

## I. HISTORIA DEL MELODRAMA TELEVISIVO COLOMBIANO

Por:

*Clemencia Rodríguez*

Con la colaboración de:

Juan Guillermo Buenaventura

### INTRODUCCION

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

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

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

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

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

— La cronología de los hechos: datos básicos sobre las telenovelas de cada época, principalmente su ficha técnica, su historia, sus personajes y sus escenarios.

— La competitividad industrial: entendida como la capacidad de un productor de televisión para emprender proyectos innovadores, teniendo en cuenta su desarrollo tecnológico, su grado de especialización profesional y su capacidad para la innovación.

— La competencia comunicativa: entendida como la capacidad del productor de interpretar a un público y, específicamente, a qué tipo de público.

— Los niveles y fases de decisión: quiénes, en qué momentos y con qué criterios deciden lo que es y lo que no es telenovela.

— Ideologías profesionales: es decir, la forma en que directores, libretistas, actores y productores de televisión resienten tanto las limitaciones del género, como las exigencias del sistema industrial de producción de televisión y los obstáculos impuestos por la censura estatal. Pero no sólo la forma en que resienten esto como limitante, sino también la manera como este grupo de profesionales logra encontrar y crear grietas que posibilitan la innovación a pesar de las constricciones.

— Las rutinas productivas, formas de trabajo, “estilos” y ritmos de los equipos de producción y, sobre todo, cómo éstos han venido cambiando con la llegada de nuevas tecnologías o con la influencia de rutinas de producción venidas de otros medios de comunicación (cine o teatro).

— Las estrategias de comercialización, no como algo que viene a añadirse después de vender el producto, sino que ha dejado sus huellas en la producción misma.

Conversamos con directores, libretistas, actores, productores y miembros de diferentes equipos técnicos. Tampoco olvidamos a los ejecutivos de las empresas. Hicimos una serie de 45 entrevistas de más o menos una hora de duración, grabadas, tratando de cubrir varios frentes: representantes de las

diferentes "épocas" de la televisión colombiana; profesionales de la televisión y de otros medios como la radio, el teatro y el cine, que por una razón u otra se encuentran actualmente trabajando en el medio y, por último, que fueran accesibles.

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

## A. DECADA DE LOS 60

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

Hernán Villa

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

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

A pesar del apoyo inicial que la clase dirigente le dispensó al régimen militar, éste pronto empezó a tomar autonomía frente a los sectores políticos que lo habían respaldado. Por medio de esta autonomía, de corte populista, se intentó incorporar a las clases populares dentro de las relaciones de poder, pero de una manera poco ortodoxa dentro de la política

colombiana: por fuera del ámbito bipartidista<sup>1</sup>. El enfrentamiento con el bipartidismo fue inmediato.

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

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

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

El primer director de la televisión estatal fue Fernando Gómez Agudelo, quien estuvo encargado de montar la totalidad del proyecto, desde la compra de los equipos, su instalación y la vinculación del personal que haría posible tal empresa. Este funcionario se había desempeñado como director de la Radiodifusora Nacional de Colombia desde 1953. Gómez Agudelo era un joven estudiante de derecho, que escribía sobre música culta en el diario *El Siglo* y gracias a sus gustos musicales se vinculó a la dirección de la radio oficial<sup>2</sup>.

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

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

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

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

## 1. LOS PRIMEROS TIEMPOS

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

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

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

mos', 'no Luis, póngase unos bigotes, una peluca y tóquese una sonata de Beethoven''.

(Hernán Villa)

Yo debuté el segundo día de inaugurada la televisión colombiana. El 13 de junio habló Rojas Pinilla y el 14 ya estaba yo. Resulta que eso llegó como un fenómeno totalmente nuevo dentro de las computaciones, no había gente preparada y los únicos que podíamos de alguna manera acercarnos éramos quienes veníamos de la radio. Había un actor español que en ese momento estaba aquí en Colombia y como había que presentar programas porque ya estaba inaugurada la televisión, ese señor dijo 'Yo puedo salir a hacer un monólogo'. Le dijeron 'bueno, pero usted no puede pararse ahí delante de la cámara a hacer un monólogo, sino que vamos a hacer algo más'. Se le hizo una taberna española. Todo era pintado, los chorizos pintados en la pared como si estuvieran colgados; mesas, butacas, y yo era uno de los que oía el monólogo en una de las mesas. Eramos muy jovencitos y para aparecer mayores usábamos boinas y fumábamos tabacos.

(Carlos Muñoz)

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

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

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

(Carlos Muñoz)

En otras palabras, nuestros dramatizados televisivos estarán marcados por una herencia radial, pero a diferencia de

la mayoría de los países latinoamericanos, de una radio estatal que dramatizaba obras de la alta cultura, no los melodramas característicos de las radionovelas de la época.

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

*(Hernán Villa)*

## 2. EL PRIMER DRAMATIZADO

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

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

Pero el origen radial de los actores se convertía en un obstáculo al generar una actuación que giraba en torno a la voz, donde no se explotaba ni la expresión gestual, ni la expresión corporal. Los actores no se movían en el 'set', pues delante del micrófono nunca lo habían hecho y una vez más intervino la Presidencia de la República, encargando a Gómez Agudelo, la contratación de varios actores y actrices argentinos para trabajar en la televisión colombiana. Así llegaron al país Fanny Mickey, Boris Roth, Mabel Jaramillo, Pedro Martínez y Alex Montalbán, entre otros. De otra parte:

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

*(Hernán Villa)*

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

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

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

(Hernán Villa)

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

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

(Rebeca López)

