las dos primeras también los libretos de Martha Bossio. El trabajo frecuente de directores en dupla con libretistas, dentro de una programadora, es también una característica de la producción de estos tiempos. Sobre el trabajo de adaptar *Pero sigo siendo el rey* y la relación que debe mantener el libretista con el autor de la obra y con la manera en que esta es narrada, Martha Bossio mencionaba, “La función del libretista es interpretar. El libreto no puede ser una ilustración, un calco literal de la novela. Por eso empecé a pensar en cuales eran los cambios que debían hacerse. Si David había hecho con las canciones una serie de uniones para armar historias, yo tenía que tomar una serie de historias para armar una telenovela”. (En *Semana*, 1984, 23-30 de abril, p. 45).

Otro éxito de la dupla conformada por Bossio y Luna, fue *Tuyo es mi corazón* en 1986, una historia de amor entre jóvenes, en la década del 60, acompañada boleros y baladas como las del famoso *Club del Clan*, basada en la novela del escritor boyacense Juan José Hoyos que había sido publicada en 1984. Los medios reconocieron la labor de Bossio como una libretista interesada por encontrar en la literatura colombiana, especialmente contemporánea, historias susceptibles de ser adaptadas. Sobre este proceso de llevar una novela, de papel, a una telenovela, en la pantalla, la revista *Semana* mencionó:

“Adaptar una telenovela para la televisión es una historia compleja que requiere inicialmente consultar con el autor sobre el uso de su obra. Más adelante viene la elaboración del libreto que se toma muchas libertades de acuerdo con las circunstancias concretas: enmarcarse dentro de una estructura industrial y empresarial, con un presupuesto económico determinado, ubicarse dentro de un equipo de trabajo, un decorado, las posibilidades de exteriores y, sobre todo, un grupo de actores. En cuanto a la adaptación, cualquier cosa se puede decir, sin olvidar jamás el abismo que existe entre la literatura y la televisión. Para el escritor, Juan José Hoyos, el libro es una cosa y la telenovela otra.” (Semana, 1986, 17-24 de marzo, pp. 56-61)

En el campo de las miniserias, un género también extinto en la televisión de hoy en día, no se escatimaron gastos para producir algunas de las mejores adaptaciones de obras de la literatura nacional. Entre ellas quizás la más destacada es *Los pecados de Inés de Hinojosa*, de Próspero Morales Pradilla, que en 1988 contó con un importante despliegue técnico bajo la batuta de Jorge Alí Triana. La producción, que se dio a conocer como la más costosa hasta su tiempo, se transmitió en 14 capítulos semanales de 60 minutos de duración. Esta adaptación tenía el reto particular de que, aunque se tratara de un tema histórico, distante en el tiempo, el libro había salido apenas dos años antes y se había convertido por su polémica, en uno de los más vendidos. A propósito mencionó su director: “El reto está precisamente en que los miles de colombianos que ya han leído la novela se han hecho su



propia interpretación de la misma, se han inventado sus propios personajes, su propia puesta en escena. Satisfacer las expectativas creadas en el fondo de cada espectador es un desafío interesante”. (En Semana, 1988, 1-8 de agosto, p. 46).

Sobre las relaciones y distancias entre libretista y autor no había una tendencia establecida, mientras muchos optaban por una separación, entendiendo que se trataba de piezas diferentes y que la intervención de quien adaptaba era relevante para enriquecer el trabajo, otros cuidaron con recelo sus proyectos como si se tratara de sus “hijos” vigilando desde muy cerca lo que les sucedía en el camino de ser llevados a la pantalla. En el caso de *Las Hinojosa*, Jorge Alí Triana optó por hacer una adaptación muy fiel al libro, casi que llevando las escenas directamente del papel al libreto. Por esto mismo se mantuvo muy cerca de Morales quien revisó la obra antes de que se terminara de producir, mostrándose bastante satisfecho.

Del escritor y periodista Germán Castro Caycedo se adaptó en 1987 la obra *Mi alma se la dejo al diablo*, que implicó el traslado de todo el equipo de producción a la selva amazónica, para la realización de un especial de tres horas bajo la dirección de Andrés Agudelo. Ese mismo año se adaptó la novela *El Cristo de Espaldas* de Eduardo Caballero Calderón, situada en el periodo de la violencia de los años 40. Esta fue grabada en video a manera de película para televisión, también bajo la dirección de Jorge Alí Triana. Durante los años siguientes se realizarían, para televisión, adaptaciones de dos de las novelas más populares en la historia de la literatura colombiana, *La vorágine* en 1990 y *María*, al año siguiente.

Gabriel García Márquez, que ganó el premio Nóbel de literatura en 1982, tuvo una importante participación en la televisión durante las décadas del 70 y el 80, ya fuera con la adaptación de sus novelas o con la realización de guiones de su autoría. En 1977, se emitió *La mala hora*, adaptación del libro del mismo nombre, escrito en 1961, que, a pesar de no haber despertado mayor polémica en el papel, a la hora de llegar a televisión levantó ampolla en diferentes sectores de la sociedad, sobretudo por la manera en que dejaba parado al ejército nacional. Esto comprobó la forma en que las historias cobran otro significado y tienden a generar más impacto cuando son adaptadas, por aquello de “ver para creer”, pero también porque llegan a un público mucho más amplio, en un país que consume mucha más televisión que libros.

En 1985 los televidentes se encontraron con otro relato del Nobel en *Tiempo de morir*, que se basaba en un guión cinematográfico, adaptación hecha por el mismo Gabo de otro de sus textos. Una vez más se notó el amplio despliegue de presupuesto con una inversión de 11 millones de pesos y la grabación en 36 sets y 16 locaciones de Ambalema, Honda y Mariquita en Tolima y el municipio de Nariño en Cundinamarca. (Amaral, 2004, p. 90). Al final de la década, en 1989, se inició la transmisión de una serie de seis películas bajo el título de *Los amores difíciles* que adaptaban relatos de Gabriel García Márquez, con la realización de directores de seis países. Por Colombia se presentó la historia *Milagro en Roma* que contó con la dirección de Lisandro Duque.

Así como los escritores de mayor reputación permitieron que sus textos llegaran a la pantalla, el papel del libretista, como el gran “adaptador” de las obras, adquirió gran relevancia, haciendo que se tratara de figuras conocedoras e ilustradas que ganaban importancia a la vez que sus productos gozaban de aceptación y audiencia. Los años 80, fueron una década de libretistas legendarios y también de grandes adaptadores que fueron aprendiendo y perfeccionando su técnica con cada nueva obra a la que le apostaban su trabajo. Lo decía el también libretista Mauricio Navas, hace pocos años "Hoy en día cualquiera escribe, dice. Antes, en cambio, había más matices de personalidad en los personajes. Llegar a ser escritor de televisión era un logro después de un recorrido disciplinado sobre las letras, como el caso de Julio Jiménez, Marta Bossio o Bernardo Romero". (En Semana, 2008, 11-19 de octubre, pp. 57-58)

Las adaptaciones de textos de autores nacionales, ubicadas en la realidad del país, pusieron al servicio del drama televisivo el trabajo de figuras destacadas del mundo literario. La relación entre la élite de escritores y la televisión es una característica que inició en los años 70, encontró su auge en los 80 y terminó por desaparecer hasta el punto que el día de hoy no se ven mayores adaptaciones en la pantalla. Cada uno de estos trabajos incluía una apuesta tanto económica como de contenidos que iba alineada con la intención cultural de un amplio grupo de cerebros, detrás de las cámaras, comprometidos con la calidad pero también con la intención de instruir al público y de llevarle narraciones interesantes y bien pensadas, de la mano de las letras.

### 2.3 EL NARCOTRÁFICO, DEJAR AL REY FUERA DE LAS PANTALLAS

Es probable que ningún otro fenómeno social, político y económico, remita tanto a la década de los 80 como el tráfico de drogas que experimentó en esos años su mayor auge y que logró, no solo llenar al país de miedo con sus asesinatos de líderes y su terrorismo masivo indiscriminado, sino alcanzar un sorprendente nivel de penetración en distintos niveles de la sociedad que eran considerados los más legítimos. El narcotráfico consiguió configurar el crimen organizado como una superestructura económica, de alcances casi ilimitados, capaz de sembrar terror a lo largo y ancho del territorio nacional. La década también vio llegar el desenmascaramiento los capos como las figuras que durante muchos años habían gozado de una vida de privilegios y de una amplia aceptación social, especialmente en ciudades como Medellín, Cali, Barranquilla y la misma Bogotá, cuyas élites, por diversas razones, les habían abierto las puertas. Sin embargo, para el final de la década, muchos de ellos ya se encontraban destinados a la clandestinidad, bajo la sombra del tema de la extradición. Entre 1981 y 1990, Pablo Escobar pasó de empresario antioqueño, a representante a la cámara y al capo más buscado del país, artífice de una red de sicariato y terrorismo que significó una etapa de violencia como pocas en la historia.

Sin embargo, a pesar de ser un tema tan presente en el diario vivir de los colombianos y de las ciudades –a diferencia a otros fenómenos que afectan exclusivamente país rural, que ha sido por siglos olvidado y marginado- fue un asunto que no se abordó de frente en las producciones de ficción. Escasamente en algunas de ellas se hizo alusión a diferentes facetas del problema cuando se mencionaba el tráfico y la delincuencia que rodean a la pobreza o la drogadicción en los jóvenes, vista como un problema social. Sin embargo, no hubo producción que se dedicara a encarar el tema de frente.

En 1982, *La mala hierba*, adaptación de la obra de Juan Gossain, bajo la dirección de Jaime Botero, fue considerada como el primer gran éxito sobre mafiosos de la televisión colombiana. Sin embargo, su trama estaba lejos de afrontar el fenómeno del narcotráfico como se conoció en los años 80, con sus estructuras y poderes. La historia se llevaba a cabo en la época de la bonanza “marimbera” y se situaba en pueblo del caribe, con un personaje pintoresco al frente, que distaba mucho de la figura del gran capo: el Cacique Miranda, interpretado por Camilo Medina. En una de las escenas más recordadas, el personaje lanza desde una avioneta fajos de billetes para alivianar los problemas de dinero de su pueblo, algo que, por supuesto, le merecía una gran aceptación en su región. Pero esta misma aceptación también llegó al público, que no tardó en darle su simpatía a este pintoresco y generoso “traqueto”, algo que enfureció a las autoridades pues el personaje “malo” no debía triunfar, ni mucho menos contar con algo distinto al repudio del público. Por esta razón, la libretista Martha Bossio, fue forzada a cambiar la suerte del protagonista, como ella misma lo comenta, “Me obligaron a modificar los libretos para que los malos perdieran al final”, recuerda y agrega: “encontré mucha dificultad en hacerlo. Porque después de toda la plata que había ganado el Cacique Miranda durante la telenovela, ¿cómo podía arruinarlo?”. (En *Semana*, 1987, 3-10 de marzo, p. 36).

Si bien se puede pensar en esta como la primera y única producción reconocida de la década que se centró en el tema del narcotráfico, lo cierto es que, como lo menciona María Cecilia Botero, el asunto de la marihuana era un tema mucho más socialmente aceptado y no tenía de fondo, el estigma de violencia que dejaron otras drogas como la cocaína (2012). El Cacique Miranda bien pudo ser el primer capo de la televisión, pero era un capo pintoresco, simpático y, en comparación con los grandes narcos de los carteles de Medellín y Cali, mucho más inofensivo. Después de este relato, que provenía también de una adaptación literaria, durante muchos años el tema del tráfico de drogas pareció ausentarse de la televisión, omisión que obedece a un sinnúmero de factores.

En un primer lugar, el tema era un verdadero tabú y aunque la gente estuviera enterada de lo que sucedía, no era fácil hablar de eso en los medios. Sobretudo porque la no-ficción, con algunos noticieros, programas investigativos y otros medios de comunicación como periódicos y revistas, se habían dedicado a tocar el tema, con consecuencias que implicaban un riesgo para las vidas de quienes trabajaban en ellos. En palabras de la actriz María Cecilia Botero, el temor fue un factor importante para determinar la ausencia de dichos contenidos: “Ahí era el físico miedo. Mientras Pablo Escobar estuviera vivo y poniendo bombas, ¿quien se atrevía a hacer una novela, mostrando el monstruo que era ese tipo?. Yo creo que la gente fue como esperando a que pasara eso tan horroroso. Es que los 80’s y 90’s fueron muy violentos, demasiada violencia, demasiada sangre, entonces nadie se atrevió a echarle sal a la herida”. (2012).

Entonces, desde un principio, se sabía que no era un tema fácil de desarrollar y mucho menos que se pudiera llegar a investigar lo suficiente como para convertirlo en la trama de un seriado o una telenovela. Además de esto, nunca hubo en la televisión nacional un compromiso por retratar la realidad. Desde un principio la ficción pareció encargarse de asuntos distantes y universos ajenos, haciendo muchos melodramas fuertes pero ninguno con los terribles dramas de la realidad. Existió y tal vez existe, una frontera marcada que designaba a los noticieros la tarea de informar y a las telenovelas la de entretener. Pensar en novelas que explicaran la realidad, era, salirse de su rango de acción y tal vez traicionar el propósito para el que habían sido creadas.

Sobre esto cabe acudir a un estudio que desarrollaron en 1986 ,Gustavo Castro Caycedo y Guillermo García para la programadora PUNCH, que buscaba determinar las preferencias de la gente para los temas de sus producciones y del que pudieron concluir: “la investigación nos decía que la gente prefería historias de amor para distraerse y sin demasiada truculencia o violencia física o psicológica”. (En Ronderos, 1991). Esto prueba que el público sí veía la televisión como una manera de evadir la fuerte realidad del país, sobretudo por el carácter violento de la misma. Esto resulta muy interesante si se considera la experiencia de las telenovelas en Brasil que investiga Nora Mazziotti en sus estudios sobre este formato en el continente. Al comparar los diferentes modelos de ficción, comenta que el público de Brasil, cuya televisión siempre se caracterizó por una gran carga de realismo y por hacerle frente a las desigualdades sociales del país desde diversos ángulos, empezó a brindar una mayor aceptación y a demandar cada vez más la presencia a contenidos más románticos y con un estilo más

“mexicano”, que les hablaran de mundos distantes y que pudieran alejarlos de la realidad que ya conocían, porque experimentaban a diario. Esperaban entonces ser conducidos a un entorno en donde al menos, el bien y el mal pudieran ocupar lugares definidos y evidentes. (Mazziotti, 1995, p.22). Sin embargo, como la autora se apresura a agregar, esto no debe ser visto desde la crítica a la alienación que puede producir la televisión al distanciarse de la cotidianidad, sino como el potencial de construir un movimiento de lo que llama “sano despegue”, dejándole la modificación de la situación social a la realidad y la cotidianidad de los hombres, que muy poco o nada tiene que ver con las telenovelas.

Con lo anterior corresponde una entrevista que realizó la Tele Revista al presidente de la programadora Punch, Guillermo Peñalosa, sobre la decisión de programar telenovelas mucho más “ligeras” en la franja de la noche como una consecuencia de la carga de temáticas “difíciles” que recibían las audiencias del noticiero que se emitía en el espacio inmediatamente anterior. “Creemos que las telenovelas adultas no obtienen buenos resultados en ese horario, porque son transmitidas después del último noticiero de la noche, donde se muestra la violencia reinante del país. Entonces consideramos justo darle al televidente una telenovela fresca, sin violencia y sin tragedia, cuyo único objetivo sea distraer sanamente.” (En Tele Revista, 1988, 29 de octubre a 4 de noviembre, pp. 4-5).

Además de no querer mostrar la cruda realidad, también era cierto que hablar de temas contemporáneos se había convertido en un asunto espinoso que levantaba ampollas en diferentes sectores de la sociedad. En parte porque todos tenían versiones distintas de los fenómenos que experimentaba el país y también porque, en conjunto, se hacía necesaria una distancia histórica para poder hacer una justa y clara alusión a un fenómeno tan complejo y con tantas ramificaciones como el narcotráfico. Pudo ser por esta misma razón que el tema fue dejado a un lado durante décadas, mientras el país continuaba luchando con el fenómeno. En 1985, la revista Elenco señalaba, a partir del fuerte descontento producido en la crítica y en los televidentes por las historias que abordaban la contemporaneidad o al menos episodios de la historia reciente: “las programadoras deberían adaptar obras de autores muertos con personajes fantásticos a los que les pasan un montón de cosas pero bien lejos”. (1985, 12-18 de diciembre, pp. 16-17).

El narcotráfico, cambió la historia del país de una manera que, inclusive, trasciende los sucesos de violencia. Hubo también una seria influencia sobre el imaginario social, como lo reconoce el director y libretista Pepe Sánchez: “el narcotráfico transformó completamente al país, para mal, empezando por lo estético, se impuso el gusto de los “traquetos”. Por ejemplo, en Cali, la sociedad, estaba en gran parte metida con los Rodríguez Orejuela, y en muchas partes, había ciertos estamentos, en la ciudad que tenían que ver con ellos, entonces no interesaba mucho hablar, ni para bien, ni para mal, prefería no tocarse. No se hizo nunca nada sobre eso cuando estaba en plena efervescencia, hasta ahora se va a hacer la historia de Pablo Escobar, se van a atrever hasta ahora”. (2012).

Si los años 80 fueron la época del narcotráfico, los últimos años (2006-2012) han sido la temporada de la narco-ficción. Solo hasta ahora, tantos años después, el fenómeno se ha consolidado en las pantallas

y ha sido tanta su popularidad que ha inundado los espacios de programación hasta el hastío, con un tema que brilló por su ausencia durante muchos años. Producciones como *El cartel de los sapos*, *Las muñecas de la mafia* y *El capo*, no solo han tenido muy buena sintonía en el país sino que han sido vendidas con gran éxito a mercados extranjeros. Al respecto, muchas voces han elevado sus críticas ante la decisión de revivir este tema, justo cuando iban sanando las heridas de las décadas anteriores. En palabras de la periodista y escritora Beatriz Parga, en su columna en *Semana.com*, “a pesar de haber derrotado al narcotráfico, la Colombia que hoy se proyecta en la pantalla de la televisión internacional es la de un país sin valores morales, poblada de mafiosos sucios, malhablados, despiadados, incultos, rodeados de mujeres lindas, decididas ellas también a todo, siempre dispuestas a pagar con sus cuerpos sus ambiciones de bienes materiales.” (En *Semana*, 2011, 22 de agosto, [En línea]).

Otra perspectiva, para cuestionar a las narco-telenovelas, más allá de la discusión de la imagen que puedan proyectar del país, es el hecho de que, a pesar de tratar del tema de la mafia, ninguna producción le ha hecho frente a encarar el fenómeno con seriedad y compromiso, y a explicarle al país la manera en que surgió y se desarrolló el narcotráfico. Sin bien han servido para probar desde una perspectiva formal, la influencia que la mafia tuvo en la creación de toda una estética de dinero, opulencia y poder que envuelve al que llamado “sueño colombiano”, a la hora de irse al fondo, estas producciones, sin importar si hablan de uno u otro capo o sus mujeres, se han quedado cortas en contribuir al debate sobre el tema y a la comprensión de sus efectos. Limitándose a la muy rentable elaboración de “traquetos superestrella”. Es decir que, a la vez que se habla del narcotráfico es como si no se hablara y por ende, como si nunca se hubiera hecho.

## 2.4 LA POBREZA, VIOLENCIA Y DENUNCIA SOCIAL EN TELEVISIÓN

El público siempre pareció agradecerle la televisión la posibilidad de entretener y hacer reír a un país lleno de problemas. Una carta de un televidente, publicada por la revista *Semana* en 1984, a propósito de la telenovela *Pero sigo siendo el rey*, demostraba su satisfacción con el producto diciendo: “si uno mira a un grupo de personas que están viendo ese programa, las verá a todas sonriendo, y eso ya es mucho cuento con tanta mala noticia que encuentra uno todos los días”. (En *Semana*, 1984, 23-30 de abril, p. 46). Sin embargo, a pesar de esta labor generalizada y aceptada de la televisión, algunas voces dentro del medio sintieron que existía en ella un amplio potencial para tocar temas, quizás menos amables, pero que pudieran mostrar sectores de la sociedad usualmente obviados en la pantalla. Ya he mencionado la manera en que la ficción se diversificó mostrando al país y la iniciativa, con trasfondo educativo, de revisar la historia y llevarla a millones de hogares en *Revivamos nuestra historia*. Sin embargo, cabe destacar, dentro de la década, otra tendencia que buscó temas difíciles, y que entendió a la telenovela como un instrumento de denuncia social.

La primera producción de gran éxito, que puso al mundo de la pobreza y la violencia en los hogares de los colombianos fue *Las muertes ajenas* de 1987, basada en un libro de Manuel Mejía Vallejo, publicado en 1979. Esta historia se situó en un barrio de invasión y un ambiente de delincuencia, miseria y prostitución, para contar el romance entre Cachorra, interpretada por Nelly Moreno y Ernesto “El espía”, un papel de Jorge Emilio Salazar, bajo la dirección de Saín Castro y los libretos de Juan Carlos Gené. El relato, desde su crudeza, sirvió para darle visibilidad al mundo de los mendigos y al panorama de los estratos más bajos, con personajes complejos y dotados de un amplio rango de emociones, que más que buenos o malos se veían como seres tratando de vivir en unas circunstancias sacadas directamente de la realidad. “Es un mundo de pasiones vividas de manera diferente para unos y otros. A la pareja del lumpen lo único que la reivindica es el afecto, mientras que eso es lo que le falta a las de la clase alta, para los de lumpen el amor es vital, mientras para los de la clase alta es social”. (En *Tele Revista*, 1987, 31 de julio a 5 de agosto, p. 5) Declaraba Salazar, su protagonista.

Se comentaba inclusive que Mejía Vallejo, su autor, había decidido dejar de ver la producción por la crudeza de su retrato y de los contrastes que planteaba entre la aristocracia y la vida de los más marginados. Por este tono realista, la telenovela fue reconocida por la crítica, que consideraba que enriquecía la programación dándole la oportunidad a historias más cercanas a la cruda realidad del país de aparecer en la pantalla. Dice a propósito, María Teresa Ronderos, “las muertes ajenas planteó por primera vez un tipo de temática que hasta ahora no se había querido tocar en televisión, la lucha de clases entre los estratos desadaptados, marginados de la sociedad, enfrentados a una burguesía capitalista casi anacrónica, y menos se había contemplado la idea de hacer una telenovela metidos en los sitios donde se producía el fenómeno social: los barrios de invasión”. (Citado en Ronderos, 1991).

Sobre la posibilidad de que existiera una especie de sub-género de la telenovela que pudiera acudir a la denuncia social como un recurso para hacer visibles los problemas que aquejaban a un sector

marginado e invisible de la sociedad, decía en su editorial en la Tele Revista Germán Yancés: “la realidad cruda de los no privilegiados es más fácil aceptarla y comprenderla mientras más alejados estemos de los focos de miseria. Y esa es una de las funciones que ha venido cumpliendo –tal vez sin proponérselo la programadora- la telenovela *Las muertes ajenas*, al denunciar la miseria y ponerla en conocimiento de quienes algo pueden hacer para erradicarla (...) es una telenovela que pone el dedo donde duele porque en ella vemos retratada una sociedad que no nos gusta y que, infortunadamente, es nuestra Colombia”. (En Tele Revista, 1987, 26 de septiembre a 2 de octubre, p. 3). La producción fue galardonada con un India Catalina en 1988 y también con un Simón Bolívar por su argumento, lo que demuestra que no solo era relevante poder hablar de la pobreza y la violencia en la televisión sino saberlo hacer de una manera responsable y bien tratada desde la investigación, la elaboración de los libretos y una puesta en escena que fuera realista pero que a la vez resultara amable para la audiencia y no generara un rechazo inmediato, algo que habría evitado la visibilidad que se esperaba obtener para los marginados.

Después del éxito obtenido por *Las muertes ajenas* tardó menos de un año en llegar otra producción que volvió a tocar el tema de las clases menos favorecidas, el turno fue en esta ocasión para *Amar y vivir* un trabajo desarrollado por la dupla entre Carlos Duplat y Germán Escallón que se dirigió al entorno popular de una plaza de mercado para contar un romance entre dos personas en difíciles condiciones económicas, envueltas en un mundo en que la ilegalidad se presenta frecuentemente como una solución y muchas veces resulta siendo la manera más fácil que miles de personas conocen para ganarse la vida.

La polémica presentada por la “moral” cuestionable de los personajes hizo que se acusara a la producción de hacer una apología al crimen, sin embargo, la historia no trataba más que mostrar una realidad sin caer en el fácil recurso de presentar como víctimas de las circunstancias o, al contrario, convertir en verdugos a los delincuentes. Al respecto mencionó su director y coautor Carlos Duplat, “los personajes de “*Amar y Vivir*” están metidos en la entrañas del país, aunque reconocerlo sea doloroso para muchos. La TV no puede tener como único fin la diversión, hay que comprometerla también con causas sociales”. (En Tele Revista, 1989, 18-24 de agosto, pp. 6-7).

Sin embargo, una vez más, el tratamiento dado a los temas tuvo que ser igualmente delicado y también dedicado para contar una historia y ofrecer una puesta audiovisual interesante y significativa. De esa manera fue interpretada por la revista *Semana* cuando dijo, “La historia arrancó en agosto del año pasado y poco a poco fue cautivando televidentes que, aun cuando se vieron sorprendidos por una serie que narraba, en forma directa, contundente y fría, historias de vendedores de plaza, de jaladores de carros, de basuriegos, de prostitutas y de "estriptiseras", las encontraron verídicas, pero en ningún momento grotescas”. (*Semana*, 1989, 26 de junio a 3 de julio, pp. 39-40.)