### 3. LAS GRABACIONES

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

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

*(Rebeca López)*

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

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

*(Rebeca López)*

Volviendo atrás, al hecho coyuntural de un equipo técnico conformado por los expertos cubanos mientras el equipo de actores, directores, libretistas venían de la radiodifusora nacional, pensamos que de aquí deriva una de las figuras más curiosas de nuestra televisión: la del productor. En realidad, nuestros dramatizados tenían dos directores: por un lado el "director" ubicado dentro del estudio y encargado de la dirección actoral, de las escenografías, del vestuario, en fin, de

todos los aspectos de la puesta en escena, al estilo del teatro de tablas. Por otro lado el "productor" ubicado en la cabina de producción, delante del 'switcher', seleccionando cada encuadre, cada ángulo, cada movimiento de cámara y cada plano. En efecto, generalmente la dirección de estos dos aspectos, tanto de la puesta en escena, como del manejo del lenguaje televisivo recae sobre la misma persona, pues su sello, su estilo debe estar tan presente en uno como en otro. Sin embargo, quienes venían de la radio, no conocían el lenguaje televisivo y simplemente delegaron estas tareas a los técnicos cubanos. Con el tiempo, algunos colombianos como Manuel Medina Mesa y Hernán Villa aprendieron el oficio pero con la especialización de productores, es decir, siguiendo el esquema utilizado por sus antecesores. Así, el esquema "productor-director" continuó haciendo parte de la televisión colombiana hasta hace muy poco, cuando la iniciativa de algunos directores los lleva a realizar también la dirección de cámaras y no sólo la dirección de la puesta en escena.

#### 4. EL SISTEMA MIXTO

Por el carácter escatológico del medio, así como por el número limitado de receptores, no se suscitó un gran interés, en principio, porque parte del capital en particular comercialmente en él, aun cuando se dieron algunos casos aislados de comercialización<sup>3</sup>. A medida que transcurrió el gobierno militar, sin embargo, esta tendencia empezó a revertirse "... como consecuencia de dos factores: el aumento progresivo del número de receptores y la caída de los precios del café (principal producto de exportación); (. . .) cuando la audiencia adquirió magnitud representativa para el mercado y cuando el gobierno se vio obligado a retirar el presupuesto que le adjudicaba anualmente a la televisión, el capital privado (. . .) vio la oportunidad de entrar a manejarla"<sup>4</sup>. El régimen em-

3 Azriel Bibliowicz relata los primeros casos de arriendo de la programación en 1955. El sector privado recibió espacios con el compromiso de entregar el 50% de las utilidades a la Televisora Nacional.

BIBLIOWICZ, Azriel. "Lo público es privado: un análisis de la Televisión colombiana". Cornell University. Ithaca, New York, 1977.

4 MARTINEZ, Hernando. "¿Qué es la televisión?". En *Controversia* No. 67, CINEP, Bogotá, 1980.

pezó a entregar en arriendo, tímidamente en un comienzo, sistemáticamente después, fragmentos de la programación para que fueran comercialmente explotados. Creando un primer esbozo de lo que después sería el modelo "mixto".

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

La pregunta básica que debemos hacernos aquí, es la de ¿por qué el Estado no entregó la red nacional de televisión a la iniciativa privada?, tras la caída del régimen militar, y la de ¿por qué la televisión regional no terminó finalmente en las manos del sector privado?, siendo que el modelo de televisión estaba marcado por su desprestigiada procedencia militar; además de que al Estado se le hizo cada vez más difícil sostenerla presupuestariamente. Existieron, así mismo, fuertes presiones del sector privado para que se la entregaran<sup>5</sup>.

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

<sup>5</sup> TELLEZ, Hernando. Ibid, pág. 50.

Veamos: durante la primera administración presidencial del Frente Nacional, encabezada por el liberal Alberto Lleras Camargo (1958-1962), el medio fue sometido a una reubicación ideológica para adecuarlo a las nuevas perspectivas de poder: la televisión y en general todos los medios de comunicación "cerraron filas" tras el FN<sup>6</sup>.

El gobierno de Lleras Camargo empezó a estudiar las distintas alternativas que, con respecto a la televisión, podía tomar el Estado. Muestra de esto son varios estudios que se elaboraron. El Estado trató de medir así el costo político y financiero de los distintos caminos que podía tomar<sup>7</sup>.

El ejecutivo, durante la administración que nos ocupa, empezó a jugar legislativamente con varias de estas posibilidades. El Ministro de Comunicaciones, Carlos Martín Leyes, presentó al Senado de la República (marzo de 1961) un proyecto de ley que privatizaba la futura televisión regional. Este proyecto fue aprobado en la Comisión Tercera del Senado, aun cuando la plenaria del mismo no alcanzó a estudiarlo por lo que debió ser presentado nuevamente en la siguiente legislación.

El Ministro negoció incluso con varias personas y organizaciones la adjudicación de los futuros canales locales privados y expidió una resolución del Ministerio en la cual se asignaban las frecuencias, lo que no dejaba de ser paradójico, pues a través de dicha resolución se reglamentaba una ley que no estaba aprobada todavía<sup>8</sup>.

---

6 Fernando Rojas anota igualmente cómo los medios de comunicación apoyaban el pacto del F.N.

ROJAS, Fernando. "El Estado colombiano desde los antecedentes a la dictadura de Rojas Pinilla hasta el gobierno de Betancur (1948-1983)" en *Documentos Ocasionales* No. 15, CINEP, Bogotá, 1984, pág. 14.

7 TELLEZ, Hernando. *Ibid*, pág. 50, menciona la elaboración de estos estudios. De los que se conocen públicamente está el estudio de Miguel Fadul y Enrique Peñalosa; "Estudio económico sobre las radiodifusoras".

Esmeralda Arboleda de Uribe en su memorial al Congreso citó un estudio de Francisco Lemos Arboleda y Alberto del Corral al respecto. (pág. 83).

8 MARTIN LEYES, Carlos. "Memoria al Congreso Nacional" Imprenta Nacional, Bogotá, 1961, págs. 14 y 247-250.

Tras la salida de Martín Leyes del Ministerio, asume el cargo Esmeralda Arboleda de Uribe, quien insistió en el proyecto legislativo del anterior ministro, el cual a la postre nunca fue aprobado. Presentó además otro, por medio del cual se transformaría la red nacional en un medio exclusivamente educativo, sin ningún carácter comercial. Este proyecto tampoco tuvo éxito en el Congreso<sup>9</sup>.