El año siguiente, Carlos Duplat estrenaría otra producción que se convirtió también en una de las más recordadas de la televisión colombiana, precisamente por su vivo retrato de las diferencias de clases y



de los pecados y males que aquejan tanto a los ricos, como a los pobres y la clase media. Se trató de *Cuando quiero llorar no lloro* también conocida como *Los victorinos*, basada en la novela homónima de Miguel Otero Silva. La historia, sobre tres hombres de nombre Victorino, que nacen en tres clases distintas de la sociedad bogotana, causó impacto por hacer visible la violencia que indudablemente se encuentra vinculada con el mundo de la pobreza y que debe vivir el protagonista Victorino Moya, interpretado por Ramiro Meneses, quien desde pequeño aprende a aceptar y hasta a desear el destino de delincuencia que va forjando. Elementos como la captación ilegal de recursos, el sicariato, la guerrilla y el tráfico de drogas a menor escala, eran el diario vivir de las historias de la serie, enmarcada en la maldición de fondo que condenaba a sus tres protagonistas a fallecer en el momento en que se encontraran.

El valioso contenido humano de la historia, cuestionaba la estructura social del país y convertía a estos jóvenes, especialmente al más pobre, en víctimas de una estructura social que era mucho más poderosa que ellos mismos, que los sobrepasaba y parecía condenarlos, como su misma maldición, desde el momento en el que nacen. Sobre este tipo de adaptaciones realizadas por Duplat, él mismo reconoció: “vi la necesidad de hacer guiones para poder hacer unos dramatizados un poco distintos que plantearan cosas diferentes, que vieran la realidad desde otro ángulo, con otro tipo de posición”. (*50 años al aire*, 2004).

Sin embargo, la violencia estaba lejos de ser un fenómeno solamente atribuido a las telenovelas de corte social. Según un estudio de la Universidad Javeriana publicado en la revista *Semana*, “Cada hora se presentan en la televisión colombiana un promedio de 6.7 acciones violentas” (*Semana*, 1988, 9-16 de mayo, p. 6). Esto quiere decir que el drama televisivo siempre había estado vinculado a conductas violentas, solo que las había realizado en planos distantes, geográfica e históricamente, de la cotidianidad del país. Estas producciones hicieron la violencia más real y más cercana. Al fin y al cabo retrataron una realidad que el país llevaba viviendo por décadas y que aún hoy está lejos de superar, aparezca o no en los medios.

Cabe mencionar que desde el principio de la década, hubo intentos de usar la cara más cruda realidad del país como un material que pudiera nutrir la ficción. Entre estos proyectos se encuentra la serie *La historia de tita* de 1980, en la que su creador, Pepe Sánchez, reconoce un interés por contar historias de carne y hueso, dentro de un contexto bastante experimental que basó los libretos directamente en historias de la vida de internas de la cárcel del Buen Pastor. Este tipo de intenciones abrieron la puerta para que, años después, telenovelas y series de denuncia social llegaran al horario estelar y conquistaran audiencias con su audaz y arriesgada fórmula.

De Pepe Sánchez también es importante rescatar, dentro de su trabajo como director del espacio *El cuento del domingo*, *Brillo*, una miniserie que causó gran revuelo al tocar asuntos como la infidelidad, el divorcio y hasta el delicado tema las violaciones, elementos que, por supuesto, pertenecen a la lamentable cotidianidad del país. Respecto a las quejas de los televidentes por lo que se mostraba en la

pantalla, sobretodo a raíz de unas escenas de violaciones, declaró su director a la revista Semana, una frase que vale la pena para sintetizar el afán de algunos realizadores por una televisión más comprometida, en un país que esconde la miseria y los problemas, en vez de actuar frente a ellos: “La televisión está llamada a detectar los temas de la sociedad que nos rodea, con sus defectos y sus virtudes, para señalar las características de nuestro tiempo”. (1987, 3-10 de marzo, p. 37).

## 2.5 LAS LICENCIAS DE LA COMEDIA

Casi desde su origen, dentro de los géneros clásicos del teatro griego, la comedia no solo se dedicó a ganar la simpatía del público con la risa sino también con la posibilidad de abordar, entre el chiste y la chanza, asuntos serios que no se le permitirían a otro tipo de géneros. Desde sus inicios y hasta nuestros tiempos, la comedia se ha convertido, infaliblemente, en el mejor aliado de la crítica porque, con su manto de humor e imaginación, se salvaba de la censura de los poderosos y con su capacidad de entretener se acercaba al público que nunca le hubiera dado su atención o su tiempo a otros géneros. Grandes figuras del cine cómico, desde Chaplin hasta Brooks pasando por los británicos Monty Python, demostraron que la sátira es una forma infalible para la crítica de lo social y que el humor, nunca puede ser considerado un arma ligera.

Los años 80 fueron en el país una gran década para un género que se conoce como la comedia de situación, con recursos del costumbrismo o de la cultura popular, y que actualmente se encuentra ausente de las pantallas colombianas, en gran parte porque terminó mezclándose con la telenovela. En la década investigada, *Don Chinche*, *Romeo y Buseta*, *Dejémonos de vainas* y *La posada*, hicieron de las suyas, cautivando a los públicos colombianos y haciéndolos reír en una imperdible cita semanal con personajes llenos de rasgos de la idiosincrasia colombiana, de diversas regiones y clases sociales.

La comedia como ningún otro género se basó en la realidad y, a través del filtro del humor, contó historias de cientos de personajes muy colombianos que al público tendían a recordarle a alguien. En palabras de Diego Almaral, “La comedia buscó su fuente de inspiración en el ciudadano de la calle, el hombre común y corriente, la barriada, las típicas familias de clase media, el empleado que lucha día a día con un trabajo que detesta, la empleada del servicio, el mecánico, los lustrabotas, etcétera. Y así encontró identidad propia. La comedia en la pantalla chica colombiana se ha caracterizado por ser un cuadro de costumbres en el cual el público se siente reflejado” (2004, p. 96).

Ese reflejo del público garantizó que la comedia fuera uno de los géneros más cercanos a la gente y que sus personajes, con todas sus frases y ademanes, sean aún recordados. Pero la comedia también fue el lugar para cuestionar la estructura social y sus diferentes fenómenos, *Don Chinche* es una historia de gente de bajos recursos que en vez de reflejar el drama, busca sacarle humor al rebusque, ni tan gracioso, al que se ven obligados muchos colombianos. Gente que trabaja de mecánicos, obreros o empeladas de servicio o simplemente son “toderos” como el mismo Chinche y pueden, por unos cuantos pesos, realizar cualquier tarea que les pongan. Los personajes de esta producción también son individuos humildes que reflejan el fenómeno de la migración del campo a la ciudad por cuenta del abandono estatal y el conflicto armado, ante la indolencia del resto del país. Sobre el poder de una producción como *Don Chinche*, para hablarle de frente a los colombianos, sobre temas serios y difíciles de su realidad y las licencias con las que cuenta la comedia, comenta su creador y director, Pepe Sánchez: “La comedia no solo es una gran licencia, sino un arma poderosísima, a través de la comedia se pueden decir tantas cosas que diciéndolas con seriedad, resultarían, inadmisibles muchas

veces. La comedia se da ese lujo, es muy difícil de hacer, pero cuando se acierta, puede resultar un arma muy poderosa, de planteamientos sociales y de algo contestatario de verdad. El humor, el humor es demoledor”. (2012).

Por su parte *Dejémonos de vainas*, satírica desde su origen, hizo lo suyo por burlarse de las taras de la clase media colombiana, desde la cotidianidad en la que se encontraban insertados, en el país y en su tiempo. De sus preocupaciones, su diario vivir, las relaciones entre sus miembros y la manera de ubicarse dentro del contexto social. El éxito de ambas producciones provino de un sincero acercamiento e identificación en la audiencia con la realidad y la “forma de ser” de los colombianos. Esto no quiere decir que no existiera de fondo esa intención de burlarse del colombiano de su tiempo, producto de un proceso histórico y social de cientos de años. Existe en ese humor, que acude a las costumbres, un valor muy grande porque cautiva por identificación al televidente y lo cuestiona a la vez que lo divierte. Detrás de esto, por supuesto, el sello indiscutible de maestros de su género como Pepe Sánchez y Bernardo Romero Pereiro, grandes pensadores que primero comprendieron el país en el que vivían para luego llevarlo a la gente, a través de la narrativa audiovisual de la época.

Dentro de su estudio sobre las diferentes etapas de la comedia colombiana, el crítico Germán Rey reconoce a *Don Chinche* y *Dejémonos de Vainas* como dos momentos diferentes y definitivos dentro de la historia de la ficción nacional. La evolución comienza para él con *Yo y Tú*, como una historia netamente encerrada en el elemento costumbrista y familiar pero distante de la realidad del país y continua con *Don Chinche*, sobre la que escribe: “Se trata de una comedia mucho más urbana, ubicada en un espacio geográfico pero especialmente simbólico del barrio, mucho menos idílica que *Yo y tú* y mucho más preocupada por los problemas del país. Un tercer momento en la comedia televisiva colombiana es *Dejémonos de Vainas* de Daniel Samper Pizano y Bernardo Romero Pereiro, una obra ya completamente urbana, pero sobre todo presidida por una mirada irónica desde la clase media”. (En Orozco, 2002, p.155)

El recurso del humor para tratar temas más serios no fue exclusivo de las grandes comedias y, a medida que se entrelazaron los destinos de la telenovela con el humor, esta empezó a adquirir tintes satíricos. Este es el caso de *Pero sigo siendo el rey* que debe gran parte de su éxito al humor y a la forma en que parodia la sociedad y de por sí las telenovelas como el género del melodrama y la cursilería. Al respecto Santiago García, director del grupo de teatro La candelaria -cabe mencionar la forma en que siempre se ha visto al teatro como aquel familiar más ilustrado de la televisión- dijo a la revista Semana: “A mi me parece un paso muy importante en el género de la telenovela entre nosotros. Hay un elemento muy bien manejado: el humor, ese humor nuestro, sarcástico, negro. Ofrece, además, la posibilidad de encontrar elementos mucho más serios como: la crítica al machismo, al mismo melodrama, al carácter atemporal de las situaciones de una sociedad que vive fuera del mundo real, donde se presentan asesinatos por el honor y los dramas pasionales se justifican por la misma pasión, ” (En Semana, 1984, 23-30 de abril, p. 46).

Es importante rescatar el papel de Carlos Muñoz como uno de los actores más relevantes de la comedia, especialmente de la década. Solo basta con pensar en el sello que dejó como Adán Corona (*Pero sigo siendo el rey*) en donde se burlaba del estereotipo de macho de las rancheras mexicanas, el padre Pio V Quintero (*San Tropel*), una parodia a las sotanas y a la mentalidad conservadora de los pueblos nacionales y Epifanio del Cristo (*Caballo Viejo*) en donde trataba de cortejar a una jovencita que tenía la mitad de sus años. Con su personaje en la menos exitosa *Amandote* de 1986, una historia de amores imposibles dirigida por Gustavo Nieto Roa, se recuerda el interés de la programadora Punch por los problemas sociales llevándolos con humor y gracia a la pantalla. (Ronderos, 1991, p.67).

Aunque ahora brille por su ausencia, la comedia fue, como género y como recurso narrativo de la telenovela, determinante para definir la identidad que la ficción colombiana pareció encontrar durante los años 80. En palabras de Nora Mazziotti en Colombia “Hay una pintura de lo popular no estetizada (o debería decir tal vez no glamourizada al estilo de O Globo) ni ideologizada (al estilo Televisa, donde todos los pobres son buenos y sonsos). La sensualidad y el humor son los rasgos característicos. Tiene una energía desbordante, mucha picardía y un ritmo contagioso.” (2006, p. 39).

### 3. LAS REPRESENTACIONES DE LA FICCIÓN

Las famosas columnas “de Carrizosa” publicadas en la revista *Elenco*, eran la ocasión para que Enrique Carrizosa, mirara con un humor crítico lo que pasaba por las pantallas nacionales. En una de sus ediciones, el escritor dedicó un texto a los que llamó “Los personajes de telenovela”, se trataba de un listado que incluía:

“Una dama vestida de encaje hasta la coronilla, cuyo trabajo consiste en desmayarse en cámara lenta, al comenzar y finalizar cada capítulo (...) Un esclavo de raza blanca, pero maquillado con Nescafé y que se expresa con léxico de economista joven (...) Una campesina que antes de cada corte a comerciales es víctima de un intento de violación, con premeditación y alevosía (...) Un pretendido oligarca de otras épocas con una apariencia incapaz de convencer a alguien de su solvencia económica y que solo se preocupa por la leontina de oro de su reloj de utilería y un galán de patillas súper-pobladas, que entra en trase hipnótico-amoroso y pierde la cabeza como cualquier programador, cada vez que se encuentra con su amada secreta”. (En *Elenco*, 1986, 22-28 de mayo, p. 12)

A pesar del evidente tono satírico de la columna, resulta bastante acertado pensar en la manera en que la televisión, a lo largo de su historia, se ha dedicado a construir identidades y, por qué no, estereotipos sobre las personas, asignándoles en muchas ocasiones categorías que funcionan como camisas de fuerza roles que terminan perdiendo individualidad y complejidad. Sin embargo, generalizar en este caso sería casi como insertar a la televisión precisamente en una de estas odiosas categorías y por eso vale la pena reconocer el trabajo de directores y libretistas que durante la década se dedicaron a crear personajes que salieran del molde. Este caso resulta particularmente problemático porque la televisión, pudo haber sido para mucha gente el primer contacto con un homosexual, un joven que tiene problemas de maltrato o drogadicción o inclusive, en ciertas regiones del país, con un personaje de raza negra. De ahí la importancia de a quiénes se mostraban y cómo lo hacían.

Este capítulo busca identificar y describir la manera en la que tres sectores de la sociedad colombiana se hicieron presentes en la televisión de los años 80. En apartados anteriores de este proyecto ya se ha abordado esta discusión entre identidades y televisión, probando que la década fue la gran ocasión para que los colombianos de otras regiones aparecieran en la pantalla chica. También se habló de la oportunidad que tuvieron los jóvenes de verse reflejados en un espacio tan popular como *Décimo grado* y la manera en que, directores y libretistas, se atrevieron a tocar el problema de la lucha de clases con un tinte dramático y realista que hablaba de los colombianos pobres, de carne y hueso y de los vicios del gran abismo social del país.

Este capítulo busca continuar con la discusión, a partir de tres sectores diferentes de la sociedad cuyo papel en los medios cuestiona, de por sí, el rol que cumplen en la sociedad colombiana. Aporta al objetivo general del trabajo en cuanto abarca la relación entre el medio y los colombianos, a partir de la construcción de identidades para tres grupos sociales diversos que son, maneras distintas de ver el fenómeno y que han sido contruidos y tratados, o maltratados, desde maneras totalmente distintas por quienes elaboraron los argumentos. Ellos son: las mujeres, en medio de un país machista y de un género como la telenovela, que en su más pura expresión no tenía cabida para papeles femeninos lejos del sufrimiento o el enamoramiento, los afro-colombianos, que cargan con una fuerte tradición

histórica de racismo desde la colonia y que han sido relegados y omitidos de las diversas ideas de nación y los homosexuales, que representaban en la década el estigma y el tabú de lo desconocido y escandaloso. Estos tres casos demuestran que la relación entre televisión y televidentes esta atravesada transversalmente por la manera en que se construyen personajes que son representaciones de grupos heterogéneos en la realidad. La gente se reconoce en la pantalla y también reconoce al otro en cuanto lo ve frecuentemente y, en un país, con gran división, injusticia e intolerancia, esto bien pudo aportar a la exaltación de la diversidad o, por el contrario, a aumentar los abismos. De esta manera se busca habitar, desde los años 80, la discusión permanente e inconclusa sobre estereotipos e identidades en los medios. Sobre si los medios evidencian las actitudes de un país frente a diferentes sectores sociales o si pueden ir un paso más adelante y convertirse en instrumentos de visibilidad, tolerancia y cambio.

### 3.1 UN ASUNTO DE GÉNERO

La mujer dentro de la telenovela, al menos en sus narrativas más tradicionales, heredadas del prototipo mexicano, contaba con un marco de acción muy limitado. Sus papeles debían estar dotados de immaculada pureza e inocencia y cumplía con ser cortejada, a la vez, por el galán y el antagonista, que terminarían por decidir su suerte sin que ella tuviera mucho que decir. Además de esto, la mujer era la madre, pero por encima de todo, era la víctima, la que sufría y la que necesitaba eventualmente de ser rescatada. Cuando en la década del 80, la ficción nacional empieza a labrar su propio camino y a distanciarse de las fórmulas dramáticas de éxito “garantizado”, es, en definitiva, una oportunidad para que sus personajes femeninos cobren vitalidad y diversidad, para que se vuelvan más arriesgados y menos acartonados y para que asuman, desde la ficción, la posibilidad de labrar sus propios destinos.

Para la actriz María Cecilia Botero, que participó de telenovelas como *La pezuña del diablo* y *El hombre de negro* a principios de la década y luego de otras como *Caballo Viejo*, más adelante, hubo una evolución en la oferta de personajes femeninos que podía interpretar con el paso de los años. Con la transformación paulatina que fueron experimentando los contenidos de las telenovelas, siente que pasó de ser la víctima que necesitaba ser rescatada a una mujer que podía decidir sobre sí misma e ir a buscar lo que quería (2012). Cuando las historias se empezaron a tornar más contemporáneas, los libretistas y directores, quisieron que las mujeres abandonaran el molde, en muchos casos dando origen a personajes memorables.

En las producciones del final de la década se evidencia el esfuerzo por darle a los papeles femeninos una mayor complejidad acorde con las diferentes facetas de las colombianas de su tiempo. Algo que la crítica y el público supieron reconocer, como dice una reseña del papel de Celmira Luzardo en *El pasado no perdona* de 1990, dirigida por Alfredo Tappan “Ángela Santamaría, una mujer de 34 años, casada y con problemas, se ha convertido en uno de los personajes más verosímiles de la televisión al identificarse con la realidad de muchas mujeres colombianas”. (Citado en Ronderos, 1991). Lo mismo ocurrió con el papel de Martha Liliana Ruiz en el dramatizado *Solo una mujer* que puso en la franja del mediodía, usualmente subestimada y cargada de historias de menor peso o complejidad, una historia femenina con una protagonista fuerte e independiente. A propósito comentó su libretista Jaime Velásquez: “Escribí la historia con la intención de dignificar el papel de la mujer de hoy, quitándole ese sello de sexo débil impuesto por infinidad de telenovelas y dramatizados muy de ese horario. La protagonista, interpretada por Martha Liliana Ruiz, es una mujer que todo lo tuvo y lo perdió, pero que es capaz de triunfar dignamente sin hacer concesión a la moral ni apoyarse en un hombre”. (Elenco, 1988, 26 de febrero a 2 de marzo, p. 4).

También se destaca dentro de esta tendencia la serie *Mujeres* de 1989, dirigida por Pepe Sánchez y protagonizada por Patricia Grisales, que surge con la iniciativa de mostrar personajes femeninos de la cotidianidad con las complejidades y retos de la vida de su época. Sobre esto decía su director en entrevista con la Tele Revista “Soy un feminista furibundo y desde hace mucho tiempo quería hacer



un dramatizado que planteara la vida de la mujer de hoy, pero enfocándola de una manera responsable y natural, sin tomar partido, la idea es devolverle a la mujer un poco de su verdadera imagen, tan deformada en otros dramatizados, donde se le agrede con comportamientos estereotipados.” (En *Elenco*, 1989, 6-12 de mayo, p. 4) Esta entrevista también es complementada con comentarios de la actriz en los que afirma que hacía mucho tiempo no se sentía encarnando a una mujer de carne y hueso.

Ese mismo año, llegaría una de las series más famosas de su época, recordada por sus legendarios personajes femeninos: *Azúcar*, bajo la dirección de Carlos Mayolo, situada en el contexto de los imperios azucareros del Valle del Cauca. Al respecto reseñó *Elenco*, “En una cartelera donde los programas, en su mayoría, se encargan de reforzar una estructura social machista, el poder que ha logrado acumular un puñado de vallecaucanas en la serie *Azúcar* es inusual”. (Elenco, 1989, 3-9 de agosto, p. 5). El contraste que plantea la serie es muy interesante en cuanto son los personajes masculinos, quienes dejan su futuro en las manos de personajes femeninos de figura imponente y matriarcal. Se destacan los roles de Alejandra Borrero en el papel de Caridad Solaz quien busca dominar el destino de su familia, de Vicky Hernández interpretando a Raquel, en un rol de tía maquiavélica que busca poder sobre el patrimonio familiar y también de Carmenza Gomez, en el papel de Sixta, como una mujer de color, poderosa, sabia, concedora de ritos ancestrales y en contacto con lo sobrenatural, responsable de una maldición que recae sobre la familia.

A pesar del papel que se le da a la mujeres en la serie, su director Carlos Mayolo y su libretista, Mauricio Navas Talero, no se interesaron tanto por una apología al feminismo o por una oda a la liberación femenina sino por mostrar personajes complejos, de carne y hueso y que representaran un tipo de mujer muy presente en la realidad y en la historia de las poderosas familias del país. A propósito decía Mauricio Navas a la revista *Elenco* “No pensamos en diálogos en los que hablaran de su condición oprimida, ni de los derechos ni los deberes que tienen. Simplemente las presentamos como seres humanos”. (En *Elenco*, 1989, 3-9 de agosto, p. 6).

En Colombia, como un país tradicionalmente machista, también fue significativo encontrar dos producciones que trataban de frente el tema, aunque desde distintas perspectivas, en 1985, llegó *El siete mujeres*, adaptación de la obra del cordobés Manuel Zapata Olivella, que se desarrolla en el departamento del Cesar, representando los estereotipos masculinos y femeninos que se mantienen en muchas poblaciones de la costa atlántica colombiana, y en muchas otras también, y narrando la historia de Emilio, interpretado por Jaime Saldarriaga, un hombre conseguía a todo tipo de mujeres en su tierra, sin importar su edad o condición social. Sobre su estreno decía a la revista *Elenco*: “Justo cuando el machismo, con todas sus secuelas de desigualdad y negación de la sexualidad femenina, comienza a sufrir reveses en el orden social del país, Colombiana de Televisión estrena *El siete mujeres*, radiografía del problema en la región del Cesar. Retrato del hombre que impone todos sus derechos y de las mujeres que cumplen su única dimensión de los deberes. Injusticia Tolerada.” (Elenco, 1985, 24-30 de octubre, p. 5).

Sin embargo, la producción que más acertó a proponer una crítica al machismo, desde lo satírico, fue quizás *Pero sigo siendo el rey*, adaptación de la obra de *David Sánchez Juliao*, a cargo de Martha Bossio, una mujer, cuyo trabajo se encuentra detrás de algunos de los personajes más memorables de la década, encabezados por el gobernador Adán Corona y su contraparte, Chavela, interpretada por María Eugenia Dávila. El papel de Dávila, como una mujer fuerte, valiente y decidida, que quiere hacerle frente al machismo de los hombres, tomando como víctima perfecta al gobernador, es un personaje muy significativo para la evolución de la ficción nacional, sobretodo si se piensa que la crítica al rol tradicional de la mujer en la telenovela y también en la sociedad, se hizo desde adentro.

Para críticos como Germán Yancés, la evolución de los personajes femeninos en la pantalla corresponde con los cambios en los roles que, tradicionalmente, había ocupado la mujer en la sociedad colombiana, que empiezan a transformarse en tiempos modernos, “yo creo que la televisión cumple dos papeles en el tema de la minorías en general. La televisión refleja y propone. Entonces, con respecto al papel de las mujeres, el medio empezó por reflejar lo que era el papel de la mujer en ese momento en la sociedad, una mujer muy convencional, muy de su casa, con cierto tipo de trabajos, muy dependiente, muy sometida, un rol femenino que cambió sustancialmente. Entonces luego se vio una mujer cabeza de familia, más de ejecutiva. Tal vez era como el tránsito, entre una sociedad muy machista a una sociedad más feminista”. (2012)

Los años 80 fueron una década de importantes personajes femeninos y de una evolución en aquello que las mujeres podían, y no, interpretar en la pantalla. La década comenzó con Teresa Gutiérrez en el papel Brígida de Paredes, la malvada matriarca que, desde su perspectiva conservadora y hasta machista, decide sobre los destinos de todos quienes la rodean y concluyó con los personajes complejos y fuertes de las mujeres de Azúcar. Este periodo permitió complejizar y liberar a los personajes femeninos del corsé que les había impuesto el melodrama desde sus principios. En la mayoría de casos esto correspondió con una intención clara de los libretistas y directores, pero también con la disposición y el arduo trabajo de grandes actrices que nunca parecieron faltar en la pantalla chica. Por supuesto que no todas las telenovelas, ni los personajes femeninos, cambiaron radicalmente, pero lo cierto es que los personajes de esta década labraron el camino y se convirtieron en las primeras puntadas para los grandes protagónicos femeninos de la ficción nacional, como Gaviota (1994) o Betty (2001).

### 3.2 LA TELEVISIÓN SIN COLOR

La diversidad racial y étnica del país es un fenómeno que no se ha evidenciado con justicia en la televisión nacional, ni siquiera hoy. Rara vez se ve a personajes negros y mucho menos indígenas. Además, aquellos que aparecen dentro de los dramatizados siempre lo hacen ligados a su condición racial. Es decir, son mirados por su color de piel como un elemento distintivo en la historia y nunca pueden ocupar roles en igualdad de condiciones sin que se genere, casi automáticamente, un subtexto relacionado con su raza. A diferencia de lo que ha sucedido en Brasil o inclusive en Estados Unidos, donde existe igual diversidad de papeles para negros y blancos, en Colombia las opciones han sido y siguen siendo limitadas. Al respecto decía la actriz Carmen Marina Torres en una entrevista con la Tele Revista, “Me voy a tirar la soga al cuello pero sí hay racismo. Si vemos las series gringas, en ellas hay muchos negros que protagonizan. Yo perfectamente podría hacer el papel de ama de casa, enfermera, jefe de oficina, pero para estos papeles no lo llaman a uno.” (En Tele Revista, 1986, 10-16 de mayo, p. 16). A la vez que admitía que, aunque no le faltaba el trabajo, casi siempre se le llamaba para papeles de comadrona, niñera, criada o cocinera glotona. Si bien es cierto que no hay un porcentaje tan alto de población afro en el país como sí ocurre en las otras dos naciones, tampoco se podrían considerar una minoría, pues representan el 10.5% de la población colombiana y porcentajes aún mayores en departamentos como el Chocó (83%), San Andrés y Providencia (53%) y el Valle del Cauca (22%).

A mediados de los 80, se contaba con poco más de media docena de actores negros en el país y la persona de color que mayor visibilidad tenía en los medios era Leonor González Mina, la “Negra Grande de Colombia”. Sin embargo, como lo planteaban los escritores, el racismo no era propiamente del medio, sino que, a pesar de tener historias con negros, no había actores de color presentes. De esta manera se evidenciaría un ciclo vicioso en el que los afro-colombianos no aparecían en televisión porque no había muchos actores negros, pero no había muchos actores negros porque nunca habían aparecido en televisión. A propósito se pronunciaba Bernardo Romero Pereiro en un especial de la revista Elenco sobre la ausencia de personajes negros en el medio: “¿Será porque no hay negros en Bogotá? Los hay en las dos costas, pero en Bogotá si no hay gente no se puede incluir en el reparto. Y la verdad es que no hay barreras que limiten el acceso de los negros a los medios de comunicación. Yo tengo un libreto con actores negros pero no lo he podido realizar porque no hay personal de ese tipo, y no puedo dedicar mi tiempo a buscar actores, haciendo pruebas en las costas”. En el mismo artículo el libretista Jaime Santos también mencionaba tener tres libretos que no se habían podido llevar a cabo por falta de artistas negros y haber tenido que recurrir a maquillar a varias de las actrices de sus producciones por falta de personas de color en el reparto. (En Elenco, 1985, 28 de febrero a 5 de marzo, p. 6).

Esta tendencia de maquillar a los actores blancos para que hicieran de negros, que podría parecer bastante chocante e inclusive racista, pero que se respaldaba en la ausencia de intérpretes de color con suficiente experiencia, sucedió en una de las producciones más famosas de la década: *La pezuña del*

*Diablo*, una producción de RTI, dirigida por David Stivel y con adaptación de Julio Jiménez, basada en la obra homónima de Alfonso Bonilla Naar, ambientada en Cartagena colonial y centrada en el periodo de la llegada de la inquisición española al país. María Cecilia Botero y Ronald Ayazo, eran los protagonistas en el papel de los esclavos Diego León y María Cándida. Ambos actores, de tez mucho más clara, recibían sesiones previas de maquillaje para oscurecer la piel, como lo recuerda la actriz María Cecilia Botero (2012).

Sin embargo, *La pezuña del diablo* también contaba con un elenco de color que bien podría ser una clara muestra de los tipos de papeles disponibles en su tiempo para los afro-colombianos: esclavitud y servidumbre. Al tratarse de una adaptación histórica, era evidente que ellos recibieran este papel, el problema se sitúa en que no había otro tipo de producciones en el que tuvieran cabida. En otras palabras: les convenía que se hicieran telenovelas y series sobre esclavos para encontrar roles que pudieran interpretar. El status quo de la televisión los tenía esclavizados a ese papel. Sobre esto cabe mencionar, una entrevista a la actriz Amparo Moreno que interpretaba a Anatolia en *La pezuña del diablo* y que celebra el haber recibido un papel diferente y versátil “cuando por lo general siempre ha hecho de esclava buena, sumisa y fiel” (Elenco, 1983, 1-7 de septiembre, p. 3). Por lo que se podría decir que, el mayor rango de posibilidades para los actores de color, era darle un giro a la personalidad de quien interpretaban, sin dejar de ser esclavos.

En la telenovela *Azúcar* de 1989, desarrollada en el Valle del Cauca, se abordó de manera mucho más compleja el tema racial. Respecto a la forma en que sus personajes asumen este aspecto, fundamental en la región, declaró su director Carlos Mayolo a la revista *Elenco*: “Raquel es la típica valluna ancestral, que pretende perpetuar la supremacía blanca y que aún ve al negro como un esclavo. Y Caridad representa a ciertas hijas que llegan a tener mucho poder en las grandes familias vallecaucanas. Ella, como muchas de esta época, sienten gran pasión por los negros, pero no la aceptan”. (En *Elenco*, 1989, 3-9 de agosto, p. 6). Esta pasión, que menciona el director, fue la base para tocar el tema de una relación interracial en la pantalla chica. Por otra parte, dentro de los personajes de color se destaca la figura de Sixta, interpretada por Carmenza Gómez, como un personaje casi mítico, de mujer de color, fuerte y valiente que además es portadora de unos poderes ancestrales y es la encargada de lanzar una maldición sobre la familia Solaz. El tema de lo sobrenatural, la mística y la magia es un aspecto que aparece muy vinculado a la raza negra desde tiempos de la esclavitud y que ya se había hecho presente en *La pezuña del diablo*, sin embargo, *Azúcar* no se trata de un episodio histórico sino que guarda más cercanía con la contemporaneidad.

En 1988, llegó una telenovela que podría resumir el problema de las minorías raciales en la televisión nacional y que concluyó con un bochornoso episodio. Se trataba de *Los colores de la fama*, una adaptación de una novela del boyacense Fernando Ayala Poveda bajo la dirección de Pepe Sánchez que narra la historia de un joven que, viniendo de un entorno muy pobre, lograba triunfar en el mundo del fútbol. La historia era protagonizada por una familia negra, que abandonaba Tumaco y llegaba a la capital en busca de mejores oportunidades. Era en Bogotá donde su hijo empezaba a

desarrollar su pasión por el fútbol. El primer gran problema que enfrentó el director fue conseguir actores de color para formar gran parte de su elenco. Para dar con el protagonista, que además de buen actor debía saber jugar fútbol, Sánchez recuerda haber hecho una exhaustiva búsqueda en el fútbol colombiano y hasta llegar a proponerle el rol a Sergio Angulo, jugador del Santafé, quién declino la oferta por sus compromisos con el equipo. Fue entonces cuando se encontraron con Oscar Borda, un muchacho que había jugado en las divisiones menores del fútbol colombiano y que además contaba con experiencia en teatro callejero. Para completar el resto del elenco de color, Sánchez se puso en contacto con actores negros que había conocido a lo largo de su extensa trayectoria, como Leonardo Ponce y Bárbara Perea.

Respecto a la oportunidad de protagonizar *Los colores de la fama*, Oscar Borda dijo a la revista *Semana* que los actores negros, que pasaban a roles significativos “dejarán esta vez esos papeles secundarios de porteros y delincuentes para pasar a ser protagonistas”. (En *Semana*, 1988, 10-16 de marzo, p. 46). Sin embargo, este “paso adelante” en la diversidad de la televisión colombiana, se vio empañado por el episodio que significó la salida del director de la telenovela. Como lo menciona el mismo Pepe Sánchez (2012), recibió una llamada de los productores quienes, con el fin de poder vender el producto con más facilidad al extranjero, le sugirieron que debía dejar de salir tanto “negrito” en la historia. Ante esto, Sánchez decidió abandonar la serie. Este episodio añade, al tema del racismo en la televisión colombiana el aspecto puramente mercantil de una producción en la que no se le da cabida a la diversidad porque resulta mucho más fácil de vender con protagonistas blancos. Un elemento que deja bastante mal parados a productores y empresarios y conduce a la pregunta de si, la ausencia de negros en la televisión nacional se debe también a la convicción de que no resultan tan rentables. Algo muy preocupante si se considera que en la actualidad, el mercado manda con más poder que nunca.

Si se mira desde una perspectiva más contemporánea, el asunto racial en la televisión colombiana sigue siendo una deuda pendiente con las minorías del país. Aún hoy existen muy pocos actores de color y usualmente, cuando se integran a una producción, lo hacen como “el negro” sin mayor rango de acción permitido más que el reparto, pero nunca el protagónico. Un reciente caso que levanto ampolla en la opinión pública fue el hecho de que *A corazón abierto*, versión colombiana de la popular serie estadounidense de médicos *Grey's Anatomy*, a pesar de que trató de ser fiel a la original, no incluyó ningún actor negro en el reparto, mientras que en la versión norteamericana hay varios personajes de color en roles protagónicos. Por supuesto que existe una libertad en la adaptación pero en el aire rondaba la pregunta de ¿Por qué ninguno?. Una contraparte y un acierto reciente podría ser la adaptación de la vida del Joe Arroyo, en *El Joe, la leyenda*, que puso sobre el panorama nacional a una nueva generación de actores de color, gozando de gran aceptación del público.

Los años 80 incluyeron actores negros en sus producciones pero en la mayoría de casos los relegaron a la esclavitud histórica o a la pobreza y la servidumbre más contemporánea. El problema no parece resolverse y ni siquiera mejorar con el tiempo porque, a medida que se dejaron de hacer adaptaciones

históricas, hay menos oportunidades de trabajo para actores de color. Y mientras no se reconozca su potencial para interpretar cualquier tipo de personaje, lejos de su estigma, el círculo vicioso de pocos actores de color y pocas oportunidades para los mismos, seguirá manteniéndose.

### 3.3 ENTRE EL CHISTE Y EL TABÚ

Una de las primeras apariciones de un personaje homosexual en la televisión nacional se presentó en la telenovela *El hombre de negro*, en 1982, historia original de Julio Jiménez dirigida por David Stivel y producida por RTI. Este relato, un dramatizado de suspenso situado dentro de una pensión, presentaba a cada inquilino con un marcado estereotipo: la romántica, la frívola, el vividor, etc. Es en ese contexto en que el libretista decidió incluir a un personaje homosexual. Años más tarde, Jiménez y otros colegas hablaron con la revista ELENCO, sobre el hecho de incluir personajes de esa índole en sus dramatizados, en un artículo que presentaba el homosexualismo como un tema que se “maltrataba” en televisión:

“Según Julio Jimenez, libretista de “Los Cuervos”, él incluye personajes homosexuales en sus adaptaciones y originales, porque el homosexual es un elemento de la sociedad y no puede desconocerlo. Según dijo, no es que no se haya tratado el tema sino que no se ha sabido hacer a pesar de que el homosexualismo es una manera de ser muy respetable. El parecer de la libretista Martha Bossio de Martinez es que ese tipo de personajes no le gusta incluirlos en sus adaptaciones porque respeta ese problema en la gente y teme que sea tratado en forma ofensiva, pues cualquier sutileza puede interpretarse como una injuria. Por su parte, Julio Cesar Luna, director de televisión, considera que el tema se ha tratado como si existiera una especie de tabú, cuando debería ser una realidad sin restricciones y como un hecho natural que existe. Ignorarlo le parece una tontería. En su concepto Jorge Alí Triana, dice que es un fenómeno que tiene sus explicaciones y que no es de nuestra época, pues se ha visto a través de la historia, la literatura y la dramaturgia y no ve por qué no se pueda tratar en televisión, afirma que estamos en una sociedad puritana y machista donde hay fenómenos naturales a los que se aplican categorías morales”. (Elenco, 1984, 2-8 de febrero, p. 8).

Las opiniones de Jiménez, Luna y Triana, coinciden en señalar que el tema debe ser tratado pero que no se está haciendo de una manera adecuada. Julio Cesar Luna menciona la palabra “tabú” mientras que Jorge Alí Triana va más allá, culpando a la sociedad colombiana de no abrirle un espacio a una condición natural que se ve subordinada a categorías morales y al machismo nacional. La opinión de Martha Bossio, que lo identifica como un tema problemático, demuestra que, precisamente, para ese tiempo, el tema de la homosexualidad era un asunto extraño y ajeno, rodeado sobretodo por la desinformación que impedía comprender el fenómeno y llenaba de ideas y estereotipos errados la cabeza de gran parte de la población. No hay que olvidar que la década de los 80 vio surgir en los medios el fenómeno del sida como una enfermedad mortal que iba degenerando a las personas y que, desde un principio estuvo ligada con la homosexualidad, haciéndole un daño grandísimo a la comunidad LGBT y provocando miedo, rechazo y prevención en una sociedad desinformada. Inclusive, el mismo artículo de la revista ELENCO le dedica una columna al tema de la enfermedad, a partir de lo sucedido con el actor Rock Hudson, uno de los primeros casos públicos de la gran “pandemia” de los 80, quien fallecería al año siguiente víctima del VIH que en la revista se menciona como “una misteriosa enfermedad viral que ataca y destruye la capacidad del cuerpo para evitar otras enfermedades” y, tal vez sin quererlo, refuerza el estereotipo dentro de un artículo que parecía criticar la falta de personajes homosexuales en la televisión cuando dice: “el sida representa una doble deshonra en algunas familias. Primero, deben enfrentar que un hermano o hijo muera a una edad temprana, literalmente consumido. Junto con esta realidad deben enfrentar también que la persona que están perdiendo es un homosexual”. (Elenco, 1984, 2-8 de febrero, p. 9).

Cuando se trataba del drama resultó realmente difícil incorporar personajes homosexuales sin despertar un gran revuelo y sin que constituyeran un reto de verdadero cuidado para los directores y hasta para quienes los interpretaban que se veían señalados con un estigma equivalente al que recibía la comunidad LGBT en la cotidianidad del país. Al respecto cabe mencionar un caso reseñado en la revista *Semana*, a raíz de la fuerte polémica que despertaban las escenas de sexo y violaciones en otras producciones, cuando se evidencia que “Por razones netamente sexuales, el antecedente más patético lo constituye el caso de la serie “El infierno” de la programadora Coestrellas. Por quejas de los televidentes –que rechazaron su temática de incesto y lesbianismo- Inravisión prohibió la transmisión del último capítulo, con lo que los diablillos del sexo quedaron condenados al limbo indefinido.” (1987, 3-10 de marzo, p.36). Esto prueba que, para la homosexualidad, estuvo reservado un asiento junto a conductas como el incesto o la prostitución, equiparando sus pesos en una balanza, o inclusive delitos como la violación. Pero también se puede ver que el rechazo a estos temas iba más allá de los libretistas y directores, quienes en su mayoría se empeñaban y corrían el riesgo de tratarlos. La polémica y la censura venían de las autoridades, de la iglesia y por supuesto de un poderoso sector de la sociedad sumido en un conservatismo arcaico.

Para el crítico Germán Rey, dentro de la búsqueda de tratar temas sensibles para distintos sectores de la sociedad, una de las mejores maneras de hacerlo fueron los llamados dramatizados o unitarios que, en una sola emisión, se acercaron a fenómenos de la realidad del país que en otros formatos de mayor duración y fidelidad del público habían sido rechazados previamente. “El dramatizado también permitió el ingreso a la controversia pública de temas como el sida o la homosexualidad, las diferencias generacionales o el mundo de las drogas, en una especie de contextualización social de experiencias personales.” (En Orozco, 2002, p. 154).

Ante lo difícil que era tocar el tema desde el drama, sobretodo cuando empezaba a acercarse peligrosamente y a asechar el panorama cotidiano del país, el tema de la homosexualidad supo mudarse con más éxito a las comedias de mayor duración. El caso más recordado es el de *El Divino*, de 1987, una adaptación de Martha Bossio sobre la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, en el que Eurípides, el peluquero homosexual de un pueblo del Valle del Cauca, terminó robándose el protagonismo en la telenovela. Detrás de este rol estaba Carlos Barbosa quien trabajó muy de cerca con el libretista Kepa Amuchastegui, que asumió los libretos junto a Juana Uribe, y con el mismo Álvarez Gardeazábal, buscando un personaje cómico pero bien trabajado y que fuera respetuoso tanto para los homosexuales y el gremio de los peluqueros como para los televidentes, que finalmente se vieron cautivados por Eurípides. Sin alcanzar el mismo reconocimiento de *El Divino*, otros personajes homosexuales se vincularon al reparto de producciones como *Los premios*, *El faraón*, *Reina de belleza* y *Viviana*.

El éxito de esta fórmula, prueba una vez más que la comedia es un instrumento significativo para tratar temas delicados para la audiencia. Al parecer, así sean personajes muy cercanos a la cotidianidad, antepone un filtro y una distancia que no se encuentran en el drama. El riesgo, a la vez,



de usar la comedia para satirizar a estos personajes, particularmente con el caso de los peluqueros, es que no tardó en convertirse en un recurso gastado en exceso y que condujo a gran parte de los personajes homosexuales al rincón de lo pintoresco, la exageración y la caricatura, sobretodo en las décadas siguientes. Si bien los directores y libretistas le apostaron a hacer más visible la homosexualidad como un tema que debía ser incluido en las producciones, la audiencia no fue a la par con ellos y esto afectó la manera en que podían ser representados. La evolución de este fenómeno ha venido de la mano de un mayor conocimiento y aceptación de la comunidad LGBT que a medida que va ganando espacios en la vida pública, va obteniendo también personajes más diversos y complejos en la pantalla.

## CONCLUSIONES

### EL PASADO COMO CLAVE PARA MIRAR EL PRESENTE

Siempre se ha pensado en Colombia como un país con manifestaciones culturales muy a pesar de su televisión. Especialmente para la ficción y las telenovelas se ha reservado el lugar de la frivolidad que actúa como camisa de fuerza. Esto hace que no se crea necesario visualizar lo grabado o leer lo escrito al respecto. Este trabajo propuso, desde el principio, que una mirada más de cerca, liberada de tantos prejuicios, podía demostrar la relevancia del contenido de la ficción televisiva y las propuestas que ha traído a lo largo del tiempo. Al fin y al cabo, las series y telenovelas, han reunido como muy pocas otras creaciones, grupos masivos y heterogéneos de personas frente a un mismo relato. Pensar en el hecho de que más de la mitad de un país consumiera un mismo producto, religiosamente, durante meses o años, sería un punto de partida para justificar la necesidad de abordar la ficción y de pensarla desde perspectivas diversas y a la luz de otro tiempo. Sin embargo, hay que añadirle a esto el trabajo y la dedicación de algunas de las mentes creativas más importantes de las últimas décadas que le apostaron a la pantalla chica para contar historias o para recrear otras tantas que rondaban en su cabeza. La ficción importa, es relevante por lo que dice y por lo que no, por lo que propone y por lo que le muestra al país que representa. Es importante en cuanto divierte pero también en cuanto, queriéndolo o no, crea identidades y representaciones significativas de la realidad, se convierte en un espejo de la diversidad nacional e inclusive cuestiona el panorama social.

La década de los 80, fue un tiempo agitado y cambiante para diferentes sectores del país, mientras la sociedad avanzaba hacia una modernización cultural y se abría al mundo, la patria se sumía en crisis económicas y políticas determinadas por la mano negra del narcotráfico. Y cada noche, mientras esto sucedía, familias enteras encendían sus televisores para ver las cadenas nacionales. Con la mayor difusión de la señal, que llegó a nuevos rincones del territorio, y su consolidación, como pieza fundamental en los hogares de diferentes estratos, nunca la televisión había sido parte tan importante en la vida de los colombianos como lo fue en esa década. Y para tiempos tan agitados, nada más adecuado que una televisión en proceso constante de transformación y evolución. La ficción llegó a los años ochenta en medio de una búsqueda de identidad y dirección y, al final de la década, parecía haber hallado ese lugar y obtenido varias respuestas. Sin embargo, es y siempre ha sido, afortunadamente, un proceso incompleto.

Aunque no parezca tan distante en el tiempo, la televisión de los años 80 resulta radicalmente diferente a la que se produce hoy en día en el país hasta en sus aspectos más elementales. Por un lado por la manera en que era administrada, con el modelo mixto en el que el estado licitaba los espacios a las programadoras, en permanente competencia, y por otro, por el lado técnico cuyo desarrollo fue paulatino al paso de los años de la década pero comenzó en condiciones aún muy artesanales. Casi “con las uñas”, como se había venido haciendo, y fue volviéndose más moderna y profesional con la llegada de nuevos equipos y el mayor nivel de formación de los técnicos y realizadores. Sobre estos primeros años de los ochenta cabe mencionar los testimonios de dos figuras que evidencian, el estado

técnico de sus comienzos y la carencia de instrumentos y recursos que siempre, parece compensarse con mucha tenacidad y corazón en un negocio que empezó desde lo pequeño, lo rudimentario y lo familiar. Este es el caso de Teresa Gutiérrez, cuando decía: “la abuela fue una novela que tuvo un éxito muy grande, no se podía medir el *rating* porque no teníamos nidea de que era eso” (*50 años al aire*, 2004), o Bernardo Romero Pereiro al hablar sobre sus primeras creaciones: “hice una cosa con ambiente llanero en la que nunca se vieron los llanos porque no se podía grabar, el llano estaba en el estudio, igual que estaban los interiores”(50 años al aire, 2004).

En el campo de las narrativas de ficción y sus manifestaciones, que atañe mucho más de cerca al corazón de este proyecto, cabe mencionar que los 80 fueron una década de formatos y géneros mucho más respetados y definidos y que, por supuesto, mostró una evolución de los mismos, aún sin saber que algunos de ellos desaparecerían o se hibridarían con otros en los años venideros. Para la telenovela fue una gran década, no solo porque se coronó como la reina de la audiencia, sino porque logró, de la mano de la idiosincrasia de las regiones del país, revitalizar el melodrama y obtener una identidad propia, distante de lo que se hacía en otros países del continente. En este aspecto fue fundamental la intervención de elementos como la música y el humor, que llenaron de colores y diversidad estos productos, que significaron el verdadero antes y después del medio, en el país. Producciones como *Pero sigo siendo el rey*, *Gallito Ramírez* y *Caballo Viejo* inauguraron una nueva corriente en las telenovelas nacionales y demostraron que esta alcanza su mejor punto y su mayor expresión cuando experimenta, propone y hasta subvierte los personajes y las historias que había construido en el pasado. Lo menciona Nora Mazziotti cuando dice que la telenovela colombiana, “combina elementos modernos con los tradicionales y lo hace desde un lugar de búsqueda constante, pareciera tener una actitud de indagación, de exploración de universos urbanos, provinciales, rurales, ámbitos laborales domésticos y profesionales”. (Mazziotti, 2006, p.40) y agrega que, en comparación con los modelos de otros países del continente, “el modelo colombiano es el que se presenta más abierto, es una narrativa en búsqueda, en exploración de nuevos caminos”.

Las series, miniseries y unitarios lograron mantener su importancia y se volvieron más diversas. Mientras Julio Jiménez reafirmó su poder para cautivar audiencias con truculentas historias de misterio con *Los cuervos*, otros realizadores le apostaron a propuestas más experimentales y menos seguras, entre las que se encuentran, por citar ejemplos, proyectos que evidenciaban de primera mano los problemas sociales del país dirigiéndose a narrar historias desde el mundo de la pobreza y la indigencia o aquellos que se centraron en los jóvenes y aquellos “dilemas” característicos de su edad, como protagonistas de su propio espacio. Para las miniseries, un género extinto desde hace un buen tiempo en la televisión, fue una época dorada gracias a espacios comprometidos con narrar el país, ya fuera desde la perspectiva histórica en *Revivamos nuestra historia* o desde un acercamiento con la crudeza de la realidad en *El cuento del domingo*, que surgió como una presentación de relatos de la televisión brasileña, bajo la dirección de Pepe Sánchez. A la hora de tocar temas de impacto social, más cercanos a la difícil cotidianidad del país, la audiencia empezó por mostrar cierta reticencia,

especialmente ante ciertas escenas, argumentando en muchos casos que no quería encontrarse con elementos de la violencia y la tragedia nacional en la ficción y que prefería el medio como un escape. Le podían hablar de historias muy dramáticas siempre y cuando le sucedieran a otra gente, en otro lugar y otro tiempo. "Para los televidentes no es lo mismo ver a Joan Collins abordada sexualmente en lujoso canapé y colcha de satín, que a Carmenza González asediada por su jefe entre cortes de percal y popelina en un almacén de Chapinero", afirmaba la libretista Martha Bossio. (En *Semana*, 1987, 3-10 de marzo, p.35).

Sin embargo, con un manejo muy cuidadoso de las escenas y un profundo trabajo de investigación, los realizadores consiguieron que las series y las telenovelas pudieran tocar temas cotidianos, con una aceptación paulatina de la audiencia que terminó por darles su bendición y por supuesto el *rating*, consolidando algunos recordados ejemplos de series y telenovelas de denuncia social. La insistencia de los realizadores en acudir a la realidad del país, partía de una convicción de que la narración televisiva podía convertirse en un espacio de visualización de los problemas cotidianos y que podía fomentar la deliberación social, con base en una representación adecuada, que no obviara ni omitiera a los menos favorecidos de la sociedad o sus problemas más crudos. (En Orozco, 2002, p.154).