Vemos pues, una heterogénea búsqueda por reubicar a la televisión tras la caída del régimen militar. Mientras tanto, se le había ido entregando la programación a la iniciativa privada, por medio del arrendamiento de programas. Azriel Bibliowicz señala, que en 1958 hubo por primera vez más horas de programación comercial (programas a cargo de la iniciativa privada) que de programación estatal. "A partir de 1958 la balanza se inclina del lado de los programas comerciales que comienzan a dominar. . ." <sup>10</sup>. Detrás de la progresiva entrega a la iniciativa privada de la programación estuvo, como ya mencionábamos, la escasez de recursos del Estado colombiano, cuyo presupuesto no podía atender al crecimiento del medio <sup>11</sup>.

La creciente participación de la iniciativa se realizó, sin embargo, dentro del mayor desorden administrativo y legal. La adjudicación de espacios se hacía básicamente, por medio de negociaciones personales entre los dueños de las programadoras y los representantes del Estado de manera desorganizada y arbitraria <sup>12</sup>.

Dentro de este contexto, se creó el Instituto Nacional de Radio y Televisión (INRAVISION) en 1963, establecido según Hernando Martínez ". . . con el objeto de organizar el sistema de controles con las empresas comerciales (programadoras) que estaban explotando los espacios televisivos y que desde 1957 no habían tenido ningún control. La organización en

9 ARBOLEDA DE URIBE, Esmeralda. "Memoria al Congreso Nacional". Editorial Andes; Bogotá, 1962.

10 BIBLIOWICZ, Azriel. "Lo público es privado", pág. 40.

11 Idem. pág. 37.

12 Idem. pág. 40-41.

realidad se redujo a sistematizar la lucha de intereses políticos y económicos que se venía presentando"<sup>13</sup>. La creación del Instituto se enmarcó dentro de la reorganización político-administrativa del aparato estatal que se llevó a cabo durante la administración del conservador Guillermo León Valencia (1962-1966).

Refiriéndose a la creación de Inravisión, el Ministro de Comunicaciones de turno, Miguel Escobar Méndez, afirmó que ". . .obedeció (. . .) a la necesidad (. . .) de que estos servicios (los de la televisión) fueran prestados por un organismo descentralizado, con fondos propios alimentados por las tarifas que pagan los arrendatarios de espacios y con autonomía para invertirlos en el mantenimiento del sistema, en sus ensanches y en la reposición de sus propios equipos"<sup>14</sup>. Es decir, hubo una clara voluntad política por conservar a la red nacional bajo la propiedad estatal. Cualquier discusión al respecto fue sobre el tipo particular de administración estatal que debería dársele.

## 5. NACE UNA ESTRELLA

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

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

Fuera de RTI, existía PUNCH, como la otra programadora conformada, básicamente, alrededor de su programa Te-

13 MARTINEZ, Hernando. "Qué es . . ." pág. 21.

14 ESCOBAR MENDEZ, Miguel. "Memorias al Congreso Nacional". Imprenta Telecomunicaciones, Bogotá, 1964, pág. 15-16.

lehipódromo. Las dos empresas deciden presentarse simultáneamente, por iniciativa de Gómez Agudelo a la realización de telenovelas:

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

*(Eduardo Gutiérrez)*

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

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

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

“Infame mentira” es la historia de un ciego y una parálitica que se conocen por teléfono al cruzarse una llamada. A través de la voz se van enamorando y luego viene el drama porque ninguno sabe que el otro es inválido y tampoco quieren dar a conocer al otro su invalidez por temor a decepcionarlo. Al final se encuentran, cada uno acepta al otro tal como es y deciden casarse. Pero luego resulta que tanto el problema de él como el de ella son psicológicos. Ella porque había presenciado un accidente en el que un carro mata a alguien y

desde ese momento quedó paralítica. Entonces él reconstruye el accidente en un parque y ella al ver que alguien va a morir atropellado de nuevo, sale corriendo en auxilio del peatón; desde entonces vuelve a caminar. Rebeca López y Aldemar García protagonizaron esta producción.

## 6. EL ENCUENTRO

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

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

*(Rebeca López)*

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

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

*(Raquel Ercole)*

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

*(Carlos Muñoz)*

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

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

*(Hernán Villa)*

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

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

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

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

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

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

## 7. EN VIVO Y EN DIRECTO

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

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

. . . no había exteriores y cada capítulo tenía que limitarse al espacio físico del estudio. Quien escribía debía tener en cuenta que no cabían muchos decorados y, por otro lado, que no se podía pasar de una escena, digamos en la sala, a otra escena digamos en la escalera, donde apareciera el mismo actor, porque el actor no tenía tiempo de desplazarse; entonces uno al escribir debía fijarse en esas cosas. Por eso a veces había que poner una escena donde no pasaba nada, con el objetivo de darle tiempo al actor de desplazarse, cambiarse de ropa y volver a aparecer.

*(Bernardo Romero Pereiro)*

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

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

*(Bernardo Romero Pereiro)*

Hacia 1967 Eduardo Gutiérrez dirigía “Dos rostros una vida”, una telenovela sobre dos hermanos gemelos. Uno de

ellos era rico y malvado; lo único que lo distinguía de su hermano era un lunar en la cara. El otro gemelo era pobre, bueno y generoso. Julio César Luna protagonizaba los dos papeles, tanto el del gemelo bueno como el del malvado:

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

*(Julio César Luna)*

Eran precisamente estos 'impases' los que hacían dudar a las agencias de publicidad en invertir en pauta publicitaria o en patrocinio en los dramatizados televisivos colombianos. Cuenta don Hernán Villa que los gerentes de las agencias decían que lo que le gustaba a la gente era el cine porque en las películas "por lo menos los actores se sabían la letra".

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

*(Bernardo Romero Pereiro)*

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

*(Judy Henríquez)*

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

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

*(Raquel Ercole)*

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

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

*(Rebeca López)*

## 8. LA COTIDIANIDAD

El equipo humano seguía siendo, básicamente, el mismo de los primeros años, constituido por los técnicos cubanos y por el grupo conformado alrededor de Bernardo Romero Lozano. Los roles de la producción estaban escasamente delimitados y la especialidad que cada quien asumiría luego ni siquiera se delineaba aún:

... hacíamos de todo. Yo me acuerdo que los mismos créditos realizados hoy en una forma tan sofisticada, con una maquinista que se llama generador de caracteres, los pintábamos en la casa de Bernardo Romero Lozano. Pintábamos uno que decía ‘La Televi-

sora Nacional presenta tal cosa', con fulano, mengano y perencejo, en fin, todo lo que hoy sale en el generador. Los pintábamos en cartones, que se ponían en un atril y el coordinador los iba quitando uno por uno para que fueran apareciendo. Yo participé en esas sesiones de dibujo y luego salíamos todos a la Televisora, a hacer los programas en vivo por la noche.

(Carlos Muñoz)

Al interior de los roles actorales pasaba algo similar:

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

(Carlos Muñoz)

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

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

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

(Rebeca López)

## 9. CAMBIOS Y CAMBIOS

### a) *De interdiaria a diaria*

En medio de estas condiciones, Hernán Villa, productor de RTI desde las primeras telenovelas, propone en 1966 que

se haga la telenovela diariamente. Los actores aceptan el reto y finalmente los directivos dan vía libre al nuevo proyecto en medio de ciertas dudas:

Finalmente me dijeron 'bueno, hágalo' pero si esa vaina no resulta, usted no vuelve a entrar en esta oficina'. Yo acepté.

(Hernán Villa)

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

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

(Eduardo Gutiérrez)

#### b) *Llegada del 'videotape'*

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

Por otro lado, el 'videotape' es considerado, más que como un facilitador de la producción, como una fuente de nuevas posibilidades para la puesta en escena, en otras palabras, como una fuente de 'efectos'. Es en este sentido como se utiliza en "Dos rostros, una vida", la telenovela en que Julio Cé-

sar Luna protagoniza dos papeles. En el último capítulo de esta historia se logra, por primera vez, presentar a los dos gemelos hablando frente a frente.

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

## 10. NUEVAS HISTORIAS, NUEVOS PERSONAJES, NUEVOS CONFLICTOS

A pesar del arraigamiento y la gran aceptación que para esta época había logrado la telenovela entre el público televidente, quienes tenían en sus manos la producción seguían recordando los tiempos de las puestas en escena de las grandes obras de la literatura y el teatro universal y desde esta perspectiva seguían mirando con ojos muy críticos las historias, los personajes y los conflictos de Corín Tellado.

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

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

*(Hernán Villa)*

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

En 1968 se realizó la primera telenovela basada en una obra de la literatura colombiana. Fue "El buen salvaje", de Eduardo Caballero Calderón. Eduardo Gutiérrez hacía la di-

rección y los libretos. La producción estaba a cargo de Hernán Villa y protagonizaban Jorge Alí Triana y Samara de Córdoba.

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

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

*(Hernán Villa)*

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

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

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

En la misma época, hacia 1967, Efraín Arce Aragón escribió un libreto original para televisión con el nombre de

'Destino la ciudad'. La telenovela fue protagonizada por Judy Henríquez, Alvaro Ruiz y Dora Cadavid, quien iniciaba una gran carrera como actriz de telenovela después de trabajar durante varios años en radionovelas:

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

*(Dora Cadavid)*

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

*(Judy Henríquez)*

## 11. TELENOVELA-RADIONOVELA

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

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

Incluso cuando se hizo por primera vez "El ángel de la calle" se hizo en radio y se inició la época de la radionovela en cadena; eso

lo hizo RCN. Presentamos la obra en teatro antes del final de la radionovela y entonces las colas eran interminables en todas las ciudades donde íbamos, para ver el final. Ahí yo hacía la damita joven, la Inés Sánchez. Hace poco la hicimos de nuevo pero en televisión, haciendo yo la Margarita Santagracia, o sea, la mujer perversa. Después de treinta y pico de años de haber hecho la muchacha buena. Para mí esas son cosas muy bonitas.

*(Dora Cadavid)*

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

*(Dora Cadavid)*

## 12. COMERCIALIZACION

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

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

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

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

Se sabía que uno estaba pegando entre el público cuando lo mataban a uno en la calle; a mí varias veces casi me matan. Cuando ya pasé a hacer de mala llegaban los telegramas que decían ¡Qué lástima! murió la linda Matildita y despertó la terrible Fabiola!. En un almacén me sacaron una vez a sombrillazos; otra vez, en el circo de toros, casi me matan. Me salvó mi hijo Moisés, que hacía un papel de niño bueno; otra vez entraba yo en un banco y la cajera me dijo: 'yo a usted no la atiendo. Usted es muy mala'.

*(Dora Cadavid)*

## B. DECADA DEL 70

### 1. La salida al mundo

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

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

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

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

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

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

*(Jaime Botero)*

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

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

*(Jaime Botero)*

Las condiciones que hicieron posible tal experimento fueron, de una parte, el haber podido contar con una única locación que ofreciera todos los espacios necesarios para la obra y, de otra parte, la cooperación de Inravisión al financiar el proyecto. Es decir, el Teatro Popular Colombiano no tuvo que costear el alquiler ni los gastos de la grabación con la unidad móvil.

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

*(Jaime Botero)*

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

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

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

...

(Julio Jiménez)

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

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

(Julio César Luna)

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

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

(Armando Gutiérrez)

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

(Actor)

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

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

(Judy Henríquez)

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

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

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

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

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

(*María Eugenia Dávila*)

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

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

(*Armando Gutiérrez*)

De igual forma, los personajes se encuentran ahora en escenarios de "carne y hueso", en calles que realmente son calles o, en medio de árboles que realmente son árboles, y esto los obliga a convertirse en personajes de carne y hueso también. Y así vemos cómo un cambio tecnológico en la forma

de realizar las grabaciones va generando transformaciones que finalmente irán acercando el género a la vida cotidiana de la gente y, en último término, al país mismo.