Mientras el drama exploraba diferentes caminos para contar la realidad y la historia, el humor hizo de las suyas retratando el país de pies a cabeza y conquistando a millones de familias colombianas. *Don Chinche* y *Dejémonos de Vainas*, dos de las comedias más importantes en la historia del país, son "modelo" 82 y 84, respectivamente. Ambas demostraron que la sátira es una licencia muy importante para revisar a la sociedad colombiana y para poner en evidencia una crítica que no incomode sino que logre identificación y que haga reír. Mientras el *Chinche* reflejó a las clases populares, pero conquistó tarde o temprano todas, *Dejémonos de Vainas* hizo lo suyo con un retrato irónico y burlón de la típica familia de clase media.

Lo que deja ver la nutrida producción de ficción es que los años ochenta fueron una época de riesgos, búsqueda y experimentación incansable. Las programadoras y los realizadores le apostaron a innovar con propuestas que podrían parecer disparatadas pero que resultaron, no solo en grandes éxitos, sino en una interesante, diversa y enriquecida ficción. Esta "colcha de retazos" de las narrativas y los temas, resulta imposible de encasillar en reglas y fórmulas y ahí radica su valor. Ideas como hacer una telenovela que se burlara de la cursilería de este tipo de productos, grabar una comedia totalmente en exteriores y con técnicas cinematográficas o encontrar elementos dramáticos en la historia nacional para entretener y enseñar a los colombianos a la vez, aunque descabelladas en un principio, se instalaron detrás de algunos de los más icónicos productos de los audiovisuales en Colombia.

Este tiempo de experimentación cobra vigencia sobretodo ante la desgastada televisión actual que parece repetir sin fin una misma fórmula y en la que cantidades muy altas de dinero parecen estar en juego como para apostarle a formatos distintos o darle giros de 180 grados a las tramas. Esto ha hecho que expertos miren la producción del pasado como un ejemplo, al menos en la calidad de sus

contenidos. Sin embargo, más allá de la añoranza, lo importante sería regresar a una televisión que no haya perdido su capacidad de proponer. Sobre esto parecen pertinentes las palabras del libretista Mauricio Navas cuando dice, “Lo que está en juego, más allá del negocio, es una de las claves en la construcción de la identidad como país. Lo que perdura en la memoria es lo que tuvo valor social. El reto hoy, coinciden los expertos, es encontrar nuevos lenguajes para retomar el pasado que se añora. Quedarse en el "todo tiempo pasado fue mejor" niega las posibilidades creativas hacia el futuro.”(Semana, 2008, 11-19 de octubre, pp. 57-58).

Personajes del gremio de televisión de la época, tanto directores como actores y libretistas, miran a los 80 y su modelo de programación como un tiempo de mayor libertad creativa y de una nutrida abundancia de proyectos y posibilidades de trabajo. Para muchos de ellos, verdaderos íconos del medio, la reducción de las posibilidades a los canales privados y las pocas casas productoras que sobrevivieron, representó el fin de su carrera o simplemente terminó por marginarlos hacia otros espacios o trabajos. Por los que se fueron y los que se quedaron dentro del nuevo modelo, algunos dicen que después de los 80, mas o menos a mediados de la década siguiente, llegó la condena definitiva de la televisión colombiana a una lógica monetaria que se sobrepone a los contenidos. (Botero, 2012)

Otra apuesta que se identifica ampliamente con la televisión nacional de los años 80 y que parece extinta en la actualidad fue acudir a la adaptaciones literarias como una fuente primordial a la hora de crear historias en la pantalla. Esto, además de llevar la gran ventaja de que la literatura cuenta con su propio trabajo de investigación y con una excelente calidad para narrar y reflejar al país, llevaba el riesgo de que las historias, aunque en televisión, no explotaran todos los potenciales que brinda lo audiovisual. Por eso se hizo necesaria la participación de grandes genios en el campo de la adaptación y de directores que pudieran imprimir su sello y una mirada determinante a lo que producían.

Hablar entonces del legado televisivo sería insuficiente, sin mencionar algunos de los nombres de aquellas figuras que protagonizaron la realización audiovisual de la década. Hombres y mujeres de amplia trayectoria literaria, dramática y académica, que habían sido pioneros en la televisión del país y al verla surgir como una entidad cultural, aún guardaban el deseo de que esta pudiera aportar algo al público que la veía, aún cuando ya cumplía con la importante misión de entretener frente al negro panorama cotidiano. Sin embargo, para ellos siempre existió una necesidad y un llamado para ir más allá. Fueron los directores, libretistas y actores las figuras que forjaron, en muchos casos con grandes dificultades, la televisión colombiana. De acuerdo con el documental que conmemoraba los 50 años del medio en el país, “La televisión colombiana tuvo un proceso único, esta suerte de haber tenido vinculados a grandes actores, ha sido un proceso tal vez solamente comparable con el de Brasil, y esto, hizo que se hiciera una televisión más madura, tal vez más artística y una televisión de propuestas, una televisión, si se quiere, cultural”. (*50 años al aire*, 2004).

Los 80 marcaron un periodo de transformación en la ficción colombiana, de proyectos arriesgados y del nacimiento de nuevas maneras de contar al país y su gente. Las producciones que anteriormente hubieran hablado de entornos sin distinción geográfica o histórica, ahora le apostaban a un tinte local y cercano que pudiera representar a los habitantes del país, quienes experimentaron una mayor cercanía con la televisión, en cuanto se identificaron con ella y la sintieron más propia. En palabras del director Jorge Alí Triana,

“Los ochenta fueron una década muy importante para la televisión, cuando se hizo un quiebre entre lo que se estaba haciendo y las nuevas propuestas. El hecho de que hubiera tantas programadoras hizo que la televisión fuera competitiva e imaginativa, aparte de que era manejada por los creadores y no por los burócratas, quienes piensan con el miedo y no toman riesgos. En aquel entonces los directores éramos los que proponíamos y desarrollábamos los proyectos. Hoy todo esto es una industria y se maneja con este criterio, lo cual no es bueno ni malo, solo que la óptica cambió”. (En Amaral, 2004, p. 77).

Este proyecto surgió acompañado de una inquietud y una necesidad de ahondar en la importancia del patrimonio audiovisual de las décadas pasadas. No solo por el gran peligro que corren las cintas y los productos de desaparecer por completo, ante la ausencia de una intención conservacionista que comprenda que la ficción es tan importante como cualquier otro documento. Pero también por la necesidad de acudir a él y de revisarlo constantemente como un tesoro que guarda muchas claves para entender a su tiempo y para guiar a quienes deseen realizar televisión en el futuro. En las producciones de los años 80 residen unas verdaderas joyas de la ficción nacional y de la búsqueda de abarcar al país en sus complejidades, sus problemas y sus diferencias. Trabajos que no pueden ni deben ser olvidados, especialmente ahora cuando se evidencian, con cada nueva “producción”, tantos males que aquejan a la realización nacional y se le ve estancada frente a las glorias de otro tiempo. Se ha dicho de muchas maneras y por muchas causas que Colombia es un país sin memoria, y esta investigación es, en el fondo, una invitación, a que esto no le suceda a su patrimonio audiovisual. A las series, telenovelas, miniseries y comedias, que diariamente vieron millones de compatriotas y que hoy, parecen condenadas al olvido.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amaral, D. (comp.), (2004), *50 años de la televisión en Colombia: una historia para el futuro*, Bogotá, Caracol Televisión.
- Ambruzzese, A. y Miconi, A. (2002), *Zapping, sociología de la experiencia televisiva*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Balle, F. (1991) *Comunicación y Sociedad, evolución y análisis comparativo en los medios*. Bogotá, Tercer Mundo.
- Barbero, J. y Rey, G. (1999) *Los ejercicios del ver, hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa.
- Barbero, J. y Muñoz, S. (1992) *Televisión y melodrama*, Bogotá, Tercer Mundo.
- Barker, C. (2003) *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona, Paidós.
- Botero, M. (2011, 12 de abril), entrevistada por Peña, N., Bogotá.
- Buonanno, M. (1999) *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona, Edessa.
- Casey, B., Casey, N., Calvert, B., French, L. y Lewis, J. (2008) *Television studies, the key concepts*, New York, Rutledge.
- Carrisoza, E. (1986, 26 de marzo), “Los personajes de telenovela”, en *Elenco* (diario El Tiempo), núm. 386, p. 12.
- Círculo de Periodistas de Bogotá; Colegio Nacional de Periodistas; Asociación Colombiana de Periodistas y Fedeprensa, (1986), *¿Hacia dónde va la tv colombiana?*, Círculo de Periodistas de Bogotá, Bogotá, Ecoe Ediciones.
- Colombia, Departamento Administrativo Nacional de Estadística (2010), “Indicadores Básicos de Tecnologías de la Información y la Comunicación. Año 2010.” [en línea], disponible en: [http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/tic/bol\\_tic\\_2010.pdf](http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/tic/bol_tic_2010.pdf)
- Colombia, Departamento Administrativo Nacional de Estadística (2007), “La visibilización estadística de los grupos étnicos colombianos”. [en línea], disponible en: [http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/visibilidad\\_estadistica\\_eticos.pdf](http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/visibilidad_estadistica_eticos.pdf)
- Elenco, diario El Tiempo (1983, 1 de septiembre), “Amparo Moreno, de sumisa a mujer perversa”, núm. 198, p. 3.
- Elenco, diario El Tiempo (1983, 15 de octubre), “La batalla es con los exteriores”, núm. 203, pp. 10-11.
- Elenco, diario El Tiempo (1983, 15-21 de diciembre), “La nueva telenovela: Pero sigo siendo el rey”, núm. 213, pp. 8-9.
- Elenco, diario El Tiempo (1984, 2 de febrero), “Lo que se maltrata en TV: El Homosexualismo”, núm. 220, pp. 8-9.
- Elenco, diario El Tiempo (1985, 28 de febrero), “¿Por qué tanto color y ningún negro?”, núm. 276, pp. 6-7.
- Elenco, diario El Tiempo (1985, 20 de junio), “La carencia de una industria”, núm. 292, p. 5.
- Elenco, diario El Tiempo (1985, 8 de agosto), “Los Cuervos, dirige Alí Humar”, núm. 319, p. 6.
- Elenco, diario El Tiempo (1985, 24 de octubre), “Protagonista el machismo”, núm. 312, pp. 5-6.

- Elenco, diario El Tiempo (1985, 12 de diciembre), “El siete mujeres y una polémica”, núm. 301, pp. 16-17.
- Elenco, diario El Tiempo (1988, 26 de febrero), “Jaime Velásquez, temáticas de sobremesa”, núm. 434, pp. 4-5.
- Elenco, diario El Tiempo (1989, 3 de agosto), “Las poderosas mujeres de Azúcar”, núm. 509, pp. 5-6.
- García Canclini, N. (2007), *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona, Gedisa.
- García Canclini, N. (1999), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Grijalbo.
- Giraldo, O. Mejía M. Y Vargas A. (1988), *La realización del seriado en Colombia*, una descripción. [trabajo de grado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Comunicación Social.
- Goethals, G. (1986), *El ritual de la televisión*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Habermas, J. (1981), *Teoría de la acción comunicativa II*, México D.F., Taurus.
- Hartley, J. (2000), *Los usos de la televisión*. Barcelona, Paidós.
- Herrán, M. (2008), *Toma el control*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Jaramillo, J. (2009, 24 de enero), entrevistado. Hoy por Hoy, Caracol Radio.
- López, E. (2007), *La marginación de la serie* [trabajo de grado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Comunicación Social.
- Meléndez, A. (2001), *La TV no es como la pintan, rutinas, moldes, discursos, programas y público*, México D.F., Trillas.
- Martín-Barbero, J. y Muñoz, S. (1992), *Televisión y melodrama, géneros y lecturas de la televisión en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo.
- Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999), *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa.
- Martín-Barbero, J. (2002), *Oficio de cartógrafo, travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Mazziotti, N. (1995), *El espectáculo de la pasión, las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires, Colihue.
- Mazziotti, N. (2006), *Telenovela: industria y prácticas sociales*, Bogotá, Norma.
- Orozco, G. (coord.), (2002), *Historias de la televisión en América Latina*, Barcelona, Gedisa.
- Parga, B. (2011, 22 de agosto), “Se fueron los narcos, llegó la narco-TV”, en *Semana* [En línea], disponible en: <http://www.semana.com/opinion/fueron-narcos-llego-narco-tv/162894-3.aspx>.
- Pérez, J. (2009), *La comedia colombiana, del éxito al olvido* [trabajo de grado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Comunicación Social.
- Prieto, D. (2000), *Los formatos televisivos*, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza.
- Rincón, O. (2002), *Televisión, video y subjetividad*, Bogotá, Norma.
- Rojas, D. (1998), *Historia de las licitaciones de televisión en Colombia* [trabajo de grado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Comunicación Social.
- Rodríguez, C. y Téllez, P. (1989), *La telenovela en Colombia, mucho más que amor y lágrimas*, Bogotá, Cinep.



- Ronderos, M. (1991), *PUNCH Una experiencia en televisión*, Bogotá, Plaza & Janes.
- Rueda, M. (1985, 1 de abril), “Se perrateo nuestra TV”, en *Semana*, núm. 148. p. 3
- Salazar, M. (2010), *Heroína, cambios en la protagonista de la telenovela colombiana en las últimas dos décadas* [trabajo de grado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Comunicación Social.
- Saló, G. (2003), *¿Qué es eso del formato?, cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*, Barcelona, Gedisa.
- Sánchez, P. (2011, 5 de mayo), entrevistado por Peña, N., Bogotá.
- Semana*. (1982, 14-21 de junio), “Cero y van seis”, núm. 2, pp. 19-20.
- Semana*. (1983, 16- 23 de mayo), “Don Chinche: nuevo fenómeno de la TV”, núm. 50, pp. 42-47.
- Semana*. (1984, 23-30 de abril), “El triunfo del rey”, núm. 99, pp. 44-49.
- Semana*. (1985, 14-21 de enero), “¡Dejémonos de vainas!”, núm. 137, pp. 39-44.
- Semana*. (1986, 17-24 de marzo), “Añorando viejos tiempos”, núm. 198, pp. 56-61.
- Semana*. (1986, 17-23 de noviembre), “Buscando el K.O.”, núm. 233, pp. 64-68)
- Semana*. (1987, 3-9 de marzo) “No todo lo que brilla es porno”, núm. 248, pp. 35-37.
- Semana*. (1987, 9-16 de marzo), “Julio Truculento”, núm. 249, pp. 42-43.
- Semana*. (1988, 9-16 de mayo), “Violencia y TV”, núm. 310, p. 6.
- Semana*. (1988, 10-16 de marzo), “El poder negro”, núm. 331, pp. 45-46.
- Semana*. (1988, 1-8 de agosto), “Los pecados de Amparo y La Mencha”, núm. 322, pp. 44-49.
- Semana*. (1989, 26 de junio a 3 de julio), “Puro pueblo”, núm. 369, pp. 39-40.
- Semana*. (2008, 11-18 de octubre), “Todo tiempo pasado...”, núm. 1123, pp. 57-58.
- Steiner, R. y Corchuelo, A. (1999) “Repercusiones económicas e institucionales del narcotráfico en Colombia”. [en línea], disponible en: <http://www.mamacoca.org/feb2002/DrugTradeEspanol.PDF>
- Silverstone, R. (1994), *Televisión y vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Tele Revista, diario El Espectador (1986, 10 de mayo), “Carmen Marina Torres, la actriz de ébano”, núm 370, pp. 14-15.
- Tele Revista, diario El Espectador (1986, 14 de junio), “Las disparejas de Los Cuervos”, núm. 375, pp. 4-5.
- Tele Revista, diario El Espectador (1987, 31 de julio), “Cachorra y el espía, un amor de los bajos fondos”, núm. 434, p. 4.
- Tele Revista, diario El Espectador (1988, 29 de octubre), “El Cacique y la Diosa, ¿otro gallito?, núm. 499, pp. 4-5.
- Tele Revista, diario El Espectador (1989, 25-31 de marzo), “Cinco críticos clasifican a Inés de Hinojosa”, núm. 520 , pp. 4-5.
- Tele Revista, diario El Espectador (1989, 6 de mayo), “Cuando las “Mujeres” dejaron de ser el sexo débil”, núm. 526, pp. 4-5.

Tele Revista, diario El Espectador (1989, 18 de agosto), “En amar y vivir, ni serán felices ni comerán perdices”, núm. 594, pp. 6-7.

Tele Revista, diario El Espectador (1989, 18 de noviembre), “Fin de la era Don Chinche”, núm. 554. pp. 4-5.

Tele Revista, diario El Espectador (1989, 23 de diciembre), “Los personajes de la década”, núm. 559 pp.12-16.

Tele Revista, diario El Espectador (1990, 14 de julio), “Al son de Música Maestro”, núm. 588, pp. 4-5.

Verón, E. y Escudero, L. (coord.), (1997), Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales, Barcelona, Gedisa.

Vilches, L. (1993), La televisión, los efectos del bien y el mal, Barcelona, Paidós.

Vizcaino, M. (1992), Los falsos dilemas de nuestra televisión, Bogotá, CEREC.

Yances, G. (1986, 20 de diciembre), “Despedida a Los Cuervos”, en Tele Revista (diario El Espectador), núm. 403, p. 5.

Yances, G. (1987, 15 de agosto), “Lo colombiano está de moda”, en Tele Revista (diario El Espectador), núm. 436, p. 3.

Yances, G. (1987, 26 de septiembre), “Telenovela de denuncia”, en Tele Revista (diario El Espectador), núm. 443, p. 3.

Yancés, G. (2011, 15 de abril), entrevistado por Peña, N., Bogotá

ANEXOS

1. Programadoras de Televisión en Colombia, 1984 y sus principales accionistas:

PROGRAMADORA	PRINCIPALES ACCIONISTAS	PARTICIPACIÓN
Caracol TV S.A.	Londoño, Reyes y Cía. (Familia Londoño-Reyes)	25.00
	Inversiones La Providencia Ltda. (Familia López Michelsen-Caballero)	25.00
	Inversiones Restrepo Echeverry y Cía. (Familia Restrepo Echeverry)	18.27
R.C.N.	Carlos Ardila Lulle y Familia	100.00
R.T.I.	Guillermo, Gabriel y Fernando Restrepo Suárez	75.00
	Fernando Gómez Agudelo	23.74
PUNCH	Peñalosa Televisión	33.34
	Familia París	33.32
	Familia Medina Pereiro	19.07
CONSORCIO ARTURO ABELLA, JORGE ENRIQUE PULIDO Y TELESTUDIO LTDA.	Arturo Abella	52.00
	Jorge Enrique Pulido	37.06
	Telestudio Ltda.	10.04
CINEVISIÓN	Inversiones para el Desarrollo S.A.	89.34
	Jorge Arenas Lamus	10.66
INTERVISIÓN	Yamid Amat	22.00
	Juan Gossain	22.00
	Derco Ltda.	22.00
DATOS Y MENSAJES	Familia Pastrana Arango	100.00
COLTEVISIÓN	Representaciones Ancora Ltda.	26.561
	D' Zurbiría y Cía. S. en C.	26.560
	Jesús Álvarez Botero	25.93
	Luis Fernando Duque	20.94
CENICOLÁSRO	Fundación Grupo Social	59.95
	Círculo de Obreros	23.98
PRODUCCIONES EDUARDO LEMAITRE	Familia Lemaitre	100.00
PROMEC		100.00
COESTRELLAS	Bernardo Romero Pereiro	20.00
	Liliana Grois de González	20.00
	Carlos Benjumea	20.00
	Jorge Ospina Cantor	20.00
CROMAVISIÓN	Hugo Alirio Perilla	50.00
	Jaime Grisales	25.00
	Luz Marina López de Grisales	25.00
PRODUCCIONES JES	Familia Sánchez Vanegas y Sánchez Cristo	100.00
ALEJANDRO MUNEVAR DOMÍNGUEZ	Alejandro Munevar Domínguez	100.00
GERMÁN GARCÍA Y GARCÍA	Familia García y García	100.00
JORGE BARÓN	Familia Barón	100.00
PREGO COMUNICACIONES	Gabriel Ortíz	40.00
	Consuelo Arias de Ortíz	40.00
DO-RE-CREATIVA	Jaime Alberto Salcedo	100.00
ALFAVISIÓN	Alberto Acosta, Mario Franco y Alberto Dangond Uribe	100.00
NOTICIERO 24 HORAS	Familia Arboleda 103	100.00
PROYECTAMOS TV	Bertha Helena Argayus de Valotta	25.00
	Fernando Parra Duque	25.00



Publicado en: Círculo de Periodistas de Bogotá; Colegio Nacional de Periodistas; Asociación Colombiana de Periodistas y Fedeprensa, (1986), ¿Hacia dónde va la tv colombiana?, Círculo de Periodistas de Bogotá, Bogotá, Ecoe Ediciones. Tomado de: OSSA BERNARD, María Cristina y otras. Manual Descriptivo del Estado Actual de los Medios de Comunicación en Colombia. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social, Mayo 1984 (Trabajo de Grado).

## 2. Inversión publicitaria bruta total y por medios 1974- 1980- 1985

MEDIOS	1974	1980	1985
TELEVISIÓN	575	5.244	25.193
RADIO	399	2.177	6.181
PRENSA	308	1.831	7.686
REVISTAS	65	583	2.466
TOTAL	1.348	9.835	41.524

Publicado en: Círculo de Periodistas de Bogotá; Colegio Nacional de Periodistas; Asociación Colombiana de Periodistas y Fedeprensa, (1986), ¿Hacia dónde va la tv colombiana?, Círculo de Periodistas de Bogotá, Bogotá, Ecoe Ediciones. Tomado de: Publidatos 1974. 1980, 1985.

## 3. Penetración de la televisión en áreas urbanas del país

Ciudad	No. de hogares (miles)	No. de hogares con TV (miles)	Penetración
Bogotá	908	868	95.6
Medellín	296	274	92.5
Cali	276	260	94.2
Barranquilla	153	127	83.0
Subtotal	1.633	1.529	93.6
Otras zonas urbanas	1.722	1.171	68.0
Total	3.355	2.700	80.5

Publicado en: Círculo de Periodistas de Bogotá; Colegio Nacional de Periodistas; Asociación Colombiana de Periodistas y Fedeprensa, (1986), ¿Hacia dónde va la tv colombiana?, Círculo de Periodistas de Bogotá, Bogotá, Ecoe Ediciones. Tomado de: OSSA BERNARD, María Cristina y otras. Manual Descriptivo del Estado Actual de los Medios de Comunicación en Colombia. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social, Mayo 1984 (Trabajo de Grado).

## 4. Entrevista con Pepe Sánchez

NICOLÁS PEÑA: ¿Pepe, qué elementos destaca de la televisión de antaño que contrastan con la producción actual?

PEPE SÁNCHEZ: La televisión colombiana empezó por ser una entidad cultural, sin ánimo de lucro, sin ningún compromiso comercial, era una televisión estatal dirigida con muy buen criterio, a resaltar los valores nacionales, en fin, la cultura, se hacía un repertorio de obras de literatura universal y latinoamericana, se hacían programas científicos, musicales, la orquesta sinfónica daba recitales, había un grupo de baile y de ballet hacían, pues, esto, muy, lo que permitía la tecnología de la época muy rudimentariamente, pero esa era la vuelta. Yo creo que algo de eso ha quedado, todavía no se ha borrado del todo, se hace todavía, esta televisión que se hace ahora, a veces se hace con cierto pudor, no conscientes de que la cosa podría ser de otra manera, pero hay una obligación con el rating, y es decir se volvió una vitrina para vender dentífricos y jabones, eso, en realidad eso es la televisión. Entonces no había tanto... tanta exigencia, en cuanto a lo comercial en esa década de los ochenta, mmm todavía se podían proponer cosas, todavía yo tuve la oportunidad de hacer una bella historia, una historia muy fuerte, muy sórdida y dura, de la vida real, que se llamó la historia de Tita, y fue particularmente remarcable para mí, pues yo siento que allí encontré de verdad o me aproxime por lo menos a lo que debería ser la televisión. Primero, fue una cosa absolutamente experimental, no hubo, no usamos guión, libreto, un abogado, que era entre otras, hermano de Mauricio Navas, era el abogado de la cárcel de mujeres y conocía el caso de esta madre y esta hija que terminan las dos en la cárcel del buen pastor una por tráfico de drogas y prostitución y la hija por matar a una lesbiana, entonces es una historia lo más sórdida del mundo, pero se le confirió, se le dio un halito ahí como de medio... poético, a los personajes y el tratamiento, que resultó muy eficaz, entonces, no se realiza con libreto

sino que el este abogado, me pasaba las escaletas, como una escaleta mas o menos, me debía pasar en cada capítulo y en cada escena, entonces nosotros armábamos todo con los actores, improvisábamos el dialogo, y la cámara, una cámara al hombro seguía los personajes, con un lente gran angular, se me ocurrió la idea del gran angular para producir cierto efecto de distanciamiento, para no caer, un tema tan sórdido tratado muy realista, o muy naturalista, era un poco delicado, entonces esto, esta distorsión que le producía el gran angular como que distanciaba la cosa, y se veía distinto, se veía, fue un efecto, una cosa que pues, no sé, muy poco perceptible así a simple vista, pero que yo se que caló mucho porque la gente veía esto, esta historia tan tremenda la veía con agrado, le gustaba verla. Bueno... y otra cosa con la cual experimente fue con El Chinche, ya en ese momento ya las cámaras eran móviles, porque al comienzo de la televisión, mover una cámara era imposible, casi no se podía hacer ni un dolly en el estudio porque era pesadísimo, y mover esos aparatos, mucho menos sacarlos fuera del estudio, entonces yo aproveché que se entusiasmaron mucho con cinco libretos que yo hice iniciales, y pedí de todo, una de las cosas que pedí fue hacerlo fuera del estudio, en aquel momento, ahora se hacen cosas muy afortunadas en la escenografía, pero aquel momento era terrible, porque en las cámaras de tubo, digamos, no permitían, no tenían mucha sensibilidad, entonces había que meterle luz a esa vaina terrible, entonces se iluminaba con unas pailas así, no había, había pocas luces dirigidas, no había contraluces, ni mucho menos, no había contrastes, entonces esa televisión de cartón se delataba; con esa cantidad de luz, se veía que era de cartón, no, era terrible. Entonces yo le tenía mucha prevención a trabajar en estudio en esa época, y pues, propuse, pedí, que me dejaran hacer El Chinche fuera del estudio, al principio fue un poco, les sonó un poco rara la cosa a los de RTI, pero aceptaron, hicimos las pruebas y tal y bueno, ahí El Chinche está pasando todavía al aire, entonces eso fue otra cosa, otra cosa como afortunada, la considero yo, dentro del, de propuestas que se podían hacer. Hoy en día es muy difícil hacer una propuesta diferente al formato de telenovela, es muy difícil, inclusive las series, todo el mundo, los actores, los directores, todo el mundo quiere hacer series, claro está que se puede trabajar mejor, pero empiezan una serie y si ven que va resultando la convierten en telenovela, porque una serie tiene un gasto inicial fuerte, que pues, se puede aprovechar, y en vez de aprovecharlo para veinte capítulos, lo aprovechan para 120, y le sacan más plata, eso es todo el problema, entonces ese excesivo comercialismo ha limitado mucho la televisión, la gran diferencia, bueno, además de las diferencias tecnológicas, ¿no?, pero ha habido esa invasión, esa, la invasión de la cosa comercial a la televisión, ha provocado, que se estanque, ¿no?, se habla de progreso, ha involucionado, no ha evolucionado para nada, lo que ha evolucionado es la tecnología, y hoy hay mejor imagen, hoy se pueden hacer cosas en HD, toda la cuestión, pero en los contenidos, eso sí vamos pa' atrás.