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

## 2. La telenovela empieza a mirar al país

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

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

(Fernando Soto Aparicio — Libretista)

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

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

Cuando uno llega a grabar a un pueblo, todos lo quieren conocer a uno, se amontonan para ver y a uno le provoca asesinarlos a todos. Después uno se entera, por los chismes del pueblo, de si lo quieren o no. Al comienzo todos quieren ayudar, hasta que salimos al aire y ahí se ve la reacción, qué les molestó y qué les gus-

tó. En la costa, la gente era fascinada, pero en el fondo se sintieron como defraudados, que ese no era realmente el mundo de ellos, que no era real, que eso no pasaba.

Pero no se le hace caso a los reclamos de la gente. Por ejemplo ahora, en Caballo Viejo, han llamado a Caracol como 3 señoras costeñas a decir que es una ofensa que a un costeño se le vea la camiseta por debajo de la guayabera abierta. Pero Carlos Muñoz se la sigue poniendo así. Nadie le paró bolas.

(Sara Livis. (Scrip)-

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

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

En un principio era muy común el conflicto entre pobre y patrón y al final este último sufría mucho, se enfermaba, o algo le pasaba. Y eso pegaba. Hoy en día es muy posible que no pegue, porque el patrón malo-malo no existe. Los ricos también tienen problemas muy tenaces: fábricas, que tienen que cerrar por quiebra y el patrón queda en la ruina. Se vive una problemática diferente y si se siguen haciendo historias con las viejas problemáticas, hay un alto riesgo de que no paguen porque se está narrando una mentira y, aunque es ficción, no puede haber una ficción sin una referencia a la realidad, porque el público siempre está buscando respuestas para su vida.

(Armando Gutiérrez)

---

\* Por "productores" estamos entendiendo aquí todos aquellos que participan en la producción: empresarios, director, libretista, actores, etc.

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

*(Fernando Soto Aparicio)*

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

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

*(Armando Gutiérrez)*

### 3. En los 70, ¿quién hace telenovela?

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

Como decíamos en el capítulo anterior, cuando tanto RTI como PUNCH producían telenovelas, debían turnarse un

único espacio, pues no existía sino un canal y en él una sola franja adjudicada por Inravisión para la transmisión de telenovelas.

En 1964, César Simmonds Pardo, director de Inravisión, abre licitación para adjudicar un segundo canal. Esta vez sería un canal local privado para Bogotá. “La licitación resultó desierta por lo que se adjudicó por negociación directa entre el Instituto y “Producciones Técnicas”. Se creó así el Teletigre, único canal local privado de televisión que ha existido en Colombia hasta el momento<sup>1</sup>. Pero pronto renació el debate acerca de la privatización de la televisión hasta cuando, durante la administración de Carlos Lleras Restrepo, se cancela el proyecto, y en 1970 el contrato entre “Teletigre” y el Estado colombiano no es renovado.

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

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

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

En 1963 nace la tercera productora de televisión: Cadena Radial Colombiana, Caracol, una empresa que se ha venido constituyendo en una de las mayores industrias radiales.

En efecto, actualmente CARACOL posee la mayor cadena radial de Latinoamérica, con 126 emisoras en todo el país.

---

1 BUENAVENTURA, Juan Guillermo. “Televisión y Estado en Colombia durante la Administración de Belisario Betancur” Universidad Iberoamericana, México, D. F., 1988, pág. 27.

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

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

En 1975, CARACOL licita un nuevo espacio. Se trata de un espacio de colonización, es decir, una hora en la cual nunca ha existido programación: el medio día. La propuesta consiste en producir una telenovela nacional para ser transmitida a las 12 del día. Así, el 21 de abril de 1977 sale al aire “Gabriela”, la primera telenovela colombiana del mediodía. Después de “Gabriela” en 1978, se transmite “Almas malditas”, en el mismo horario del mediodía, pero es suspendida pues Inravisión consideró que el tema era muy fuerte para el horario. En este contexto Jaime Botero toma la dirección de la telenovela de Caracol y realiza en el mismo año “Lejos del nido” una adaptación de la novela de Juan José Botero, abuelo del director. A pesar de provenir de una obra literaria, la historia mantiene los más arcaicos esquemas del melodrama tradicional:

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

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

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

(Jaime Botero)

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

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

Desde un comienzo se dio cierta especialización de las empresas en un tipo de telenovela, convirtiéndose RTI en la abanderada del tipo "moderno", CARACOL en representante del tipo "arcaico" y PUNCH en una especie de punto medio. Sin embargo, a medida que Caracol fue profesionalizando su producción abandonó los horarios del mediodía para adentrarse en los horarios nocturnos y con ello en la producción de una telenovela mucho más moderna. Pero durante toda la década de 1970, Caracol sólo haría la telenovela del mediodía en una línea clásica que siempre se mantendrá alejada de la telenovela de la noche.

La telenovela "arcaica" seguirá ocupando permanentemente los horarios del mediodía, con historias típicamente melodramáticas, con un gran porcentaje de grabación en estudio. El público de la telenovela del mediodía es eminentemente femenino y desde este punto de partida podemos explorar algunas de las claves sobre los usos que, de la telenovela, hace la mujer popular. Algunas de las conclusiones planteadas desde la investigación de usos y lecturas hacen referencia a puntos de identidad entre la televidente popular y la telenovela tales como<sup>2</sup> :

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

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

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

<sup>2</sup> MUÑOZ, Sonia. "Apuntes sobre dos modos de ver la telenovela". Texto de avance de la investigación sobre usos del melodrama televisivo, que constituye la tercera área de estudio de esta investigación.

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

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

*(Directivo Programadora)*

#### 4. La telenovela de la noche

En agosto de 1972, RTI produce "La ciudad grita", la última telenovela colombiana adaptada de un guión de radio-novela.

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

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

cuyas obras son retomadas en los libretos de la telenovela de la noche.

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

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

*(Julio Jiménez)*

Por un lado, comienza a aparecer en el libretista una conciencia del género, es decir, el libretista sabe que la telenovela hace parte de un género y que no puede apartarse completamente de él, aunque explore nuevas posibilidades. Sabe que no existe una fórmula, pero que debe trabajar dentro de ciertos parámetros; pues es en el género donde se va a dar el encuentro con su público. Es en el género donde el televidente se reconoce y el libretista comienza a pensar que debe tener en cuenta tal reconocimiento. Esto hace que en muchas ocasiones el libretista elija la complicidad con el género y por lo tanto con su público, antes que la fidelidad a la obra.

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

*(Fernando Soto Aparicio)*

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

*(Raquel Ercole)*

El melodrama como tal, tiene unas reglas del juego muy claras: siempre hay un triángulo amoroso, siempre hay un hijo buscando

al papá, siempre hay un secreto que es clave, siempre hay diferencias de clase entre dos que se quieren. Todos son ingredientes fundamentales, así como las papas al ajiaco. Eso fue lo que yo contravine en "Notas de Sociedad"; una de las mejores cosas que me dejó ese fracaso fue aceptar que me tenía que casar con ese género y aceptar esos ingredientes como parte de mi trabajo.

(Marta Bossio)

## 5. Julio Jiménez: ¿Telenovela a la Hitchcock?

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

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

. . . Allí conoce lo que es un libreto. Algún día me propusieron que hiciera una radionovela, porque no tenían en ese momento. La hice y gustó mucho. ¡Suspense! Me quedé haciendo radionovelas, también era radioactor y teleactor y trabajaba en teatro. No sé cómo me alcanzaba el tiempo para todo. Después de haber hecho como 20 radionovelas, me llamó Bernardo Romero para que le llevara un libreto de telenovela. Lo llevé y a los ocho días me llamaron para que lo hiciera: era "La Feria de las Vanidades". Tuve un gran éxito porque no era una telenovela clásica, era algo más realista, y seguí haciendo adaptaciones y telenovelas originales.

(Julio Jiménez)

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

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

(Julio Jiménez)

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

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

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

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

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

(Julio Jiménez)

De otra parte, personajes e historias se van alejando de

los estereotipos melodramáticos para acercarse al género del suspenso, donde surge el personaje traumático, los ambientes cargados de tensión, donde la familia deja de ser el tipo ideal para convertirse en escenario de crímenes y delitos:

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

(Julio Jiménez)

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

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

“La Abuela” se desarrolla en el contexto de una familia en la cual cada uno de sus miembros emprende una lucha macabra por defender sus propios intereses. Las relaciones que se establecen entre ellos poco o nada tienen que ver con las moralidades que hasta ese momento regían en las familias de las telenovelas. Todo esto hace que el maniqueísmo carac-

terístico del género se vaya diluyendo para dar paso a otro tipo de personajes.

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

*(Julio Jiménez)*

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

## 6. El color de la televisión

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

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

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

Una de las transformaciones en las políticas televisivas generada por la administración de López Michelsen (1974-1982) fue la adjudicación de los noticieros: "Durante su administración se favoreció a los sectores políticos que apoyaban directamente al gobierno, entregándoles noticieros a sus principales dirigentes. . . En pocas palabras, los noticieros de televisión se clientelizaron"<sup>3</sup>.

Esto produjo una crítica tal de los sectores políticos dominantes marginados, que en 1977 la ministra de Comunicaciones presentó al Congreso un proyecto de ley que privatiza la televisión regional e *introduce la tecnología del color*. "El 9 de noviembre de 1977 el proyecto fue derrotado en la Comisión Sexta del Senado. Su derrota mostró que la clase política no estaba dispuesta a soltar el control del medio tan fácilmente"<sup>4</sup>. Y así, el proyecto de la televisión en color fue también enterrado.

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

3 BUENAVENTURA, Juan Guillermo. "Televisión y Estado . . ." pág. 32.

4 Ibid, pág. 32.

## 7. La Bruja de las Minas

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

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

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

Era una novela de un escritor chocono, sobre la concesión minera de los años 1930, cuando la depresión en U.S.A. y la caída del dólar, que afectó la cuestión cafetera aquí.

Desde el punto de vista socioeconómico y político, es una novela importante.

Con todo el elenco nos fuimos para Marmato y duramos un mes encerrados allá. Nos hospedamos en una finca de un magnate dueño del 80% de las minas de oro, porque no había hoteles.

(Jaime Botero)

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

## 8. Los actores en los 70

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

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

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

Esta actitud, fundada en una concepción de "cultura culta", retardaría aún, por algún tiempo, la entrada de los teatreros a la Tv.

De otra parte, entre las clases altas y medias altas:

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

*(Felipe González)*

. . . Claro, era supremamente mal visto. A mí, por ejemplo, me costó un matrimonio, de lo cual me alegro. Si no me duró el primero, que era con un director, mucho menos me hubiera durado ese. Cuando la familia del novio con el que ya estaba comprometida y argollada, me vio aparecer por primera vez en televisión, dijeron: "Rebequita, vimos una niña tan parecida a ti en la televi-

sión. Nos hubiera gustado que la vieras, porque era idéntica a ti". Les pregunté en qué programa, cuándo y a qué hora. Entonces les dije: "No, esa no era parecida a mí, esa era yo"; se echaron cruces y decían: "No, ¡pero será algo así, esporádico!" yo les dije: "No, es que descubrí que quiero ser actriz". Trataron de convencerme y total no lo lograron. Yo no tenía mucho interés en convencerlos (se nota que no debía estar muy enamorada). Devolví la argolla y les dije: "bueno, quedamos como amigos, porque a mí nadie me quita el gusanillo del teatro".

*(Rebeca López)*

Por ejemplo, a uno lo invitaban a las fiestas como el animal raro, algo así como la curiosidad de la fiesta. El artista no era nada; no pertenecía a una clase social, ni a una tipología, no era elemento ni era nada. Era como llevar una decoración a la casa; es más, la gente ni siquiera hablaba con uno; el artista era una especie de loco encerrado en medio de la gente. Ahora no; ya han cambiado las cosas.

*(Luis Eduardo Arango)*

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

## C. DECADA DEL 80

### 1. MARTHA BOSSIO: La Satirización del Género

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

nocturna y con esta experiencia nace un tipo completamente nuevo de telenovela, impulsado fundamentalmente por Martha Bossio.

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

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

*(Martha Bossio)*

En ese momento termina la cuarta licitación y en la quinta, CARACOL inicia su nuevo espacio con "La Bruja de las Minas".