NICOLÁS: Hablando sobre el tema de la historia de Tita, que digamos, plantea un tema de la vida real, un tema difícil de una realidad del país, que de por si estamos en un país con una realidad que puede ser muy cruda en muchas ocasiones, ¿Cómo le va a la televisión?, o ¿Cómo le fue?, mas bien, en esa época, tratando de contar lo que pasaba en el país, la década de los ochenta es una época particularmente difícil en el panorama nacional, ¿Se reflejaba eso en la televisión?, ¿Se trataba como de que la gente viera ese panorama social?

PEPE: No, no había esa preocupación, no, no, nunca la ha habido en la televisión, cuando, ahora cuando se han tratado temas del narcotráfico eso es con un fin, un fin eminentemente especulativo, para sacarle billete a eso nada mas, pero no con el ánimo de esclarecer ante la gente, una realidad, o analizar un entorno social, no, eso nunca lo ha habido. En la historia de Tita, porque yo tenía esa preocupación, me parecía que la televisión debería regresar a lo que era al inicio, esto es imposible, desde luego desde el capitalismo, es imposible el regreso a una televisión estatal sana, eso es imposible, pero yo siempre hubiera querido eso, ¿no?, cosas como la historia de Tita y eso, eran cosas más o menos como del espíritu de lo que se hacía antes.

NICOLÁS: Hablando sobre lo que es Don Chinche que es yo creo que el programa más representativo de la televisión de esa década, por el tiempo que duró, por el éxito, por lo que representaron sus personajes, quisiera que me contara, usted, ¿A qué cree que se debió ese gran éxito y esa gran aceptación que lograron los personajes, que logro el Chinche en el público, y como esa complicidad, que logró establecer con la audiencia?

PEPE: Mira, yo creo que fue, como siempre pasa, un fenómeno de identificación, fue muy curioso, en cierta clase intelectual alta pudiéramos llamarla, con cierto poder económico, la gente lo acepto con

curiosidad, y con cierta simpatía, en la clase popular, mucho más ahí se produjo una identificación inmediata, la clase media, protestó siempre, al comienzo, decía que se mostraba lo pobre del país, que habiendo tantas cosas bonitas, lo que dicen siempre, tantas cosas bonitas para mostrar del país, que porque nos íbamos siempre por.... Pero poco a poco fue una clase que se fue ganando también, y después la audiencia fue total, pero al comienzo, era una clase que se entia un poco cerca a ese medio, de ese barrio, ¿no?, algún intelectual comentó en esa época, todos hemos tenido que ver alguna vez con ese barrio, lo dijo muy sabiamente, ese tener que ver con ese barrio en la clase media era terrible, no podía sentirse ni medio identificada y la clase popular si era un inmediato proceso de identificación. Entonces yo creo que era ante todo eso, que se sentía la gente como reflejada ¿no?, había ahí un fenómeno de identidad, de identificación.

EVELYN DOMÍNGUEZ: El Chinche, tenía, ¿tuvo algo que ver con Yo y Tu? ¿O nació, y no tenía nada que ver?

PEPE: No, no, el personaje si, Hector Ulloa, que es el creador de su personaje, trabajó, hizo el personaje en Yo y Tu, salió de televisión, no salió, el lo hacía en la radio y decía, y esto fue un encargo que me hicieron, Fernando Gómez Agudelo, me dijo hombre, queremos hacer un programa, con este, con este protagonista, pues alrededor de este personaje, yo no lo conocía no lo había visto mucho sino en el Yo y Tu pero eso el después había como evolucionado y tal. Entonces el primer paso que di fue ubicarlo históricamente, en un barrio concreto, con un oficio concreto, porque era un personaje un poco suelto, que en la propuesta que me hicieron era que el tipo pudo haber sido mecánico unas veces, aviador otras, podía ser médico otras, me pareció un recurso que había utilizado Cantinflas y algunos cómicos Mexicanos que no surtía mucho efecto, entonces me preocupe por darle una identidad, en el entorno en que se movía, entonces se ubicó en este barrio, RTI tenía una casa muy grande con un gran solar y ahí en ese gran solar se construyó aprovechando una construcción que había tal vez, en una casa como colonial, tal vez algún establo, o una cosa así, había paredes encerrando, y se hizo la tienda, se hizo el taller, se hizo un muro, y después ya se sacaba la cámara a la calle y se jugaba con personajes del barrio, al estilo neorrealista que ha sido lo que siempre, lo que más me impacto a mí en mi amor por el cine, siempre he tenido que la gran época para mí fue el neorrealismo ¿no?, que fue una ruptura y una propuesta nueva maravillosa que abrió las puertas a una cantidad de cine posterior que ha sido muy valioso ¿No?, entonces, con ese contagio del neorrealismo asumí yo esto del Chinche.

NICOLÁS: Una de las particularidades de Don Chinche es que es una historia de lo popular, osea los personajes se mueven todos en un entorno popular, representa un poco a las clases mas populares, y digamos pone en la pantalla algo que no se había hecho o que digamos no con tanta fuerza o no con tanta popularidad, como lograr que la gente se sintiera identificada, pero que no se hablara de familias, digamos de las típicas familias un poco mas estereotipadas de las telenovelas, la familia adinerada, o de la clase media, sino era propiamente de la clase popular, ¿Cómo fue ese trabajo de crear esos personajes para que se sintieran realmente, para que la gente dijera se parece a alguien que yo conozco, para que se pareciera como a ese Colombiano, como digamos algo tan Colombiano, tan propio?

PEPE: Mira, yo creo que hubo una actitud de honestidad, yo iba a... me preocupo hablar y plantear lo que conocía, entonces muchos de esos personajes están inspirados en personajes que conocí en mi infancia yo me crié por esos lados por ese barrio, entonces conocía personajes que pasaban por mi casa, amigas, en fin, no sé, y sobre esas vivencias fui construyendo los personajes ¿no?, el que más me atraía a mí era el Doctor Pardito, el abogado este aristócrata que...

EVELYN: Andrés Pardo de Brigard.

PEPE: Si, y había un propósito yo propuse la serie con un título que era: "La Manzana de la Concordia" al unirlo al barrio, que es un barrio vecino, el barrio la concordia, y era de solo un rincón donde la solidaridad resolvía muchas cosas, generalmente, había una actitud solidaria, entonces este Pardito llega muerto de hambre, un tipo en la ruina, muy preca., y entonces allá le dan de comer lo atienden y empieza, el tipo empieza a sentir contacto humano de verdad, ahí en ese barrio ¿No?, y así pasaba con los demás, casi como una propuesta desfasada de la convivencia, entonces de donde, iban saliendo los personajes, por ahí de retazos de recuerdos, y ante todo con mucha fidelidad nunca fui ni

soy amigo de estafar, de ganarme a cuento al espectador, no, nunca me ha interesado el rating, me ha interesado contar unas de las cosas que he querido contar, pues esta era una de las cosas, que se me cruzaba con los personajes, y entonces yo lo metía, me preocupaba porque fueran fieles, pues a un entorno social, a una realidad de un momento y que tuvieran fidelidad, yo creo que de ahí partió el que fueran personajes como de carne y hueso ¿No?, no había estereotipos.

NICOLÁS: Don Chinche es una comedia pero digamos que no se queda solo en el chiste o en lo que se pueda contar como en la anécdota, sino que de fondo toca temas muy de la realidad colombiana, de las circunstancias, del entorno en el que vive mucha gente del país, yo quería preguntarle, si ¿Usted cree que la comedia puede ser una gran licencia para hablar de temas serios y de temas, difíciles?

PEPE: No solo una gran licencia, sino un arma poderosísima, a través de la comedia se pueden decir tantas cosas que diciéndolas con seriedad, serían, resultarían, inadmisibles muchas veces, la comedia se da ese lujo, es muy difícil de hacer, pero cuando se acierta, resulta, puede resultar un arma muy poderosa, de planteamientos sociales y de algo contestatario de verdad, el humor, el humor es demoledor.

NICOLÁS: ¿Se vieron esos elementos en Don Chinche, qué elementos digamos, había detrás como de fondo de temas que se quisieran tocar?

PEPE: Mira, es en un grupo de desempleados en realidad, allí nadie, o subempleados, entonces eso daba para hablar mucho sobre la realidad del país, porque la gran... el gran éxodo hacia la capital se produjo, se siguió produciendo, ya había comenzado en los 50's y eso, pero ahora se notaba mas, y me preocupe por ejemplo porque no fuera un programa cachaco, rolo, porque eran personajes que venían de todas partes, la señora esa que era tolimense, el marido santandereano, había paisa, había... porque eso era la ciudad, lo que debe ser una ciudad que recoge pues a todo el país, la capital, entonces, si, había mucho de eso, mucho de observación, y no digamos de crítica, sino de observación de la realidad ¿No?.

NICOLÁS: Además que es muy de esta década ese tema de empezar a mostrar las diferentes regiones del país en la televisión ¿No? ¿Como de que no parezcan los personajes muy, o muy rolos o inclusive muy de ningún lado como sin una procedencia muy clara sino que se empieza a hablar de la gente de las diferentes regiones?

PEPE: porque veníamos de Yo y Tu, que fue como la gran comedia que eso si era totalmente rola.

EVELYN: Absolutamente cachaca sí

PEPE: Si, totalmente cachaca era y escrita por una española, pero ella sostenía que la clase media madrileña, ella era madrileña, es, todavía existe Alicia, era igual a la de acá, era universal, entonces yo creo que tenía razón en eso, ella decía yo escribo pensando en la gente que conocí en España y es como acá.

EVELYN: Creo que lo interesante del Chinche también era que como que realmente tenía al país representado un poco, estaba recordando ahora que, yo no sé si fue de las primeras veces que apareció una negra, por cierto, que no era justamente siempre la muchacha del servicio, era negra de verdad y tenía un acento que no era.

PEPE: Claro, como estudiante, ¿Cómo que era? no recuerdo que era.

EVELYN: sí, yo tampoco.

PEPE: Que quería ser modelo, o alguna cosa así. Sí, Claro, claro, claro, claro, apareció un elemento que negro que ha enriquecido nuestra cultura y que les ha dado la música a nuestro país, al mundo. Por cierto que tuve un, me llamaron para dirigir una cosa que se llamaba los colores de la paz, entonces el episodio fue muy dicente y de tener en cuenta, era una historia muy falsa, la novela original eran unos futbolistas cuyas parejas eran una perfumista, la otra era una modelo, una vaina, dije un momento si vamos a hablarle a un país que no hace sino ver futbol con unos futbolistas absolutamente eso, si acaso Pelé, no alcanzarían esos niveles de... aquí en serio lo valioso y lo simpático es que los futbolistas son como muy fieles a su clase y a sus regiones, se casan con niñas de su nivel, no reniegan de su



extracción social, entonces para el hombre que bueno es enseñar, que bueno es hacer una cosa y estaba Wilinton Ortiz, en el top, era en ese momento nuestro gran crack, como Wilington les dije pues si, Wilington Ortiz sería buenísimo, que sea un negro, hombre si, se transformó toda la historia, la propuesta mía que así fue como se desarrolló la cosa era que venía un matrimonio de Tumaco y ella venía embarazada, era Bárbara Perea, y tenían, el muchachito lo tenían aquí y se instalaban, venían a vivir con unos parientes en el barrio Olaya, donde hay un estadio popular, entonces el niño crecía por esos lados y crecía con la cosa del fútbol, se volvió futbolista...¿Cómo se llama?

EVELYN: Oscar Borda ¿No?

PEPE: Borda, Oscar Borda, hicimos el casting y Oscar jugaba fútbol, era futbolista, tal vez estaba en ligas menores en esa época pero jugaba, entonces bueno venía al pelo, y como venía de esta familia entonces llegaba donde unos primos que eran negros también, entonces hicimos un reparto de gente negra bellísima, y de un talento del carajo, y empezó a marchar la novela y todo, al, no se si a un par de meses de estar al aire, que había que empezar a sacar negritos me dijo el tipo, esos negritos y poner gente bonita, mira, no le mande con... no le puse el escritorio de ruana porque... le dije mira, hagamos una vaina, llámame a otro tipo porque esa propuesta que me está haciendo no va con lo que me propusieron a mí, y eso no me interesa a mí y déjela hacer, no sé de que me puse a vivir pero boté eso al carajo, pero ese era el criterio, que además los mexicanos lo tienen, como, como, como, ellos tienen como un decálogo.

EVELYN: Esta en el... creo que se llama el libro blanco

PEPE: Alguna cosa así, y ahí no puede haber negros protagónicos

EVELYN: Los negros no están

PEPE: Una vaina así, así lo dicen sin... aquí vino un tipo a darnos unas instrucciones de cómo hacer las novelas, para que tuvieran éxito allá en México. Entonces, bueno íbamos a la aparición de la niña, de la negrita esta en el Chinche, si, era como convocando a todas las regiones que estaban instalando y viniéndose para acá para Bogotá y había cosas, alguna vez doña Berthica contaba su historia y era que al marido lo habían matado, se suponía que la policía, que en ese momento era la gestora, había sido la gestora de la violencia en los 50's, osea, ella cargaba su tragedia a la espalda y de vez en cuando afloraba, es evidente ¿No?, y pues el hijo no sabía hacer nada, era un muchacho que había sido víctima del desplazamiento, en fin, habían esos elementos de... yo digo que es decir hubiera podido desarrollarse más, mucho más los personajes, yo digo que no estaban, estaban tocados, siempre estuvieron, lo que pasa es que no había tiempo de... yo hacía al mismo tiempo el cuento del domingo, entonces eso era escribiendo a toda, no había tiempo de pensar mucho las cosas de reflexionarlas sino que eran simples, entonces quedaron muchas cosas por decir.

NICOLÁS: Sin embargo la duración de la serie pues es también un elemento muy notable, el tiempo que estuvo al aire, y quería preguntarle ¿Cómo se hizo para desarrollar la historia y si los personajes también vivieron como una evolución y una transformación a lo largo del tiempo, a lo largo de los años?

PEPE: Sí, mira, hubo esto, yo lo tuve 6 años, y duró dos años más, duró dos años más en otras manos que lo que hicieron fue petaquearse, desnaturalizar a todos los personajes, al Chinche lo casaron, lo hicieron ganarse la lotería, entonces eso ya era otra cosa, en el afán de buscar el rating y la cosa, lo desbarataron, yo nunca logré o llegue a ver un capítulo de esos pero me contaban que esa vaina era un horror, se tiraron todo, todo, todos los personajes, quedaron totalmente desvirtuados, los dos últimos años, yo temo que en esta repasada que están haciendo de golpe lleguen a ese momento y eso si fue terrible, terrible, ya no tenía que ver con nada de eso que... ni cobre derechos ni nada, eso, no ha existido nunca por los derechos, eso fue creación mía, como Romeo y Buseta, La Posada, todas esas han sido creaciones mías y ni 5 centavos, a mi me daban un sueldo, me pagaban por capítulo, por capítulo dirigido, el libreto y la dirección, punto hasta luego, de ahí nada mas, hasta ahora están tratando de legalizar los derechos de autor y eso por lo menos ha sido un lío de la madona.

NICOLÁS: Sin embargo durante esos 6 años que usted tuvo la serie, ¿Cómo fue, como fue esa evolución, si, que miráramos un poco como la evolución de los personajes del desarrollo del drama, pues de la comedia en este caso?

PEPE: Yo diría que ese desarrollo si lo hubo yo no me había detenido a pensar mucho en eso, era debido a las circunstancias que surgían de los mismos enredos ¿No? De los mismos dramas que venían ocurriendo, lo... es que me acordó, eso que tu dices del cambio y de la evolución al tipo, al Chinche, el tipo no podía ser casado ya nunca, era otro tipo de personaje, se volvía otra cosa, entonces lo cambiaron hasta el punto de llegar a cambiar su naturaleza, seguramente hubo una evolución, un cambio en la medida que las historias lo iban pidiendo, no, pero no hubo... hubo por ejemplo un momento, eso me lo dijo un amigo mío, un amigo que decía el doctor Pardito y doña Doris ellos... no pelean, ella es muy tierna, entonces ahí fue cuando los casé, yo caí en cuenta, le ofrecí matrimonio, ellos yo creo que “motelean”, me decía, entonces... y no sé que otros cambios notables pudo haber, no, no recuerdo, pero si claro cada historia cada trama nos llevaba movernos en un sentido o en otro...

EVELYN: ¿Usted escribe la historia solo, cada capítulo?

PEPE: Si, Solo

EVELYN: ¿Solo? ¿Así de salvaje?

PEPE: Terrible, terrible, además yo no soy muy ágil para escribir, ni muy rápido, y yo pienso mucho y dudo mucho, entonces eso era una pesadilla, ahora se usan dos o tres... como un grupo, ¿No?, no a mí se me tenía que ocurrir todo y sentarme a escribir una noche para...

EVELYN: ¿Usted se gastaba una noche Escribiendo un capítulo?

PEPE: No, como tres noches digamos, si, empezaba a las 8 y como hasta las 2 de la mañana, y la víspera, la víspera de... a veces me agarraban las 3 de la mañana y la grabación era a las 7 entonces y o dejaba inconclusa la cosa y dejaba las tres últimas hojitas del final que tiene que ser muy arriba en todo sobre todo en la comedia, ya estaba totalmente agotado, me acostaba y me iba con mi maquinita y durante la grabación de la mañana escribía, terminaba el libreto.

EVELYN: ¿Y los actores se aprendían los libretos en un momentico?

PEPE: Si, eso sí se conocían su personaje y eran parlamentos muy cotidianos, y entonces si, ellos ya estaban acostumbrados... faltan tres hojas todavía, ellos a la hora del almuerzo se la aprendían.

EVELYN: El otro elemento que uno podría anotar allí era que eran actores que tenían, digamos un trabajo profesional, como una trayectoria, ya en teatro, ¿Eso facilitaba un poco la producción?

PEPE: Si, hay algo que facilita mucho y hace que la labor del actor sea más creíble y todo que es la formación teatral ¿No?, eso sí es definitivo, y en las hojas de vida que me pasan a veces es que tipo de formación tienen y el tipo que haya hecho teatro, tiene ya una garantía de poder asumir un rol con mayor veracidad, y usar una técnica y todas estas cosas, entonces sí, Victor Hugo Morán, era de teatro, Delfín Aguijo, la mamá de Eutimio, era la... Rosaurita era la novia, ella también, ella no había hecho mucho teatro pero había hecho radio había hecho de todo, eran... si, el Chinche mismo no tenia formación teatral, pero...

EVELYN: el Chinche había sido un hombre de radio

PEPE: Si, si, un hombre de radio si, si, si, si.

EVELYN: ¿Y de los medios?

PEPE: Si, claro, claro estaba muy bien curado, pero la gran formación para un actor sin lugar a dudas realmente es el teatro ¿No?, eso sí es definitivo, entonces, contaba con eso, además con un sentido del humor y de todos, el grupo era muy bueno en ese sentido y manejaba muy bien una cosa que llaman el *timing* de la comedia, eso lo llevan muy adentro ellos y era muy agradable trabajar.

NICOLÁS: Del tema de la comedia es interesante ver como la comedia como una producción colombiana, digamos como un programa de televisión en especial las comedias, las grandes comedias colombianas son de esa década, hablar de Don Chinche, hablar de Romeo y Buseta, hablar de digamos de Dejémonos de Vainas, son producciones de comedia de esa época, ¿Qué le paso a la comedia colombiana después de esas grandes producciones?

PEPE: No sé, es que todo eso está signado por los canales por el criterio de los canales, yo creo que les da miedo, es decir, hacer comedia es más difícil que cualquier cosa eso si es verdad, pero le tienen, piensan tal vez que el melodrama es mucho más rentable, mejor dicho en materia de audiencia, que se sintoniza más o que la gente se sintoniza más con un melodrama de esos que estos como la comedia, que yo no creo, una buena comedia, es decir eso es una fija, eso la gente la ve, pero no siempre son buenas las comedias, es un genero difícil de manejar, entonces no siempre se hacía, es como un riesgo ¿No?, Es más riesgoso hacer una comedia que hacer un melodrama, ellos no arriesgan nada no arriesgan, los productores no arriesgan 5 centavos, siempre tienen que ir a la fija siempre.

NICOLÁS: Y también lo que empezó a suceder entonces es que se empezaron a incorporar elementos cómicos al melodrama y hacer que convivieran las historias dramáticas, con unas, digamos que con unas apariciones cómicas y con unos personajes que de pronto hacen un poco más ligero el ritmo de la serie, o de la...

PEPE: Sí, es la costumbre, acostumbran a hacer, precisamente porque la comedia si es buena es exitosa, y entonces el elemento de humor bien metido y todo eso, eso atrae mucho a la gente, trae mucho público.

NICOLÁS: Pepe, quisiera que nos contara ahora sobre después de Don Chinche sobre esas otras comedias que vinieron sobre Romeo y Buseta, sobre La Posada, un poco sobre el trabajo detrás de ellas.

PEPE: Si, Romeo y Buseta fue un spin off, había un personaje allí que lo hacía Luis Eduardo Arango, entonces se me ocurrió hacer una cosa sobre un tipo que maneja una buseta porque, eran dos, en el Chinche eran Luis Eduardo y Victor Mallarino, que hacían dos chóferes entonces me agarré del protagonista Luis Eduardo y lo mismo en un barrio popular con personajes que todo el mundo conoce, de ahí surgió la familia Tuta, que era Jorge Veloza, ¿No?, que hacía un boyaco muy chévere y después de ahí sacaron eso e hicieron una cosa horrorosa que eran los hijos de Tuta, No, muy obvio y muy pendejo, y bueno eso lo volvieron nada, después esos se me perdieron cuando yo me retire, cuando yo deje de hacer eso, lo mismo con La Posada, yo creo que La Posada duró menos, no sé, creo que duró menos, pero lo mismo, es la historia de una señora pudiente que quedo viuda y como único recurso alquilaba sus habitaciones de la casa para niñas estudiantes o para niñas de afuera, una cosa así, pues también una cosa que se me ocurrió y también tuvo...

EVELYN: ¿Pero no puede uno decir que en La Posada la cuestión relevante es como las apariciones femeninas? ¿La representación de las mujeres?

PEPE: Si puede ser.

EVELYN: Ya que uno podría haber dicho que en Romeo y Buseta, contrario que en el Chinche, también los digamos los protagonistas y los personajes eran muy masculinos y las tramas eran muy de los hombres en la calle, Cierto? Y esta tenía esta convicción?

PEPE: Si claro, fíjate que sí, claro que sí, yo soy un feminista furibundo, yo soy partidario de todo lo femenino una maravilla, la mujer pues, como, pero entonces si se me ocurrió hacer esto con puras niñas, entonces también, pero claro no había un propósito digamos de sociológico previo, pero la cosa iba ocurriendo, se me venía a la cabeza, lo organizaba, lo armaba y lo escribía, sin que respondiera eso a una historia muy seria o muy profunda, no soy sociólogo, mucho menos, sino la observación de la vida, es eso.