. . . Pasar de la telenovela del mediodía a la telenovela de la noche era muy importante para la programadora. Ellos (CARACOL) querían acabar con RTI o por lo menos competir con ellos, que tenían completamente acaparado ese espacio, eran y habían sido durante mucho tiempo los dueños de la telenovela.

*(Martha Bossio)*

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

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

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

*(Martha Bossio)*

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

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

*(Martha Bossio)*

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

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

*(Martha Bossio)*

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

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

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

(Martha Bossio)

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

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

los poblados y bandera o no, reconocería el contexto donde cotidianamente habita.

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

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

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

*(Martha Bossio)*

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

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

¿No te queda la experiencia de “La Mala Hierba, donde sufriste lo que sufriste?” yo les respondí que me comprometía a asumir todo eso.

El argumento inicial comienza a sufrir transformaciones en manos de la libretista, quien emprende una investigación acerca de las formas de idiotez:

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

Mientras la novela original explicaba “los milagros” de los idiotas por cierta energía que generaban al masturbarse, la telenovela lo hacía por momentos de lucidez que tenían, combinados con el fanatismo de la gente del pueblo.

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

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

(Martha Bossio)

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

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

A partir de toda esta materia prima, Martha Bossio produce algo nuevo "algo que tendrá las huellas y la forma de un proceso también de invención. La necesaria violencia que en ese proceso deberá sufrir el texto del que se parte sólo podrá ser aceptada por quienes consideren que la televisión no es un mero instrumento de difusión sino un medio con potencialidades expresivas y la búsqueda de su propio idioma. . . Desconocer o desvalorizar ese trabajo, por los excesos a los errores que se presentan, es negarle a la televisión la posibilidad de desarrollar géneros propios, reduciéndola como en su tiempo pasó con el cine —a mera ilustradora de los géneros acuñados por otros medios de expresión"<sup>1</sup>.

Así, Martha Bossio transforma la tarea del libretista, que pasa de ser un simple "traductor" del lenguaje verbal al lenguaje de imágenes para comenzar a ser un verdadero creador

1 MARTÍN BARBERO, Jesús: "De la telenovela en Colombia a la telenovela colombiana". Documento de trabajo pág. 20.

ya no de *obras*, sino de un género, el de los relatos televisivos.

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

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

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

Los personajes y las historias siguen alejándose de los estereotipos melodramáticos tradicionales para adentrarse en los contextos regionales de nuestro país y anclar allí sus hábi-

siendo el Rey", adaptación de la obra de David Sánchez Juliao.

Yo había trabajado la ironía en "La Mala Hierba", pero no me arriesgaba a soltarla descaradamente. Cuando lo hice, en "Pero sigo siendo el Rey" la primera reacción fue terrible. En Caracol me decían: "Martha, estamos haciendo el oso". Sin embargo, nos tocaba sostenernos ahí porque ya no podríamos cambiar el tono de la telenovela. Entonces leí algo de Antonio Caballero que decía que la caricatura era llevar al límite lo que estaba sucediendo. Eso me abrió camino para llevarlo al rojo vivo. Fue un experimento y un riesgo, pero finalmente resultó.

(Martha Bossio)

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

(Director de Tv)

Sin saber muy bien cómo sucedió, Colombia se vio por primera vez riéndose ante una telenovela. Y decimos Colombia, porque el éxito fue total. Desde el presidente de la República para abajo en todas las regiones, en todas las clases sociales y en los más diversos ámbitos sociales y culturales se hablaba y se veía la telenovela. "Una telenovela que empezó desconcertando a todo el mundo terminó seduciendo no sólo a los devotos del género sino por primera vez incluso a sus detractores habituales. Aficionados como son a la ranchera los colombianos de todas clases sociales asistieron a un experimento que, satirizando las claves argumentales y sentimientos de la telenovela que conocían, daba comienzo a un nuevo tipo de complicidad con el público: aquella hecha no únicamente de identificación primaria sino también de reconocimiento colectivo en el guiño irreverente y profanador"<sup>2</sup>. -

<sup>2</sup> MARTÍN BARBERO, Jesús. "De la telenovela en Colombia a la telenovela colombiana", Documento de trabajo, pág. 5.

tos, sus costumbres, sus vidas y en fin, todo el relato.

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

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

En "San Tropol" Simón, un hombre cuya obsesión es tener los ojos verdes y esto lo lleva a asesinar a cuanto extranjero de ojos claros llega al pueblo cuando los habitantes del pueblo encuentran los cadáveres, se dan cuenta de que el asesino les ha arrancado los ojos.

Sin embargo parece que ni la misma libretista controla lo que es ficción y lo que se acerca más a la vida.

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

*(Martha Bossio)*

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

Pero el género seguía moviéndose y en 1984 Caracol produce, también sobre libretos de Martha Bossio, "Pero sigo

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

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

## 2. Otros factores que mueven el género

Pero la movilidad de un género no puede ser explicada únicamente por las innovaciones del libretista. Cuando los libretos llegan a manos del equipo de producción, el libretista ya no tiene mayor participación en lo que sigue del proceso y sin embargo falta toda la puesta en escena, lo cual puede determinar en gran medida el rumbo de la telenovela. Una de las líneas innovadoras del trabajo de *dirección* viene con David Stivel, quien encarna "la tecnificación-especialización de la dirección, esto es, la posibilidad de trabajar en la construcción de un lenguaje específico para la narración televisiva"<sup>3</sup>.

Podríamos hablar de una transformación del oficio desde el interior del género, diferente de lo que ocurre en el caso de un director como Pepe Sánchez, que introduce toda una

---

3 MARTIN BARBERO

nueva forma de trabajar en televisión, pero en una línea "inspirada" en el cine: una sola cámara, la totalidad de la grabación realizada en exteriores, un verdadero espíritu de trabajo en equipo y sobre todo, la creatividad como ingrediente que permea a todos durante el proceso de producción<sup>4</sup>.

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

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

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

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

*(Saskia Lookhart)*

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

Ante tal situación, los cineastas también comienzan a mirar la televisión como una posibilidad expresiva y así, en 1986 Camila Loboguerrero, con una trayectoria de años en el cine, entra a hacer la escenografía y la ambientación de "Marina de Noche", una de las primeras telenovelas que recrea los espacios modernos de la ciudad.