NICOLÁS: Ya que Evelyn menciona el tema de las mujeres, usted también trabajo, creo que en una miniserie, no recuerdo muy bien el titulo, que era de historias de mujeres, se centraba en el tema de las mujeres

PEPE: Se llamaba Mujeres. Eso fue una triste experiencia, pretendí ser productor, entonces le propuse a unos amigos que tenían una programadora pequeña tenían un espacio ahí los sábados en la tarde, enfrentado a sábados felices, entonces se me ocurrió proponerles que hiciéramos un melodrama ahí, una cosa ahí, eso mujeres, empezamos, la arrancamos y un buen día el... la junta ordenó sacarla del aire, porque ya iba a completar 40 capítulos y una serie no podía durar más de 40 capítulos, eso parece que era una vaina por allá, una disposición, muy sospechoso, era que a sábados felices se le habían bajado unos puntos de rating y esta iba como un tiro, habíamos subido ya, en muy poquito tiempo habíamos subido como 20 puntos y a sábados felices se le había... entonces, una amiga que trabajaba en Caracol me dijo, me advirtió, allá están como nerviosos, y como cosa curiosa, paf, orden de sacarla, quede en la endeudada mas verraca, terrible, eso fue terrible, medio pagándole a todo el mundo de a puchos, y bueno.

EVELYN: ¿Con que productora era?

PEPE: Esta se llamaba... Teleestudio, una pequeña programadora de un par de amigos míos y ellos no tenían nada que hacer, es decir, ellos tenían ese espacio, por cierto que ellos tenían, metían ahí una película, el llanero solitario, eso no lo veía nadie, pero que pasaba, del, del, de la publicidad de Caracol, le pasaban a su... que era la competencia pero para sostener el programa, Caracol es... le convenía sostener ese programa, una vaina floja, que no iba a arrojar ningún rating, ni nada, era una vaina ahí, entonces lo siguieron sosteniendo, eso, es un juego muy fregado eso, eso es como un casino esa vaina.

NICOLÁS: Sobre el tema de Mujeres yo recuerdo haber leído una entrevista en, creo que fue la Telerevista o en Elenco, no recuerdo muy bien, una entrevista suya en la que, era muy interesante y tiene mucho que ver con este tema de cómo se representan diferentes sectores de la población colombiana en televisión, y que decía que Mujeres surge de la intención de representar mujeres realmente como de carne y hueso de darle al personaje femenino como más matices más complejidad ¿Qué le pasaba a la población colombiana con los personajes femeninos?

PEPE: Mira, es que en este momento, en este momento creo que empezó la gran inundación de telenovelas mexicanas, con todas las taras y los problemas que tienen los mexicanos en sus novelas como esa, ellos dicen en ese decálogo que la que sufre tiene que ser la mujer, y tiene que ser linda ¿No?, una mujer linda que sufra, porque no es igual sensible la gente al sufrimiento de un hombre como en una mujer, entonces tienen... juegan con eso como con unas fichas para hacer sus vainas que hacen entonces, pero nunca hay una cosa que se pretendió hacer como por ejemplo con Café que fue una reafirmación femenina ¿No?, la mujer luchando, que después vino La Madre, que fue otra cosa que hice con Margarita que era una historia bellísima, de una mujer con sus 5 hijos, pero eso fue después, eso fue en el 93, pero, pero en ese momento si, era como el afán de reivindicar y de poner a la mujer, darle otro papel otro desenvolvimiento otro desarrollo en la televisión, estaba signada por ese, la mujer mártir pues y pobrecita de las telenovelas, de los culebrones mexicanos.

EVELYN: ¿Quiénes eran las mujeres de Mujeres?

PEPE: Ay, ay, ay, no recuerdo, había una que, había una señora, estaba Jennifer Stevens que era mexicana y me llegaba la producción... no, no recuerdo, realmente no.

NICOLÁS: ¿Esa no era con Patricia Grisales?

PEPE: Patricia Grisales también, si, Patricia Grisales y esta Señora que tiene un hermano fotógrafo, que son, varios hermanos, no me acuerdo, Estaba Patricia Grisales, estaba Jennifer, no recuerdo más.

NICOLÁS: Dentro de esto que hemos venido hablando, digamos ya hemos hablado de la gente de color y como existe un racismo o como ha existido ese tema en la televisión y es también interesante mencionar como en la década de los ochenta, no había muchos actores de color, pero digamos también que era un círculo vicioso, no había actores de color porque no había, no tenían...

PEPE: No, y todavía siguen, todavía persiste la cosa, no es fácil encontrar un papel, para una negra, un negro, no es fácil todavía hay esa carga de racismo y tal vez porque se considera no tienen mucho que ver con el desarrollo social, digamos que no tienen un papel, por lo que han sido tan marginados

siempre, pero, pero, la cosa subsiste, en ese momento era peor ¿No?, hoy día, bueno se ha hecho lo del Joe, lo del Joe Arroyo, ehmmm no se qué otras cosas es que casi no hay.

EVELYN: No es que se hacen muy pocas cosas.

PEPE: Si, porque es que es eso, el negro no ha tenido una actividad pues definitiva dentro de la sociedad porque no lo han dejado, osea siempre la marginalidad ¿No?

NICOLÁS: Y sobre todo que no se les ha brindado papeles en los que puedan interpretar cualquier otro rol sin que esté ligado a su condición de color, ¿No?

PEPE: Si claro, fácilmente se podría, si claro.

NICOLÁS: Otro de los sectores de la sociedad que hemos encontrado en esta investigación que también fue muy marginado y que se empieza a tocar un poco en los años ochenta es el tema del homosexualidad, recordamos una producción que está basada en una obra que se llama El Divino, pero digamos que también estaba un poco ligada como a la comedia. Era una adaptación literaria, pero digamos que también el tema de los homosexuales ha sido un tema como muy vetado.

PEPE: Un tabú, claro, como es el homosexualismo mismo, ¿no? la sociedad todavía no lo acepta, lo rechaza, entonces como la televisión esta es un vehículo para gratificar a la gente, para darle contentillo a la gente, entonces lo que vaya contra la opinión general del televidente medio pues eso no se toca, porque pues se pierde rating, entonces de ahí a que no haya una televisión de crítica, o de análisis siquiera, en las cosas dramatizadas, en los noticieros tampoco.

NICOLÁS: Pero el hecho de que no haya digamos ese tipo de televisión, osea, esta sería mi pregunta: ¿A quién culpamos por es porque no exista esa televisión? Es porque el público no quiere ver cosas fuertes, o es...

PEPE: No, no, no, es a la cosa del consumismo ¿No?, al consumismo, se tiene que hacer, lo que uno hace antes se llamaban producciones, ahora se llaman productos, a mi me enferma la palabra, es un producto, ¿Si?, pero tengo que aterrizar y eso que estoy haciendo es un producto tiene unos elementos, unos ingredientes, que van a garantizar el rating y toda esa vaina, pero, ese papel debería llevarlo el estado con un canal estatal que sin compromisos comerciales, ninguno, ni de mercado, ni nada, haga este tipo de cosas, que era lo que pasaba en la televisión española, hasta hace relativamente poco, hay un canal muy fuerte, que son unas producciones de un Quijote, una cosa maravillosa, hacían unas series y unas vainas que eso también se acabo, ya privatizaron todo y se acabó, empero aquí, yo siempre digo, la plata que gastan aquí en la burocracia de la famosa esta junta de televisión, eso es tremendo, son seis pisos de burócratas, eso es un infierno, esa plata debería invertirse en producir en el canal, este que hay del estado, como se llama, Señal Colombia, debería tener una programación cultural de verdad, con todos los presupuestos, pero los documentales y las cosas que hacen allá no les dan cuatro pesos, es que no, no, no, no, yo hice una vez estuve de jurado en una cosa de esas y presentaban proyectos interesantes pero, costosos, valían, desplazarse por el país y todo eso valía, entonces, no, no alcanzaba la plata para todo eso, pero toda se la chupaban los sueldos de estos tipos, de la junta de INRAVISION.

NICOLÁS: Pepe, que no se nos quede sin tocar el tema del Cuento del Domingo, de esas iniciativas de ese tipo cultural, de ese también hablar un poco del tema de las miniserias los capítulos unitarios que eso ya ahora esta digamos como extinto en la televisión, un poco que, hablemos un poco sobre el Cuento del Domingo...

PEPE: Si, el Cuento del Domingo, es que mira, existía ahí un personaje que era Fernando Gomez Agudelo que fue el fundador de la televisión y el que orientaba, después en RTI el fue el fundador de RTI con Fernando Restrepo, pero era el que le daba una orientación, entonces, gracias a el se puso hacer muchas cosas, como estos temas del Cuento del Domingo, eran generalmente series Brasileñas, libretos brasileros, tienen unos... vivir la vida, brillo, eso era brasilero también y otra que deje inconclusa porque en eso me retiré, que se llamaba por amor.

EVELYN: ¿Usted hizo el títere? ¿el títere hizo usted, del cuento del domingo?

PEPE: Si, yo los dirigí, esos tres y otros, pero no era con el espíritu de pescar rating, de echarle la... de enganchar al público, no, no, el objetivo era contar historias interesantes y muy originales como las brasileras, y eso trajo, atraía al público, el Cuento del Domingo, siempre estuvo en el primer puesto de sintonía, con el Chinche, eso era una hora y media del domingo que yo la hacía, eso tenía siempre el primer... un día, una vez me presentaron una serie bellísima, shogun, una maravilla, dijimos, no aquí.... Pero no, el Cuento del Domingo siguió, pues con mayor sintonía, que shogun, esa fue la gran sorpresa para....

EVELYN: Si porque era como la oportunidad de ver realmente, era algo distinto a la telenovela, eran cortos, entonces tenían que estar atentos, uno no se lo podía perder.

PEPE: además eran cosas que se grababan en dos o tres días, ahora se graban como capítulo y medio en un día, es una bestialidad, eso es a toda, eso es un trabajo más reposado que se le puede poner toda, yo hacía el montaje, porque uno en ese momento no tenía montajistas especializados, entonces, yo me metía allá, y hacía el montaje de los dos, del Chinche y del Cuento del Domingo, entonces se podía trabajar más, más elaboradamente la cosa, entonces yo creo que eso no va a volver, como decíamos antes, una cosa que tenga un poquito de éxito, ya lo convierten en telenovela porque en vez de sacarle la plata semanalmente se la sacan diariamente, eso repone las inversiones en escenografía, en vestuario, en vez de ganarle una vez a la semana, todos los días le están sacando billete a la cosa, entonces, ese mercantilismo y esa vaina, nos tienen fritos.

NICOLÁS: Porque igual lo que es bastante curioso es que habían series que realmente funcionaban, osea, también eran rentables

PEPE: Claro, claro que eran rentables.

NICOLÁS: Y además los 80's es la década de las grandes miniseries que no se volvieron a ver en la televisión colombiana miniseries.

PEPE: Y todo el mundo quiere hacer inclusive yo diría que los mismos productores, los mismos canales quieren pero... si le pueden sacar más plata, pues se la sacan, pasándola diariamente.

NICOLÁS: Pero ya que usted hablaba de esta iniciativa yo lo correspondo también con un grupo de gente muy culta que fue la que inició con la televisión y como con una herencia cultural y una intensión más allá del negocio, de verdad como una intensión de lo que se iba a contar, de los productos que se iban a mostrar y yo creo que ahí también está insertado el tema de las adaptaciones literarias, porque digamos que eso ya no se ve pero en los 80, gran cantidad de producciones eran adaptaciones de obras de literatura universal, literatura latinoamericana, y luego pues ya más adelante también algo nacional.

PEPE: Es lo que te digo, todavía le quedaba el eco de lo que fue la televisión al comienzo que había toda esa intención, y aquí, Fernando Gómez era uno de los que promovía todo y el Cuento del Domingo fue con RTI, el era, no se asustaba con esas cosas, se hizo, yo participe en la Tregua, que fue una cosa muy bonita muy bien dirigida por... había un director de actores buenísimo y el libreto era de, la adaptación es de Juan Carlos Yemé, que es un teatrero, un tipo muy importante, Argentino, no sé si ya se volvió, no, el vivió mucho tiempo en Venezuela, pero creo que regresó a Argentina otra vez, y la pasamos bien, una cosa muy bien escrita, muy bien dirigida, se hizo también de Benedetti, Gracias por el Fuego, se hizo de Vargas Llosa, La Tia Julia, bueno, era ese el espíritu, eso era lo que se pretendía, no hacerle concesiones digamos de contenido al público, sino enseñarlo a ver otras cosas, y la gente todavía lo recuerda, como importantes...

EVELYN: ¿Qué pasaba además en esa época, había orientación, esta buena orientación por ejemplo de Gómez Agudelo, pero seguramente no habían los mismos recursos o también había la posibilidad de los recursos, cómo funcionaba esto?

PEPE: Era muy... en esa época llego la televisión a color a Colombia, ¿En qué año fue?

EVELYN: 79

PEPE: Si, pero había ya lo que le digo, las cámaras, más ligeras, más cómodas, y... es decir se contaba con los recursos que la tecnología mundial, es decir, contaba en ese momento, ¿No?, y la gran voluntad, el gran deseo de hacer otras cosas distintas, es decir, yo, particularmente yo veía con pavor cuando se empezó a hablar de tele se decía, va a venir la telenovela, yo decía esta vaina es terrible, como lo ha sido, y porque el espíritu era otro, si se tenía, se quería contar, se quería hacer otra cosa, es que también ese sistema de, de la concesión, de las programadoras, que licitaban espacios, entonces a esa gente le daban el espacio y era a sacarle el billete como fuera, y eso subsiste ahora, entonces ahí comenzó a robustecerse todo ese sistema, pero con eso contamos con un poco de pudor y se hacía, se intentaban cosas como esa, pero ya empezaron a gestarse toda esa cosa, tan absolutamente mercantilista, ya se empezaba a adivinar y ahora pues con el duopolio peor.

NICOLÁS: Ok, Sobre el fenómeno de las programadoras, por ejemplo, tuve la oportunidad de entrevistar a María Cecilia Botero y ella, ella contaba un poco sobre, sobre como teniendo las programadoras al menos para los actores, era muy bueno porque había muchas más opciones de trabajo, se podían presentar en esta, estamos hablando de 24 programadoras, no sé cuantas estuvieran haciendo telenovelas, pero al menos unas 10 – 12, y que luego cuando esto se reduce, todo se reduce a los dos canales privados.

PEPE: Se limita mucho, claro, ahora está surgiendo por necesidad productores independientes, pero que le trabajan a... eso es para RCN o para Caracol, pero producen... Es decir son autónomos.

EVELYN: Si, hay un poco más de autonomía, pero justamente la tecnología va a pedir ahora, porque si se produce apagón analógico, y se tienen que multiplexar los canales, tiene que haber competencia indudablemente...

PEPE: Y además hay que competir con lo de afuera...

EVELYN: Con los internacionales

PEPE: Con los internacionales, tienen que arrancar a hacer algo, se tienen que poner las pilas en cuanto a calidad e historias en contenidos, no pueden seguir pendejeando con las telenovelas, o mexicanadas.

NICOLÁS: Claro además que los 80 es el fenómeno pues de la televisión por cable, o de que hubiera una gran influencia de canales extranjeros, no era la televisión, lo que había para que la gente viera era los canales colombianos y las producciones...

EVELYN: No tienen el mercado y se hablaba por eso de los enlatados, porque ese era como un poco, pero los enlatados eran costosos, habían unos que eran muy baratos, muy baratos, que ese era también un, una reserva...

PEPE: Nosotros hicimos una huelga, pero eso fue en los 70's, 60

EVELYN: Yo diría que 70's

PEPE: si, una huelga, porque querían inundar esta vaina sin ningún límite, entonces logramos que se respetara 40% de programación nacional.

EVELYN: No se ahora se está hablando, cuando hablan del 70%, a mi me da risa, pero, entonces ahí viene el tema de los derechos, que va a pasar por ejemplo con sus obras, sus trabajos que no tienen derechos...

PEPE: No, yo creo que eso, a eso no le han parado ninguna ley y eso no creo que sea retrospectivo, no creo que sea retroactivo, realmente que aprueben derechos, no creo, de aquí pa' delante, van a tener, eso tiene mucha fuerza, y hay como cierta voluntad en el congreso y eso, claro que ellos han hecho la pelea porque no se aprueben las cosas, pero se han aprobado, ya prácticamente la ley esta y van a tener que reconocer derechos, como en cualquier parte del mundo.

EVELYN: Si, porque un poco, lo que, lo que es como, la televisión es reiterativa ¿No?, como es efímera también, la gente no lo retiene, entonces se vuelve a hacer la novela, con distintos personajes,

entonces el mercado de los remake, que también es un poco como, sobre un éxito garantizado, porque el riesgo no pone....

PEPE: Si, pero son peligrosos, por ahí oí que van a hacer Café, y Café sin Margarita Rosa... el 80% de esa novela es Margarita Rosa.

NICOLÁS: Pepe, muchas de estas producciones de los años 80, hay muchas que se conservan, digamos las que más suerte han tenido o las que más furor han tenido, se conservaron y se pueden volver a emitir, pero hay mucho material que pues ya no se tiene con el fin de las programadoras, pues peor, porque...

PEPE: No, y que no tenían la precaución de conservar nada, ni les interesaba, se grababa una vaina, lo que les interesaba era borrar la cinta para volver a grabar, otra cosa pa' no comprar, por ejemplo, me parece que de la historia de Tita, queda muy poco, y creo que de la Tregua, también, se borraron muchos capítulos.

NICOLÁS: Yo quería preguntarle a propósito de eso, por el interés o digamos que a usted le parece que es, que mirar la televisión, el legado audiovisual, el pasado de lo que se produjo, puede contribuir un poco, le puede servir a la gente, a los colombianos de ahora, la gente que no creció en los años 80 y que no vio esas producciones, ¿para qué nos puede servir un poco esa memoria audiovisual del país?

PEPE: Yo creo que sí, bueno, siempre hacer historia siempre sirve ¿No?, en cualquier orden, y en este caso específico de la televisión, yo creo que se puede, porque indudablemente la cuestión de contenidos y de la intención de la televisión misma había, es decir, era mucho mejor, mucho más sano todo esto, que lo que hay ahora, como una referencia, hombre, volvamos un poco a hacer esta televisión que no atendía tanto, rating, esa cosa, puede ser como un punto de referencia para algo que se puede hacer de ahora en adelante ¿No?, el Cuento del Domingo, podría ser una referencia valiosísima, yo creo que sí lo van a hacer, debe haber como una política ahí porque, las programadoras que debían plata, pagaron, les recibieron el material que tenían, entonces eso lo tienen ahí...

EVELYN: Patrimonio filmico creo que recibió archivo...

PEPE: Patrimonio filmico lo tienen, pero ellos pueden utilizarlo, así que yo creo, siempre, siempre que, es decir que exista una comparación con el pasado y eso, eso mucho lo dañan, así sea para bien o para mal, o para desecharlo o para renovar la cosa y volverla a traer.

EVELYN: Yo quería preguntarle como de esos temas la década de los 80 tiene como la marca para la sociedad colombiana del narcotráfico, como un golpe fuerte.

PEPE: ¿La década cual?

EVELYN: 80, la década del 80 y usted si cree que en los ochenta se represento Colombia como era, se pudo representar como era o pasamos de largo por muchos?

PEPE: No, yo creo que se pasaron, hasta ahora se está, pero porque es un buen material de ventas, pa' vender, el narcotráfico y todos estos que, siempre se ha pasado por encima de la historia, nunca se ha contado, yo creo que ni en la historia escrita, ha contado la cosa como es, ahora había un problema desde las clases de historia en los colegios, que se ve en sociales, yo creo que cierta vergüenza contar, porque nuestra historia es bastante sucia, ahora me leí una novela de Rosero, que se la recomiendo, muy buena novela, que se llama la carroza de Bolívar, Rosero es un pastuso y entonces todo se halla en la preparación del carnaval de Blancos y Negros en Pasto, pero es un tipo que va a hacer como una carroza representando a Bolívar, pegándole a una mujer o no sé qué, porque el tipo iba a hacer eso para burlarse de uno de los del pueblo, Pasto, entonces este tipo, que es un investigador dice, ole pero este tipo se parece como a Bolívar, entonces le financia la carroza al tipo, con tal de que lo ponga igual a Bolívar, y empieza a explicar porque, toda la novela es Bolívar, es decir, lo deja, pero no es que, no le reconozca, es que, peor que eso, como será, que era el tipo más sanguinario, que cuando, cuando, sabían los pastusos que iba a llegar el ejercito del libertador se escondían, porque eran los de males, los saqueos, y que Bolívar era bueno para los desfiles, dejaba que las guerras las hacían unos generales, entonces el entraba encabezando el desfile y a ver a que niña se llevaba a la cama, eso era



así, y cita tres casos, de niñas, narrados por las bisabuelas, que no se qué, que alcanzaron a relatar, tres casos concretos de niñas que... y es así, lo pinta como el tipo más ruin, y espantoso, entonces uno piensa de golpe, en sí, por ahí es la cosa, y toda la historia que nos han contado es eso ¿No?, es una mentira, entonces siempre la televisión la ha pasado por encima, porque en asumir la verdad, no. Mira, hubo un programa, que se llamaba revivamos nuestra historia, pesadísimo, es decir los libretos eran de Carlos José Reyes, Carlos José, es muy poco ameno y entonces eran unos mamotretos, y dirigida por Jorge Alí, con un gran presupuesto, pero que pasaba, la academia de historia estaba, había un tipo ahí revisando los libretos, entonces la historia que contaban era la misma que uno lee en los textos escolares de historia no había puya que era lo que le daba, igual, los héroes, los superhéroes, Bolívar, toda esa vaina, nunca se pudo contar la historia como es, yo propuse después una cosa para una licitación, de CEMPRO, de PROMEC, que era de los Jesuitas, uno contar, hacer un programa histórico, pero era siempre el héroe era el mismo un pelao, personaje muy de picarezca, que no hacía sino siempre pilatunas y embarradas durante toda la historia, entonces empezaba la conquista, la colonia todas las épocas de la República, la independencia, todo, todo, eran episodios inventados, es decir, porque la historia verdadera, no existe, siempre hay una cosa de fantasía, en cualquier historia que se cuente, y esto eran hechos reales, eran hechos registrados por la historia pero reinterpretados, entonces, alcance a hacer un piloto muy bueno, y los próceres y eso, no figuraban, figuraban como por allá en segundo plano, la historia ocurría entre la gente, es decir, la consecuencia de lo que hacían los próceres como repercutía en la gente y todo eso, pero yo creo que les dio miedo hacer la cosa, se corrieron los tipos, dijeron no, Entonces tu aprecias que se ha pasado por encima de la historia contemporánea y de toda la historia no se ha contado nunca, y estas versiones, ya vemos lo que han sido, vemos lo del tráfico de drogas y esas cosas, que es parte de la historia pero, pues, contada a la mitad, porque...

EVELYN: Una parte... y no el fenómeno tampoco, que el fenómeno que es lo que realmente atiende como la columna vertebral de nuestra sociedad

NICOLÁS: De los años 80, digamos que el fenómeno más importante es por supuesto el narcotráfico que conduce digamos a esa onda tan fuerte de terrorismo de las bombas, a todo ese, ese miedo pero también a la forma en que el narcotráfico caló diferentes instituciones de la vida...

PEPE: Es que eso sí, yo creo que, es decir, el narcotráfico transformó completamente al país, para mal, ¿No?, terrible, es decir, el gusto empezando por lo estético, se impuso fue el gusto de los traquetos ¿No?, una vez entramos a una discoteca, Saba, yo creo, y yo creo que había, por ejemplo en Cali, la sociedad caleña, estaba toda metida con los Rodríguez Orejuela, y en muchas partes, había ciertos estamentos, en la ciudad que tenían que ver con esa vaina, entonces no interesaba mucho ni hablar para bien ni para mal, prefería no tocarse, no tocarse, no se hizo nunca nada de eso cuando estaba en plena efervescencia, si hasta ahora se va a hacer la historia de Pablo Escobar, se van a atrever hasta ahora a hacer la historia de Pablo Escobar, ahorita están planeando.

EVELYN: Pero con mucha reserva, ¿No?

PEPE: Con muchas reservas, y en esa época, mucho más, en esa época uno no sabía quien estaba metido en la vaina, eso era tenaz, había por cierto, eso fue ya como en los 90's, había Perafán, que fue muy famoso, y el tipo tenía una postproducción que se llama imagen y sonido, eso era de Perafán, yo hice allí alguna cosa, alguien alquiló los servicios de esos... y conocí un poco por un lado la vaina, y hubo una serie que se llamaba Hombres de Honor, era del ejercito, hecho con el equipo de Perafán, en plena auge de la droga, hecho con el equipo de Perafán, el que era como el gerente, el administrador de la vaina del tipo se tuvo que ir para Miami, y el tipo paso raspando que no lo agarraran, era el asistente de Perafán, el tipo vive en Miami, parece que con plata, el era, él fue el que dirigió la serie, el socio de Perafán, el subalterno de Perafán, de Hombres de Honor...

NICOLÁS: Y digamos ese tipo de fenómenos con el narcotráfico estando tan presente en tantos lados y que la gente ni siquiera sabía si sí había dineros del narcotráfico, ¿llego el narcotráfico también a premiar el fenómeno de la televisión?, se hablaba de que había dineros de pronto por ahí, rumores, ¿se pensaba que estaba ahí metido?

PEPE: No, bueno, el caso este de Perafán, eso sí fue clarito, pero no fue un tipo muy importante ni nada dentro de la televisión, no yo creo que nunca se llevo a pensar, creo que los tipos preferían

invertir en otras vainas, de menos, menos visibles, no, porque además eran estas programadoras, gente que venía así desde mucho, así desde que empezó ese sistema, eran programadores de esa época, y su trayectoria era conocida, no hubo ninguno a excepción de Perafán que saliera así de la noche a la mañana, no, creo que todos más o menos tenían una trayectoria reconocida por todo el mundo de los programadores, pero desde luego el gusto ¿No?, no, el gusto, terrible, es espantoso, en la música, la moda, de todo...

NICOLÁS: En la televisión, de pronto también como esas imágenes de en esa estética como de los ricos o de la opulencia...

PEPE: La opulencia, claro, claro, y eso también viene de México, porque en México, es decir el narcotráfico y esto estuvo, tuvo auge más antes que acá, se dice, bueno, en aquella época Emilio Ascarraga, que fue el fundador de Televisa, todo el mundo sabía que el tipo era un narcotraficante, lo que pasa es que no tenía esa connotación diabólica que tiene ahora el narcotráfico, tipo que traficaba con droga pero nadie se horrorizaba, se tenía secreto, pero no, y eso sí, Emilio Ascarraga, el narcotráfico allá ha tenido mucha influencia en la sociedad, y el gusto este mexicano y esta cosa es de puro traqueto, esas vainas, vienen de ahí ¿No?

NICOLÁS: Yo creo que eso se heredó mucho, sobre todo en la manera como se representa de pronto el tema de la riqueza, de pronto, una herencia como de las mansiones, y de las familias y servidumbre...

PEPE: Las mansiones en México, allá si es que son de verdad, eso sí que cosa tan verraca, yo creo que fue un fenómeno desde la conquista, ¿No?, cuando llegaron los españoles, México era una ciudad más grande que Madrid, Madrid era un peladero, una vaina ahí, si, era un pueblucho, México era una ciudad ya con canales, con construcciones de 4 pisos, en mármol, entonces estos tipos, llegan a conquistar esto y tenían entonces que ser superiores, y de ahí, porque es que son unos caserones, unos palacios, que uno se queda aterrado, a lo mejor para cuatro personas...

EVELYN: Eso iba a decir, nosotros no tenemos la tradición de casas tan grandes, ni la mansión...

PEPE: aquí tratan de imitar, aquí ponen unas vainas que, hay que tener la mansión porque ya se volvió como un elemento del producto, un ingrediente, pero allá si es que es de verdad, y tienen, tienen, bueno tradicionalmente las familias ricas tenían mayordomo incluso, todo eso pues figura en las novelas es porque corresponde a esa ostentación de la situación...

NICOLÁS: Entonces podemos ver que en el melodrama colombiano, digamos que siempre una marcada influencia de México como en las historias, en los dramas, en la forma de representar ciertos, ciertos estereotipos, como se representa la mujer, como se representa...

PEPE: Si, claro siempre fue un, tratando de imitar, aquí se trataba de imitar a México, ahora está desapareciendo un poco eso, pero en una época era, porque tenían la aspiración de competir con México en el mercado, y eso es imposible, es decir el mercado mexicano es una cosa mundial y ya lo tienen agarrado, aquí ya se están dando las cosas por otro lado, pero allá, la cosa es feroz, por ejemplo allá el público la mayoría el alto porcentaje, de televidentes latinos que hay en Miami son mexicanos, entonces veían televisión mexicana.

## 5. Entrevista con Germán Yancés

NICOLÁS PEÑA: yo quería que habláramos un poco sobre el tema de las adaptaciones. que es algo muy interesante y muy propio de esa década y de esos tiempos en la televisión y que ya no se ve. Y como empezar a adaptar clásicos de la literatura, tanto extranjera como colombiana, le sirvió, o mejoró digamos al calidad de la televisión. O qué hizo?

GERMÁN YANCÉS: yo solo opino viendo en perspectiva desde la fundación, del establecimiento de la televisión, qué mal que bien, no nació como televisión comercial, si no como un aparato del estado que tenía función política, pero tenía un componente cultural muy grande. Los primeros pasos de la televisión colombiana fueron dados en el tema, territorio de la cultura, en la medida en que la época lo permitía y los presupuestos. Yo creo que quedó como ese cimiento. quedó ahí y sobre eso los

gobierno y el estado siempre tuvo conciencia del papel que cumplían los medios masivos - y la TV en este caso - en la educación y en la cultura del país. Y en la década de los 80 existió una norma, en un acuerdo de Inravisión donde condicionaba la transmisión de telenovelas extranjeras en Colombia a que estuvieran basadas en obras de la literatura. Eso hizo que el material importado tuviera cierto nivel de calidad, porque si tu vas a adaptar una obra literaria, pues eso implica que hay una cierta actitud cultural de los productores. Entonces eso garantizó durante los años 80, que el material importado, no fueran tanto los culebrones que llegan célebres en México y en Venezuela, si no que fueran producciones que tuvieran como un propósito distinto a simplemente el dinero. Eso hizo que la producción Colombiana no tuviera que competir con productos comercialmente muy fuertes, me explico, si tu traes un Culebrón

típico, es difícil que tu puedas enfrentarte comercialmente a un producto con cierto tono cultural. creo que durante una época estuvo bastante protegido en virtud de esa norma el tema cultural, visto desde las telenovelas; eso permitió un gran desarrollo de las telenovelas y de las adaptaciones. Cuando tu adaptas algo básicamente son novelas de un cierto reconocimiento, cuando se comenzó a hacer acá, entonces aquí se adaptaba Vargas Llosa, se adaptaba Cortázar, Hemmingway, Balzac, Tolstoi, Los grandes, y Colombianos, garcía Márquez y Gardeazabal Era un festín del mejor en términos de contenidos. Y yo creo que eso educó en gran parte la audiencia colombiana, que si uno la compara con el comportamiento de audiencia de otros países de América latina, la colombiana es un poco más exigente, no la traman tan fácil con productos muy baratos. Y eso ha permitido, como secuela de todo eso - Betty la fea y café y todas estas cosas - que la novela colombiana, en la última década, casi que sea líder en la TV de América latina y mundial realmente.

Yo creo que esa fue como la época de oro. Luego la norma la derogaron pudo haber sido en el año 89 -90, tan pronto la derogaron la primera telenovela que transmitieron fue "Los ricos también lloran" . No me olvido porque salió y era como a las 11 de la noche viernes y eso fue el Hit de audiencia. Se convirtió en el primer programa de sintonía siendo los viernes tan tarde en la noche - bastante inusual- Y Yo creo que entendí que las audiencias consumen por igual cosas muy buenas y cosas no tan buenas. Digamos, "los ricos también lloran" es un culebrón pero tenía sus ganchos comerciales de audiencia y la gente seguía consumiendo de todo. Qué ventaja le veo yo a las adaptaciones?.. Las investigaciones del libretista son bastante pobres o no tienen el rigor que tiene un escritor de literatura por ejemplo, entonces cuando un libretista adapta una obra literaria, que ha sido trabajada 5 años ó 6 ó 10 años porque es de un escritor y está muy decantada está muy depurada, para el libretista de pronto resulta mas fácil porque ya e está montando en una investigación, en cambio cuando se hacen novelas originales . Los libretistas van y se sientan ahí y tiene dos asistentes que van y les preguntan en la calle, tienen unas investigaciones muy básicas, en cambio cuando adaptan una obra d literatura, una obra buena de literatura, tienen una ventaja porque ya encuentran una investigación, ya encuentran una estructura o un relato ya probado que si funciona. Básicamente así veo yo la década de los 80 en ese tema.

NICOLÁS: La norma que usted mencionaba es una norma sobre las producciones extranjeras? o también sobre las nacionales?

GERMÁN: no, extranjeras

NICOLÁS: Y entonces por qué las nacionales, eran también en su gran mayoría adaptaciones?

GERMÁN; Bueno porque venía como toda esa tradición, que la tradición colombiana empezó en el campo de la cultura, y al tener cosas extranjeras, pues como que se homologaba, la competencia se dio como en ese terreno de lo cultural. Ahora, eso pero también, hay que ser honestos, había otra generación de ejecutivos en la televisión, que era gente culta, hoy día son comerciante. entonces eso también marca la diferencia. En esa época la gente era muy culta haciendo televisión, un tiempo como Fernando Gómez Agudelo y casi que por decisión de él muchas de las mejores producciones de ese orden se hicieron en Colombia. Él se inventó una cosa que se llamaba "cuento del domingo" muy importante y era un formato distinto, no era de emisión diaria como pudo haber sido "pero sigo siendo el rey" que además estaba basado en el texto de David Sánchez Juliao . Eso era lo bueno. había tanto literatura en la novela diaria, como literatura en las miniseries, o en las series. Entonces el cuento del

domingo eran miniseries, igualmente basadas en literatura latinoamericana la mayoría de las veces y había series que eran una por semana - eran minis, de 12 o 20 capítulos, las series podían durar como "los Cuervos" que duraron 2 o 3 años. Entonces yo creo que fundamentalmente es había una delegación de gente ilustrada haciendo la televisión. Hoy tiene mucho tecnócrata, mucho ejecutivo, mucho comerciante, fundamentalmente. Eso cambió totalmente la perspectiva de donde se así y se pensaba la televisión.

NICOLÁS: Se menciona que una de las características mas importantes de las Tv. De los 80 es ese distanciamiento con ese tipo de telenovelas con otros países - como la novela venezolana y la mexicana - porque la novela colombiana encuentra una identidad más local, un poco más de las costumbres, de lo que es el país, eso se evidencia en varias producciones. Yo quería preguntarle si el hecho de adaptar literatura colombiana no contribuyó también a esa identidad, a esa creación de la novela un poco mas colombiana?

GERMÁN: Yo le concedo mucha importancia a esa norma que era la que condicionaba las novelas extranjeras en Colombia, porque le dio tres pasos grandes para que la novela colombiana se desarrollara y desarrollara su propia identidad; y todo eso permitió, al no estar sometida a una presión comercial, entre otras cosas porque había mucho control del estado sobre las adjudicaciones y eso es como el marco general. Pero yo digo que lo fundamental era la norma esa que durante ese tiempo puso la competencia en un territorio: el territorio de la cultura. Eso permitió que la novela colombiana experimentara, tanto que (no se si sea de los 80's) se hizo esto de García Márquez "Tiempo de Morir", Pero uno pensar que e puede hacer una telenovela con Julio Cortázar, eso era muy audaz, eso es un gran escritor latinoamericano.

Entonces, Al estar la competencia dada en un territorio de la cultura, por tanto, creo que la telenovela colombiana tuvo la posibilidad de investigar, de experimentar, de aventurarse en proyectos, en abandonar las fórmulas que ya se sabían que existían en México (el culebrón) . En Colombia se cultivó, durante esa década, un tipo de novela que era distinta a lo que pasaba del continente y entre eso, por su puesto que incluye el costumbrismo, y el costumbrismo tuvo, porque entre otras cosas sociológicamente tiene una justificación, y es que el televidente se encuentra reflejado en la pantalla, y encuentra reflejado su vida cotidiana, encuentra reflejado costumbres, hábitos, forma de ser, vestuario, todo eso, y eso agarra mucho; que si tu le das la vuelta a eso, y pasas 20 ó 30 años después .. ¿qué está pasando ahora? ahora de todas maneras, cuando existe la globalización, que todo los contenidos son "Standard", es la demanda de contenidos locales, donde el televidente se encuentra reflejado; uno puede ver Nat Geo y todas estas cosas, pero finalmente donde se conecta es con las cosas nacionales. Eso es como lo único que ha hecho se tema costumbrista y de alguna manera uno encuentra entonces que las telenovelas después de un tiempo bastante crítico, donde buscando audiencias y mercados internacionales, la novela colombiana perdió su esencia y comenzó a tratar temáticas y universos que no estaban conectados y que fueron tremendos fracasos. Fíjate los productores volvieron a mirar hacia lo local. Y entonces aparece "Betty la fea" y aparece el tema de las oficinas, y se habla como caleños .. y "Café". En los últimos dos, tres años hay una crisis tremenda con esas temáticas que son distintas pero sí conecta mucho, que es el tema de las narco-novelas y "sin tetas no hay paraíso", hay mucho país ahí. Yo creo que esa es un poco la vuelta que ha dado ese tema.

NICOLÁS: Ya que hablamos de las Narco novelas, quisiera que habláramos un poco más los 80s son por excelencia la década del fenómeno grave del narcotráfico, de la Guerra contra el narcotráfico, de figuras como Pablo Escobar, que cuando comienza en los 80 están legitimadas, están en el congreso y luego durante la década es que empieza todo este fenómeno de la persecución y de cómo el narcotráfico permea diferentes escenas de la sociedad. ¿Se mostraba el narcotráfico en televisión?

GERMÁN: No, muy poco, muy poco. Llegamos a otra sociedad, una que estaba muy atemorizada por el narcotráfico, era un fenómeno que se estaba viviendo y estaba en auge, entonces daba mucho miedo hablar de eso, muchos periodistas amenazados, periodistas asesinados; Y la telenovela Colombiana no se ha distinguido en su historia, a diferencia de los gringos, que no se atreven a abordar las temáticas actuales. La gente supone que es como la parte oscura y fea de la sociedad y eso mejor no mostrarlo, porque le da a la televisión un papel más de entretenimiento que de reflexión. Yo lo veo más como así, la gente llega cansada de la oficina y quiere ver algo que lo divierta, eso es un poco como el pensamiento de mucha gente. Entonces no se veía mucho el tema, era un tema reciente, en el caso de

“la mala hierba” creo que eso fue (que yo recuerde) el primer dramatizado que se ocupó del tema del narcotráfico; luego recuerdo “Amar y Vivir” fue también la segunda y creo que “Los Victorinos” tenía una historia ahí pero no era sobre el narcotráfico, si no que apareció como una historia.

NICOLÁS: Y cuando se dice el narcotráfico llegó a diferentes esferas de la vida pública, ¿llegó el narcotráfico a la Tv.? ¿llegaron a haber dineros del narcotráfico involucrados?

GERMÁN: A sí claro, Había sospechas de concesionarios que manejaban dineros y anunciantes que manejaban dineros y patrocinadores, y un poco lo que ha seguido sucediendo, lo que pasa es que hoy día ha habido toda la evolución del tema, ha habido un poco de saneamiento, se han lavado muchos y se han integrado a la economía formal; pero hoy en día están en la televisión por cable, en la televisión por cable hay un gran componente de estos dineros en mayor o menor grado ya legalizados. Pero ese momento era el esquema de televisión mixta y algunos concesionarios seguramente. En el que era mixto, Inravisión era el operador era Inravisión y había distintas programadoras, entonces algunas de esas programadoras tenían nexos.

NICOLÁS: Y digamos que eso se hablaba, no se tocaba, ¿nadie preguntaba mucho?

GERMÁN: Eso se comentaba, se insinuaba, de pronto había como los nombres (en este momento no recordaría cuales eran) pero sí. Pues no eran muchos, pero sí habían uno que otro que eran muy sospechosos muy dudosos, los bancos la iglesia todo, los medios de comunicación pues también.

NICOLÁS: Ahora que hablamos de cómo este tema de las drogas que se tocó, se tocó con una adaptación. Sería posible pensar que de pronto se podían tocar temas fuertes gracias a las licencias que daban las adaptaciones literarias? Por ejemplo, “los pecados de Inés de Hinojosa” es una adaptación literaria y que tal vez por eso, ¿era más fácil tocarlo que si se hablaba de una historia cotidiana con esos temas? ¿de pronto la literatura permitía entrar en temas un poco álgidos? ¿un poco delicados?

GERMÁN: pues hombre, nunca lo había pensado, pero supongo que sí, porque es que una adaptación viene de un original que es de una persona reconocida y que eso daría la investigación, y además ya está aprobado, entonces si tú ya publicaste tu novela, lleva 10 años, 50 años, pues le haces la emisión para televisión y salir a cuestionarla pues ya como difícil, porque es un contenido que ha estado circulando y bueno y finalmente la literatura y el papel y el libro tiene un mayor status intelectual que la Tv. Entonces yo creo que eso también hace más tolerable cierto contenido si viene de la literatura porque viene con el aval de un medio que tiene prestigio, todo el reconocimiento intelectual.

NICOLÁS: Qué papel o qué posibilidades había para la figura femenina en esa década?

GERMÁN: Era otro país, y el negocio de la actuación era otro negocio. Entonces en el caso de las mujeres era una cosa bastante extraña porque había (como hoy) las roscas pero el casting era mucho más flexible, entonces tu veías a Judy Henríquez, que tenía 40 años en ese momento, y que su marido era Bernardo Romero, que dirigía la novela y entonces Judy hacía el papel de una niña de 20 años. Por supuesto que no se lo creía nadie, porque no daba la edad. Pero era la imposición de unas roscas en el manejo de la televisión, era eso, y eso pasa con bastante frecuencia.

NICOLÁS: Creo que vi, en la revista un artículo sobre eso precisamente, sobre los esposos y digamos Judy Henríquez, María Cecilia Botero con David Stivel...

GERMÁN: Exacto, pero no siempre era así. Eso digamos que falseaba mucho el rol femenino de la juventud, de las edades. Pero yo creo que la Tv. cumple dos papeles en ese tema de la minorías en general. La Tv. te refleja y te propone. Entonces, con respecto al papel de las mujeres, la Tv. reflejaba lo que era el papel de la mujer en ese momento en la sociedad y era una mujer muy convencional, muy de su casa, cierto tipo de trabajos, muy dependiente, muy sometida, que ese rol femenino cambió sustancialmente. Entonces una mujer más cabeza de familia, más madre de familia, más de ejecutiva. La minoría eran las ejecutivas, tal vez era como el tránsito, entre una sociedad muy machista a una sociedad más feminista. Pero sí, la mujer estaba muy limitada a ciertos roles, un rol muy pasivo en la sociedad, y digamos su protagonismo está dado en el sol de un elemento masculino y una historia de amor, básicamente.

NICOLÁS: Antes no existía como ese interés por poner en la pantalla realidades del país.

GERMÁN: No era lo cotidiano, se hacía pero como productos especiales. Estaba centrado más en la ficción de la literatura y contando ese tipo de historias. Pero no era como lo cotidiano, la denuncia. Porque es que yo te he preguntado por “muertes Ajenas” porque a mi me parece que “muertes ajenas” fue una de las primeras de Manuel Mejía Vallejo, fue una de las primeras novelas que hizo ese papel y además se fue a los bajos fondos y contó una realidad que el país no quería ver. Y creo que no le fue muy bien en audiencia pero la hicieron.

NICOLÁS: Miremos entonces el tema de la juventud, por ejemplo con “10mo grado” como esa primera serie que fuera de temática juvenil, del colegio, de todo ese cuento. ¿cómo eran representados los jóvenes?

GERMÁN: Digamos, los jóvenes históricamente han sido mostrados en la televisión -lo que no estoy seguro es si corresponde a esa década, Yo creo que como que trasciende todas las décadas- Y es que la Tv. en razón a imperativos comerciales de rating siempre ha ido construyendo una imagen a mi juicio muy estereotipada del joven, que no es solo la rumba, el sexo, la moda y la música; y yo creo que los jóvenes son mucho más que eso, osea, son eso, pero mucho más que eso. ¿Qué me gusto a mi y qué no -de manera muy amable- de “10mo grado”? y lo mismo que Francisco el Matemático? Que entonces al universo de los jóvenes, en los colegios, entraba a tocar otro tipo de temáticas; sobre todo en “10mo grado”, la relación de los estudiantes con los profesores, con sus materias, con sigo mismo como grupos; pero no necesariamente era ni la moda, ni la rumba, ni la droga, que son los estereotipos. Entonces yo creo que la Gran riqueza, tanto de “Francisco el matemático” como de “10mo grado” fue esa: Ampliar la Mirada del universo juvenil, y el problema de la mala nota y del conflicto con el profesor, y eso lo convirtieron en una dramaturgia bien manejada. Sin tener que recurrir al sexo, ni a la violencia.

Para mi ese fue el gran valor y además funcionó bien, no se cuánto duró ni porqué se acabó finalmente. Ya que tocamos el tema, “Francisco el Matemático” que era muy Buena, se acabó cuando RCN, buscando mercados internacionales, de manera equivocada, hizo alianzas con México o alguna productora Mexicana, o algo así, -alguna cosa hicieron en todo caso- La gente corriente que parecía en la serie empezó a ser reemplazada por estrellas de Tv. En “Francisco en matemático” era gente común y corriente, no eran actores profesionales y lo hacían muy bien; y ese era uno de los grandes valores de “10mo grado”, que no eran actores, eran jóvenes que los fueron descubriendo allá y los convirtieron en actores; y en “Francisco el Matemático”, cuando reemplazaron a estos muchachos que tenían una gran credibilidad y empezaron a aparecer niñas bonitas que eran estrato 6, se fue “Francisco el Matemático” de los estratos populares y se fue a un colegio estrato 6, pues eso traicionó también toda la propuesta y creo que duró 6 meses y murió.

NICOLÁS: Y qué estrato representaban los jóvenes de “10mo grado”?

GERMÁN: Yo creo que eran como estrato 3, 2, 3, 4, máximo. Era como de un colegio del distrito, es más se grababa en un colegio que quedaba en la Jiménez, por San Victorino. Y ahí está todavía el edificio. Y era colegio de clase media baja, estratos 2-3 básicamente. No se le veía el excesivo ánimo de lucro, el afán comercial del rating, esa cosa la hacia SENICOLÁSRO que era una productora de los jesuitas, entonces había un interés muy especial en contar una realidad, más que en hacer plata y en tener rating.

NICOLÁS: un interés como social?

GERMÁN: Más social, exactamente. Eso también distingue mucho ese tipo de producciones. Pues “Francisco el matemático” nace como una serie contratada por el INEP que es un instituto del distrito, de educación. La institución contrató con RCN 12 ó 15 capítulos y cuando se estaba acabando, la serie pegó tanto. Para decirte que eso fue una cosa contratada con recursos del estado que su propósito era formativo-educativo pero lo hicieron tan bien que fue un éxito comercial y entices, en vista de que la cosa estaba funcionando, RCN negoció con el INEP la idea y la autorizaron. Cuando ese tipo de series nace con un propósito como auténtico, como con credibilidad, productos con

una verdad, con una investigación, creo que funciona muy bien. Después hicieron, también de jóvenes –fue chimbo- “conjunto cerrado”, “clase aparte”.

## 6. Entrevista con María Cecilia Botero

NICOLÁS PEÑA: ¿Cómo aportó David Stivel a la televisión nacional?

MARÍA CECILIA BOTERO: Cuando David llegó a Colombia, David llegó a finales de los 70 y las telenovelas eran los dramas, las típicas casi radio-novelas hechas en televisión no?, la cosa dramática. “la cenicienta” pues. Y cuando él vio que eso tenía tanto público, tanto rating, le propuso a RTI hacer telenovelas pero con literatura latinoamericana; para que la gente, además de ver una telenovela, estuviera viendo una obra literaria de autor entonces fue cuando se intentó y se hizo la tregua, de Benedetti, gracias por el fuego también de Mario Benedetti, la tía Julia y el escribidor de Vargas Llosa, la pezuña del diablo que era de Bonilla Naar – si no estoy mal- , se hizo Amalia que es de un escritor Venezolano, muy bonita, eh Argentino, Argentino. El caso es que se intentó utilizar eso, pero no fue tampoco así como “la gran cosa”, el “gran éxito” – lastimosamente porque creo que era una muy buena idea- que era de una vez, que la gente le pase pero que además esté instruyéndose de alguna manera, con más conocimientos intelectuales. Después entonces se intentó con Caballo Viejo, ya es otra cosa, y es, ¿qué es lo que es Colombia?, Colombia es famosa por “Gabo” el realismo mágico, Caballo Viejo es un reflejo total del realismo mágico; Caballo Viejo es una novela escrita por Bernardo Romero y la novela parecía sacada de una obra literaria de García Márquez. Funcionó súper bien, porque los personajes, claro, costños, muy colombianos, esa locura mágica del colombiano costño – sobretodo porque el del interior no tiene esa locura maravillosa que tienen los costños- hizo que entonces dijeran “bueno por acá puede ser, entonces vámonos a lo más colombiano, a lo que la gente se identifique” Fíjate que ahí estamos hablando de los 80’s y no estamos hablando de narcotráfico, todavía nadie se metía con eso, fue hasta mucho después. Entonces se hizo “Caballo Viejo”, se hizo “Música Maestro” – que era, más colombiana imposible, pues era una orquesta tipo Lucho Bermúdez y esa onda- , se hizo “Quieta Margarita” - y bueno, no me acuerdo ahorita cuales más pero como de ese estilo- De ahí ya después vino “Pero sigo siendo el Rey”, antes de eso estaba lo de “La Mencha”.. Gallito Ramírez. Si te das cuenta que son personajes muy colombianos?; lo que se trató hacer fue entonces, ya que tiene éxito y todo, entonces si la gente qué busca ¿identificarse? Entonces Identifiquémonos; yo creo que se ha pasado como por todas esas instancias, y de buscar eso, eso que sea que identifique a la gente, necesariamente terminan haciendo novelas que tienen que ver con el narcotráfico, por pues esa también es la realidad Colombia, así no quisieran o no hubieran querido se iba a llegar a eso; porque finalmente pues eso es lo que nos ha atormentado, lo que nos ha hecho famosos en ese otro aspecto fuera del país y todo eso. Entonces, de buscar una identidad dentro de la novela, terminamos necesariamente con la identidad colombiana del narcotráfico.