4. Este tema amplía en el capítulo siguiente "¿Cómo se hace una telenovela?".

### 3. Otras búsquedas

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

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

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

(RTI)

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

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

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

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

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

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

Así desde diversas concepciones y criterios, a través de búsquedas diferentes, las empresas colombianas productoras de telenovelas van generando un conjunto de fuerzas que, de una forma u otra, van jalonando al género haciendo de éste un espacio de encuentro de toda la heterogeneidad cultural de nuestro país, expresada en las particularidades regionales, en la cotidianidad del humor, en las especificidades de las concepciones arraigadas en cada clase social (con sus encuentros y sus desencuentros), en las mediaciones nacidas en el barrio (urbanas) o en el pueblo (rurales); heterogeneidad que se nos muestra como un rompecabezas donde la identidad del colombiano se define, sobre todo, por *ser diferente* de los otros colombianos.

#### D. ¿COMO SE HACE UNA TELENOVELA EN 1980?

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

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

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

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

Desde comienzos de los años 80 las programadoras van perfilando una especialización en ciertos libretistas, es decir, éstos dejan de circular de una empresa a otra para, en muchos casos, firmar contratos de exclusividad con alguna programadora. La razón es que los inversionistas, tanto directos (aquellos que invierten directamente en la televisión a través de las programadoras) como indirectos (aquellos que pautan en televisión), han hecho recaer casi toda la garantía del éxito de una producción, en el libretista de la misma. En otras palabras, si una telenovela ha sido escrita por tal o cual libretista, es muy alto el porcentaje de probabilidades de éxito, sin necesidad de tener muy en cuenta el tipo de personajes o de historias contadas.

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

Y en esta forma de proceder podemos observar cómo, aunque estemos tratando con un producto de la industria cultural, el proceso de producción deja grietas en su racional-

lización, grietas por donde se van colando formas y procedimientos no industriales, como es el confiar en un escritor (artista) para que éste decida cuál va a ser la siguiente producción de la empresa.

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

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

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

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

Son muy escasas las ocasiones en que el libretista se involucra en el proceso de producción de la telenovela. Lo que sucede en la mayoría de los casos es que, una vez aprobada la historia, el libretista se reúne con todo el equipo de producción: se discuten los personajes, los escenarios, los ritmos y en fin, todo el espíritu de la realización.

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

Las rutinas de una producción de telenovelas son de dos

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

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

### Pepe Sánchez o la producción desde la cotidianidad

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

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

El "estilo" que impone Pepe Sánchez en la relación entre el equipo de producción y el contexto (el barrio) en el cual se graba, podría definirse como un acomodamiento del equipo a la cotidianidad del barrio, contrario a otros directores que fuerzan al barrio a acomodarse a las condiciones de producción. En efecto, una de las locaciones utilizadas para la grabación de Romeo y Buseta es un restaurante popular con un teléfono público enfrente. Pero, a pesar de ser éste uno de los espacios más utilizados, el restaurante sigue atendiendo a su clientela cotidiana y el teléfono público nunca deja de prestar sus servicios a la comunidad. De otra parte, el

equipo hace todas sus comidas en el restaurante, sin exigir cambio alguno en el tipo de alimentos que allí se sirven.

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

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

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

*(Observadora de una grabación)*

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

A pesar de las precarias condiciones, se percibe un ambiente de satisfacción y realización tanto entre los actores como entre los técnicos. Pepe Sánchez establece relaciones muy armoniosas con todos, generando un verdadero espíritu de trabajo en equipo, que poco o nada tiene que ver con la relación autoritaria que establecen otros directores con sus equipos de producción. Todo esto se hace evidente al hablar por ejemplo con la maquilladora de *El Confesor*: al contarnos de cómo hacían una producción anterior, ella nos hablaba de que "nosotros hicimos eso con una sola cámara" o "hicimos esto otro en exteriores", es decir, constantemente está presente el que el producto final es la obra de todos los que participan en la producción, y no de unos pocos que dan las órdenes.

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

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

#### David Stivel: el grito del director

David Stivel graba cinco capítulos de interiores de la telenovela en dos días, una semana de cada mes se dedica a la grabación de los exteriores de 25 capítulos.

A diario, durante la grabación en estudio, se arman aproximadamente cuatro 'sets'.

La rutina comienza hacia las 8 de la mañana. Se hace un solo ensayo con el director en el 'set'. Este determina los movimientos y parlamentos de los actores, los movimientos de cámara y la escenografía. Luego, desde la cabina, se hace un segundo ensayo de la escena. Si el director decide corregir algo, su voz se oye a través de un altoparlante. Muchas veces vimos cómo Stivel gritaba tanto a técnicos como a actores para hacer alguna corrección.

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

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

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

*(Sara Libis, Script)*

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

De otra parte

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

Aquí sólo se les pide que hagan planos decentes, que no le corten la cabeza a la gente.

*(Sara Libis)*

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

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

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

*(Sara Libis)*

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

En las largas jornadas quienes más ocupados están todo el tiempo son los técnicos: luminotécnicos, sonidistas, escenógrafos y camarógrafos deben preparar el 'set', poner luces, cuadrar micrófonos y 'booms', armar la escenografía y la utilería y mientras tanto, el director, sus asistentes y los actores, descansan. Luego, durante el tiempo de grabación de la escena, los técnicos también deben estar pendientes del funcionamiento de toda la infraestructura, de tal forma que sólo descansan durante las horas de comida y de merienda.

Las rutinas de los actores son agotadoras por otras razo-

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

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

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

*(Actor joven)*

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

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

*(Sara Libis)*

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

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

factores por parte del director.

Tal autonomía se convierte en un espacio donde la creatividad es herramienta indispensable para cumplir con la efectividad y, por otro lado, en espacio por donde se cuelan referencias culturales generadas desde las más heterogéneas matrices, desde las más intelectuales de la cultura culta de los actores hasta las más populares de utileros y escenógrafos.