NICOLÁS: Cuando hablábamos ahora de la mala hierba, que mencionaste que es muy interesante además porque es una obra de principio de los 80, que toca el tema del narcotráfico pero lo toca por un lado que es como de la Marihuana, es distinto, lo tocan en la región de la Guajira, de otra manera. ¿Por qué crees que no se volvió a tocar digamos en esa década si era lo que estaba pasando en las calles, lo que estaba pasando socialmente, era un fenómeno muy grande, por qué el tema no se tocó, o no se afrontó tan directamente?

MARÍA CECILIA: yo creo que porque – no se si con lo que voy a decir me van a echar del país o lo que sea – Porque de todas maneras el cuento de la marihuana no es como tan grave, me entiendes? Es como la parte más suave. Entonces pues si, el tema de la marimba, la época marimbera y todo este rollo, pues era un escándalo y todo, pero todavía no era ese tabú tan grande; la gente fumaba, pero es como el que tomaba mucho trago, ¿me entiendes? No era una cosa tan grave, Ya cuando entra, el gordo pesado de la cocaína, ahí es donde se empieza a volver eso una cosa horrorosa. Es más, todos esos primeros que traficaban con marihuana, ninguno creo que entró a la cárcel; yo creo que eso pasó, y fue una época, ellos mismo se dieron cuenta que eso no era tan rentable y ya, que ya los gringos estaban haciendo la mejor marihuana del mundo entonces ¿cuál era el sentido? Y ya se empiezan a meter con el cuento de la cocaína que eso si es ya “palabras mayores”. Mientras la gente fume marihuana no hay un problema social tan grande, la cocaína, la heroína, ya esas otras son un problema de salud pública y un problema social grave; entonces ahí y creo que fue por eso como que ya después

si, mientras fuera la marihuana pues si, “ay si” era como de una mirada un poco – entre comillas- simpática.

NICOLÁS: Sin embargo yo encontré – pues mirando los archivos de noticias y de crítica de tv de la época- que igual si hubo como una reacción un poco fuerte a la manera en que los personajes se trabajaban, estaba este señor “El Cacique”..

MARÍA CECILIA: si no y eran simpáticos, la gente los quería!

NICOLÁS: Exacto y ese fue digamos el problema que tienen, ¿por qué la gente se identifica con personajes que podrían ser negativos?

MARÍA CECILIA: Ese es el rollo, que además el tipo era chévere, el tal “Cacique Miranda” era un tipazo! Y era un tipo que simplemente... Yo creo que fueron, fue el momento histórico social del país que lo... el tipo se vio de un momento a otro como que eso era una mina de oro, pero él era un tipo chévere!. No había todavía la cosa de la mezcla con el crimen, porque es que cuando ya empieza a haber muertos, y empieza a haber niños adictos y empieza a haber todo este problema de salud pública, ahí si ya la cosa es distinta. Entonces, si ya tu lo muestras en televisión y a la gente le empieza a parecer el Cacique Miranda un bacán, pues el estado – entre comillas- empieza a decir “ojo, cuidado, ese tipo no puede ser querido” pero en realidad el tipo era querido. Entonces yo creo que también por eso se paró, y nadie quiso volver a hacer eso, a tocar esos temas, eso fue calladito, calladitos hicieron lo que ya te dije, después vino la cosa de la onda latinoamericana, después vino la onda de las novela musicales, casi que ... “olvidémonos de todo lo que está pasando” cuando ya el problema fue tan grave, Pablo Escobar y toda esta cosa de muertes y de bombas, pues ahí yo creo que ya, pasado el dolor primero, que la sociedad estaba tan aporreada con todo lo que hizo Pablo Escobar de bombas... Porque fijate que también el cuento de las novelas del narcotráfico es reciente, es muy reciente en realidad; de alguna manera toda la sociedad quiso hacerse el loco con ese cuento, y empezamos a ver novelas que nada que ver, y películas que nada que ver, hasta que pasa un poco el dolor, como que la herida empieza a cerrar, ahí la gente –Los escritores, los libretistas y eso- dicen: es el momento de hablar del tema.

NICOLÁS: si porque digamos hasta ahora es que se esta hablando de una novela específicamente sobre Pablo Escobar, bueno de todo el tema, del capo, de estas novelas que hablan de este tema. Pero digamos que alcanzó a pasar un tiempo significativo en el que no se habló de un fenómeno. ¿Por qué?

MARÍA CECILIA: Por Miedo! Ahí era el físico miedo. Mientras Pablo Escobar estuviera vivo y poniendo bombas, ¿quien se atrevía a hacer una novela, mostrando el monstruo que era ese tipo?... Nadie! Porque era hombre muerto. Entonces yo creo que la gente sí se quedo, osea, la misma sociedad... se fueron como esperando a que pasara eso tan horroroso. Es que los 80's y 90's fue violento! demasiada violencia, demasiada sangre demasiado todo, entonces nadie se atreve a echarle sal a la herida... el limón en la herida no! . Había que esperar a que cicatrizara un poquito eso y que se pudiera hablar; porque cuando desaparece Pablo Escobar, y cogen a los Rodríguez Orejuela, a los grandes capos, es como que ya no había más capos; los mismo narcotraficantes se dieron cuenta que no valía la pena ser tan reconocido ni tan famoso ni tan grande; y empieza el bajo perfil, y empiezan los carteles, y entonces toda esta serie de “jabón” o como se llamen o.. los que hicieron ¿cómo se llama? ¿el cartel de los sapos?

NICOLÁS: El cartel de los sapos, si.

MARÍA CECILIA: te acuerdas? Que eso son un mundo de sapitos?. Que son grandes capos pero eran como de bajo perfil. Nada como Pablo Escobar o como los Rodríguez Orejuela. Esos fueron los más grandes, más los aledaños a ellos. Pero yo lo que creo es que la misma sociedad no hubiera resistido en ese momento haber hablado de ese tema, era una de esos temas de los que todo el mundo habla pero por debajo de cuerda, habla pasito; pero ya ponerlo en televisión, yo creo que es como una cosa natural, de la sociedad misma que necesita recuperarse, que haya un poquito de esa cicatriz para poder hablar de la enfermedad.

NICOLÁS: Ya que era un tema que no se trataba dentro de las telenovelas, igual ustedes que estaban dentro de la televisión, se sentía de todas formas esa... digamos la manera en que el narcotráfico llegó



a estar en diferentes esferas del país. Se notaba digamos que había dinero en alguna cosas, no se si en la publicidad o en algunos medios que ustedes también se preguntaran un poco si ¿el narcotráfico como fenómeno estaba llegando a la Tv?

MARÍA CECILIA: Claro, Sobre todo por las niñas. Lo primero que uno se empieza a dar cuenta -lo digo desde el medio- donde uno se empieza a dar cuenta que eso se empezó a filtrar en toda la sociedad, es cuando empieza uno a ver a las actrices y a las modelos y a las presentadoras llegar en los súper carros, con escoltas, con vidrios negros, llenas de anillos y joyas y gafas y cosas que uno que trabajaba humildemente decía “¿cuándo me podré comprar yo unas gafas de esas?”. Y empieza a ver uno ya unos personajes con unos perfilitos que empiezan a definirse, que son el tipo de niñas que les empiezan a gustar ellos; y viene todo lo aledaño: Sin Tetas no hay Paraíso. De ahí también viene todo este otro fenómeno que es armar la mujer que el narco quiere “¿cómo le gustan las mujeres? -...así – Hágala, quiero una así, quiero 10 así –“. Comprándolas como se compraban las casas o los carros o lo que fuera. Eso fue como lentamente, al principio era como de bajo perfil hasta que ya después les importaba un carajo, porque se sentía que ellos eran los dueños del poder; Ellos manejaban todo, ya no les daba miedo decir que estaban con fulano o con sutano, eso fue otra época en la que era casi abierto, pero nadie hacía nada. Cuando se empieza a atacar tan de frente a los capos, estos otros personajes empiezan a bajar, a hacerse las que no, a que no se les notara tanto porque ellas empezaban a ser blanco también de la justicia; puede que usted no sea narcotraficante, pero usted conoce lo que ese señor está haciendo, por lo tanto es cómplice. Son como unos procesos ahí muy raros, pero creo que obedecen al miedo o a ese poder tan horroroso que tuvo toda esa gente.

NICOLÁS: quisiera que empezáramos a hablar de algunas producciones. Quisiera que habláramos de La pezuña del diablo porque es muy interesante el tema racial de la manera en la que lo trabajan en esa telenovela. Quisiera que me contaras, desde tu experiencia ¿cómo se asimila una historia sobre la esclavitud en el país, en los años 80? ¿cómo fue tomada por la audiencia?

MARÍA CECILIA: a la gente le gustó mucho. Primero por que aun cuando en teoría uno le enseñan eso en el colegio y todo lo demás, es una cosa que pasa pero nadie retiene; y de alguna manera, cuando la gente lo empezó a ver, y la inquisición, y la cosa de la brujería relacionada con los esclavos, que empiezan a tratar de defenderse a hacer sus cosas – sus rituales y todo eso- los empiezan a confundir también con brujería y es cuando la tal santa inquisición viene a matar aquí a todo el mundo.

La gente yo creo que aprendió, y en un principio la veían guardando una cierta distancia, como quien ve una película de África, pero poco a poco, a medida que la novela fue como enganchando la historia central – la eterna historia de amor que es Romeo & Julieta- ; L a hija medio esclava, medio mestiza, mulata, cómo se va a enamorar del señor español que acaba de llegar? Y ¿cómo el español se va a enamorar de ella?! Eso es imposible, pero de alguna manera eso fue lo que pasó en nuestro país. Así arranca nuestra colombianidad, en las mezclas: de indios con españoles, de españoles con negros de españoles con indios, de indios con negros, etc. Entonces yo creo que eso sirvió y a la gente también le gustó mucho porque aprendió y entendió que realmente esas son las raíces; que los esclavos tuvieron que huir y una vez huyen y encuentran la manera de vivir, empiezan a mezclarse con los indios y con los blancos. Fue como una clase de historia, digo yo.

NICOLÁS: Yo estaba buscando entre mis archivos, y hablamos con Evelyn y a mi ella me dio un detalle que digamos no sale en ninguna otra parte. Me dijo que a Ronald, uno de los protagonistas, lo pintaban de negro. Que él era blanco y a él lo pintaban de negro.

MARÍA CECILIA: claro Ronald – a pesar de que tiene sus rasgos medio negroides- no era lo suficientemente negro, entonces lo pintaban -además calvo- todo, todo, todo con un maquillaje especial. A mi también me ponían uno –no tan oscuro como el de él porque él era supuestamente el negro cimarrón, negro- y yo era mezcla; pero a mi también me pintaban, y me tuvieron que encrespar el pelo y todo -porque yo toda lisa- Y nos metíamos al mar todo. Era un maquillaje muy chévere porque uno podía mojarse y todo y seguía ahí.

NICOLÁS: y no había una pregunta o una inquietud de ¿por qué ese papel no lo interpretó un actor de color? Digamos el papel de Ronald.

MARÍA CECILIA: Lo iba a interpretar un actor –que no me acuerdo ahorita cómo se llamaba- y lo mataron poco antes. Tuvo un problema por ahí. Porque es que no habían tampoco muchos actores negros, todavía no había. Hoy en día hay muchos más, se ha abierto; incluso yo creo que todo ese tipo de cosas hicieron que como que se abriera un poco la puerta y que dejaran el racismo y el clasismo y todo. Pero era fundamentalmente porque no había actores y buenos actores no? Porque hoy en día –después se empezó a ver actores pero qué, les faltaba- hoy en día ya se han hecho y tienen muy buenos actores negros muy chéveres. Pero en ese momento no había.

NICOLÁS: pero crees que no había de pronto por eso mismo? Digamos que el que no hubiera era una consecuencia que de no eran muy aceptados en la TV? O tu sientes que hubiera digamos algo de racismo.

MARÍA CECILIA: yo no creo que hubiera racismo de parte de ese lado, creo que había de parte de ellos. El miedo a ser rechazados hacía que no lo intentaran. Cuando se empezaron a hacer cosas donde había negros –porque la negra grande de Colombia siempre la hemos amado y ella trabajó en muchas novelas también- cuando como que se empiezan a dar cuenta de que “bueno los negros también pueden trabajar y no siempre tienen que ser los esclavos, o las empleadas de servicio. Si era una novela de época pues necesariamente iban a ser los empleados de servicio o los esclavos; cuando ya es contemporánea, pero si tu te vas a Cali a hacer una novela en Cali, tienes que tener negros! O en la costa, tienen que haber negros! Cuando se hizo gallito Ramírez tampoco había. Bruno Díaz, era lo más cercano a un negro, también tiene sus rasgos y su cercanía, pero no es totalmente negro por supuesto; acuérdate que tenía el pelo de ese ¿cómo era que se llamaba? de Fercho. Pero digamos que yo creo que personajes como Bruno y después este otro muchacho, el caleño, Oscar Borda; y todos ellos como que se aventaron a ver y les fue bien, y ahí todo el mundo se dio cuenta que no hay rollo, no hay racismo; eran las mismas personas que no se atrevían a intentarlo y que de pronto se sintieran rechazadas.

NICOLÁS: Oscar Borda que luego aparece en Azúcar, de Mayolo, con Alejandra Borrero

MARÍA CECILIA: Por ejemplo imagínate uno hacer Azúcar sin actores negros, imposible!

NICOLÁS: Y también hay algo interesante y es que hay un componente que se relaciona en esas producciones con los negros, y es el componente de la superstición de la magia, de este cuento también como de una herencia un poco mística.

MARÍA CECILIA: es lo que te digo que arranca de la persecución y de la esclavitud, es decir, ¿cómo se podían defender los esclavos? ¿cómo se podían defender de esa opresión de esa cosa? Tenían que encontrar algo que sólo fuera de ellos, donde los blancos no pudieran intervenir. Entonces qué viene? Lo ancestros todo eso, porque finalmente eso viene de tribus africanas. Una tribu tiene sus propios rituales. Entonces traen esos rituales y de ahí nacen todas esas cosas que uno ve en el chocó y en el valle y en donde está la población mayoritariamente negra en Colombia. En Brasil por ejemplo –que es un país con bastante población negra- los esclavos como no se podían pelear entre ellos –porque si se peleaban los amos los mataban- se inventan una manera y de ahí sale esa famosa danza brasilera CAPOEIRA, que en realidad es una pelea pero la disfrazaban para que los amos no se dieran cuenta que se estaban peleando, la disfrazaban como baile, pero eso es una pelea. Tenían que encontrar estrategias para poder tener además algo que fuera de ellos y donde los blancos no tuvieran manera de intervenir. Y empiezan a crear esas cosas y a los blancos les empieza a dar miedo de las cosas que hacen los negros, entonces empiezan a decir que “brujería” y no se qué. Pero en realidad, socialmente hablando era una defensa de los esclavos para proteger algo que se relacione con su propia identidad y que sea sólo de ellos; porque todo lo demás los blancos se lo dañaban, y de ahí vienen yo me imagino también brujerías y cosas, pues es lógico, es una defensa, no?.

NICOLÁS: Sin embargo si miramos yo creo que la tv en general, así no haya digamos un racismo o una decisión de “no, vamos a contar historias de negros” si se ve que no hay un número al menos suficiente de papeles que sean para negros.

MARÍA CECILIA: No hay

NICOLÁS: No los hay, protagonistas ha habido muy pocos yo creo que en toda la historia de la tv colombiana.

MARÍA CECILIA: El Joe, y eso de ahora, que está mucho más abierta la cosa y también porque está abierto el mundo entero. Además porque Colombia, yo creo que los colombianos hemos sido tan.. – cual será la expresión?- Creídos, que nos hemos negados que hay una enorme porción de colombianos de raza negra. Era como que “no, los negros no son colombianos”

NICOLÁS: Si como si fuera un minoría pues muy pequeña

MARÍA CECILIA: Como si fueran muy poquitos. Y tu ves en Brasil, en Brasil en todas las producciones, en todo; porque es que los negros están en los mas altos rangos, allá los negros son una parte fundamental de esa sociedad y lo lograron y se lograron meter también porque son muchos, realmente aquí si en comparación con sitios como Brasil pues somos muchos menos; y los españoles acá – a diferencia de los portugueses en Brasil- fueron mucho más crueles con los negros y siempre los tuvieron relegados, nunca los dejaron formar parte de la sociedad. Entonces eso viene de una tradición ahí terrible racista que viene de la raza española, mientras que en Brasil los negros tienen su ... osea allá negro y blanco es lo mismo.

N: Claro. Y acá no

MARÍA CECILIA: No, aquí decimos que sí, e intentamos que sí, pero yo creo que en el fondo no, porque lo que tu dices: no hay producciones casi donde hay negros, en los puestos públicos importantes tu no ves casi negros y eso porque desde hace un tiempo para acá los afroamericanos hicieron su grupo y su partido político y han luchado por eso y más o menos han ido escalando algo. Pero yo creo que la sociedad colombiana es racista y clasista terriblemente y no ha dejado, no ha permitido.

NICOLÁS: Además un poco lo que mencionabas, y es que si se pusiera un negro en un papel protagónico o algo, habría que tener una razón un poco racial, osea si era un elemento extra a la historia: “es la historia de un negro que se enamora”, el negro no podría interpretar un papel que no tuviera que estar relacionado con un asunto de la raza.

MARÍA CECILIA: Exacto. Con que es negro. “¿es un señor común y corriente?” no, ¿el señor Smith? No, es cómo este negro llegó a ser el millonario por el cual entonces las mujeres se pelean, porque tiene plata, o porque tiene poder, o porque logró algo, pero no porque es un miembro de una sociedad como cualquiera. Yo creo que en eso los colombianos somos muy terribles todavía.

NICOLÁS: Ahora que tu lo mencionabas al principio, cuando me hablaste un poco de es búsqueda de un identidad más colombiana, digamos que se vive un fenómeno muy interesante en los años 80 y es que en las novelas empieza a haber demás fondos para poder sacar las cámaras e irse un poco a las regiones y se empieza a hablar de los costños, de los paisas. Se empieza a buscar un poco más el colombiano de las diferentes partes del país y ahí es interesante que habláramos un poco de estas producciones como Caballo viejo, como Pero sigo siendo el rey...

MARÍA CECILIA: Caballo Viejo es 89, La pezuña fue en el 83. Si, yo creo que esto que yo te digo al principio –porque antes que estas viene todas esas que yo te digo, las que se intentó hacer de literatura latinoamericana- y pues yo no se si sí funcionó o no funcionó, realmente yo no me acuerdo, aunque yo me acuerdo que La tía Julia y el escribidor fue un éxito, Gracias por el fuego también, La Tregua ni hablar; pero como que no alcanzaron a tener ese nivel de popularidad, quizás por esa razón, porque pues eran novelas de literatura latinoamericana en donde el público colombiano no se identificaba mucho. Entonces a raíz de eso viene “ok, entonces no latinoamericana, entonces vámonos a la literatura colombiana a ver si empezamos a encontrar”, y empieza a haber esto de buscar por regiones, entonces Quieta Margarita, eso fue por allá en el eje cafetero y paisa, que ¿qué es? La herencia de los tangos, la cosa... que también no se sabe muy bien de donde viene no? Argentina, no se si porque se murió Gardel acá o no se por qué pero es una cosa impresionante.

NICOLÁS: Además que Gallito Ramírez es de David Sanchez Juliao, al igual que Pero sigo siendo el rey, son basadas en obras de él y el personaje costño es uno de los personajes más importantes, se habla mucho como de la costa es esa década en las producciones, y yo quisiera preguntarte ¿cómo fue esa primera visión de los costños, esa primera representación de las regiones del país, fue tal ve un

poco estereotipada, es costeño siempre como alegre, fiestero? ¿Cómo se mostraban las regiones del país, cómo eran esos personajes?

MARÍA CECILIA: yo no tengo muy claro eso la verdad, pero mirando un poco retrospectivamente, yo creo que la idea además era que conociéramos a los demás colombianos, porque en realidad el cachaco no conocía al costeño, si no que tenía una visión muy elemental. La idea un poco era esa “a ver, los bogotanos no conocemos los costeños, los paisas no saben como son los otros”. Porque es que se hizo llanera, se hizo esa de La potra zaina, se trató realmente de mostrar, utilizando pues obviamente, como en Colombia son cadenas nacionales, entonces pues que los de los otros lugares conocieran, que los de por allá de los llanos conocieran cómo funcionan los costeños, cómo funcionan los paisas; y pues a los bogotanos si como somos una mezcla de todos... o SON – yo no soy bogotana-. Pero yo creo que esa era un poco también la idea, pero no se muy bien qué pasó en ese momento, no lo tengo muy claro.

NICOLÁS: Hablemos un poco de Caballo Viejo, cuando tu me hablabas de esa narración un poco de ese realismo mágico que nos hace tan colombianos.

MARÍA CECILIA: Caballo viejo fue una cosa muy rara porque los personajes eran unos personajes muy locos, muy raros, pero para la gente del interior eran unos personajes sacados de un libro, rarísimos, pasa los costeños era su cotidianidad; así son y así piensan y por eso García Márquez lo único que hace es ilustrar una realidad, el tipo no es que se esté inventando eso, es que eso existe, Macondo es Colombia, es ese sector de la costa y todo eso. Entonces yo si creo que para los costeños, una novela como Caballo viejo que fue tan exitosa y los puso como en la mira de otra cosa, fue muy importante porque fue eso “eso somos nosotros y si, nosotros pensamos así” y pasan esas cosas que uno lee los libros de García Márquez que uno dice “este tipo de dónde sacó esto” no, esas cosas pasan, esa es nuestra realidad, si no que nadie se atrevía, o a nadie le parecía que eso era tan importante hasta que García Márquez se volvió tan importante. Entonces si García Márquez se gana un premio Nobel por ilustrar la naturaleza colombiana, bueno pues ahí es donde uno dice “hagámosle a eso” . Nosotros con caballo viejo nos ganamos uno de los primeros premios internacionales que fue el premio Ondas de España y por esas misma razón, era ver Gabo dramatizado caso –pues yo estoy siendo un poquito creída y exagerada, pues no llegamos a eso pero guardando las proporciones era un poco eso. Yo digo por eso que Caballo viejo fue la primera novela que internacionalmente le abrió las puertas a lo que hoy en día es esta cosa colombiana que es que todas las novelas se venden en todas partes y eso es un éxito impresionante. Pero yo creo que arranca mucho de ahí, con café, con todo eso después, pero por ahí arranca ¿por qué? Por lo que te digo, por que la gente veía Caballo viejo y le parecía estar leyendo Cien años de soledad o El coronel no tiene quién le escriba o cualquiera de esas de García Márquez; eran unos personajes como sacados de ahí, como si fueran de ficción, pero no son de ficción, así son, así en la realidad. Y nosotros que estuvimos tantos meses grabando allá, conociendo la gente de esos pueblos.

NICOLÁS: en dónde se grabó?

MARÍA CECILIA: Caballo viejo lo grabamos en Cereté y después Música maestro lo grabamos en un lugar que se llama Calamar –que es la antesala del infierno del calor que hace, Dios mío un pueblo entre Barranquilla y Cartagena pero Caliente!- Pero yo si creo que eso fue como clave. Yo pienso que los costeños de alguna manera dijeron “bueno, chévere, el resto del país sabe como somos nosotros y formamos parte de este país” porque hubo momentos en nuestra historia colombiana en que la gente de la costa se sentía más centroamericana que colombiana, se sentían más cercanos a Venezuela, Panamá, Nicaragua, cualquiera de esos lugares, que a los bogotanos. Todas esas cosas, así haya sido a nivel inconsciente porque tampoco creo que ni los directores ni los productores tuvieran la cosa tan consciente, pero yo si creo que todo eso si -de laguna manera-ha ayudado a unificar un poco y a que nos conozcamos un poco los colombianos y nos demos cuenta de las diferencias, qué distintos somos. Hubo una novela que se llamaba ESPUMAS creo, una cosas así –pasó un poco sin pena ni gloria-sucedía en el Tolima, uno no sabe como son los tolimeses, uno no tiene ni idea. Pero eso lo que hace es mostrarnos como somos de diferentes y de iguales.

NICOLÁS: Y de la mano de esa identidad está la música, es como un componente importantísimo.

MARÍA CECILIA: Claro, la música empezó a ser también muy importante, también yo me acuerdo que cuando hicimos música maestro todo el mundo decía “pero una novela con una orquesta, eso no va a funcionar” eso fue un éxito impresionante! Y esa orquesta se volvió famosísima, y eso ganaron un mundo de plata y Luis Eduardo Arango y Bruno; porque además en esa novela el elenco era una cosa impresionante, Pacheco dirigía la orquesta, era Bruno Díaz, Luis Eduardo Arango, Cesar Mora, Moisés Angulo, mejor dicho, era una cosa impresionante!, Cesar Mora venía del teatro y ahí se pegó una crecida cuando empezó a cantar con ese vozarrón. Creo que era una manera también de incluir algo que para los colombianos siempre ha sido importantísimo y es la música. Yo creo que eso... después vino Escalona, que fue semejante éxito, Pero sigo siendo el rey que esa era más la cosa de las rancheras, que cuando uno es colombiano, eso lo hemos adoptado de una manera impresionante.

NICOLÁS: Así como los tangos, las rancheras mexicanas cómo han sido de importantes.

MARÍA CECILIA: Exacto, no hay fiesta sin rancheras. Cuando ponen las rancheas ya uno sabe que eso hora de irse a dormir –porque ya eso es al final de las fiestas- Pero las serenatas son con rancheras... Entonces eso forma parte, querámoslo o no, de la cultura colombiana, así somos.