

La televisión Colombia es de autor

OMAR RINCÓN

COLOMBIA tiene una marca narrativa en televisión. Somos el país de *Yo soy Betty, la fea* y *Café con aroma de mujer* y por eso Fernando Gaitán es nuestro gran contador cultural, así como lo fue antes García Márquez y su realismo mágico o Botero y sus gorditos divertidos. Nuestra marca Colombia de ficción televisiva se caracteriza por ser esa que hace otro melodrama e intenta otras éticas y estéticas, que innova y emociona distinto. Una ficción de autor.

Eso comenzó desde el 13 de junio de 1954 cuando se inauguró la pequeña pantalla para conmemorar el primer año de gobierno del general Rojas Pinilla. En la primera emisión *El niño del pantano*, una breve de ficción adaptada para televisión de un cuento original de Bernardo Romero Lozano, ya marcaba el rumbo. Desde ese primer día la televisión colombiana buscó ser una mezcla entre lo de élite y lo popular, entre el gran drama y la comedia.

LA MARCA COLOMBIA: LA FICCIÓN TELEVISIVA (TELENOVELAS + SERIES)

La marca Colombia televisiva se consolida es en la ficción (telenovelas y series). Esa historia comenzó con el *Tele-Teatro* (1953-1963) de Romero Lozano que creó escuela en los artistas y realizadores colombianos, esta línea sería desde lo actoral y dramático la continuó la telenovela de los años sesenta y setenta que encontró como fuente de inspiración y construcción del oficio a las obras tradicionales de la literatura colombiana, Corín Tellado y los radiodramas cubanos¹. Fueron cerca de treinta años de aprendizaje de lo que significa narrar

1. Las telenovelas en orden cronológico: en 1963 *En nombre del amor* de origen cubano, *Extraño destino* de Alicia del Carpio y *El 0597 está ocupado* de Alberto Migré y patrocinada por Colgate-Palmolive. En 1964 se produjeron *Lucía de Mavart* de Alberto Migré y *La alondra* de Gonzalo Vera Quintana. En 1965 se hicieron *Carta a mi amada* de Alejandro Hurtado, *El destino es mi aliado* de Mario Roden, *Una mirada imborrable* de Luis Eduardo Gutiérrez, *Mil francos de recompensa* de Víctor Hugo, *Impaciencia del corazón* de Stefan Zweig, *El sacrificio de amor* de Alejandro Hurtado. En 1966 de Corín Tellado se contó *Diario de una enfermera*. En 1967 *El enigma de Diana* de Corín Tellado, *Destino... la ciudad* de Efraín Arce Aragón. En 1968 aparece *El buen salvaje* de Eduardo Caballero Calderón y *Casi un extraño, dos rostros y una vida* de Bernardo Romero Pereiro. En 1969 del mismo Romero Pereiro hay dos obras *Candó* y *Crónica de un amor* y de Fernando Soto Aparicio *Cartas a Beatriz*. En 1970 la telenovela del año fue *Una vida para amarte* de Alma Bressan.



El 13 de junio de 1954, día de la inauguración de la televisión en Colombia, Bernardo Romero Pereiro actuó en la obra *El niño del pantano*, escrita y dirigida por su padre Bernardo Romero Lozano. *Cromos*, núm. 4563, 8 de agosto de 2005, pág. 44.

Cortinilla para el programa musical de B. Romero Lozano, c. 1955. Archivo Luis Alberto Acuña Casas.



Bernardo Romero Lozano con el grupo escénico de la Radio Nacional, noviembre de 1954.

Jorge Alí Triana, actor, guionista y director de cine y televisión, obtuvo los premios India Catalina por mejor telenovela en 1989 con *Los pecados de Inés de Hinojosa* y en 1990 con *Maten al león*. Fotografía sin fecha.

Fotografías Archivo Fotográfico *El Espectador*.



en televisión los que llevaron a que en los años ochenta Colombia cree su propio género de la telenovela al meterle mucho sabor local, ironía y música con obras como *Pero sigo siendo el rey*² (Martha Bossio), *Gallito Ramírez* (Martha Bossio) y *Caballo viejo* (Romero Pereiro).

La selección de historias muy cercanas a lo cotidiano... La emergencia de lo regional como una experiencia de expresión de la diversidad cultural, una manifestación de un país heterogéneo traspasado por numerosas culturas... Pero además, el melodrama de esta época es una mirada que recupera el humor y la ironía, la sátira y el desparpajo... La telenovela de los 80 transforma las maneras de narrar, el uso de los recursos técnicos, saca al melodrama del encerramiento³ [Rey, 1994].

En los años ochenta también se buscó inscribirle un sentido estético y de reflexión a la ficción televisiva con adaptaciones de la literatura latinoamericana como *La tregua* y *Gracias por el fuego* de Mario Benedetti, *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa y *Los premios* de Julio Cortázar. Para culminar este periodo de constitución de una marca colombiana de hacer dramas en televisión aparecieron obras inscritas en las problemáticas de convivencia del país con series semanales de pregunta social como *Azúcar* (Carlos Mayolo), *La historia de Tita* (Pepe Sánchez) y *Vivir la vida* y *Los Victorinos* (Carlos Duplat). En los años noventa la línea de la ficción continúa con obras de pensamiento más contemporáneo y con mayor ironía política como *Café de Gaitán*, *Señora Isabel*, *Hombres* y *La madre* de Mónica Agudelo; *La alternativa del escorpión*,

2. Se dice que *Pero sigo siendo el rey* con guiones de Martha Bossio y argumento de David Sánchez Julio partió en dos la historia de la televisión en Colombia. El periódico *El Tiempo* el 30 de diciembre de 1990 destaca que "Al ritmo de las rancheras de José Alfredo Jiménez y Jorge Negrete arrancó la década en la pantalla. Los bucles de Adán Corona, las trenzas de Chabela y las pistolas de Juan Charrasquiado se robaron la atención de los colombianos y llegaron a convertirse en el primer suceso de audiencia de nuestra televisión. En todo el país la gente suspendía sus labores a las diez de la noche para seguir las incidencias de *Pero sigo siendo el rey*, que sorprendió con una nueva forma de hacer telenovelas". El índice de audiencia de *Pero sigo siendo el rey* fue de 77 puntos o veintidós millones de televidentes.

3. Germán Rey, "Ese inmenso salón de espejos: la telenovela colombiana en los 80 y 90", en *Historia de una travesía. Cuarenta años de la televisión en Colombia*, Bogotá, Inravisión, 1994, págs. 436-437.

Bernardo Romero Pereiro durante la producción de *La mala hora*, protagonizada por Frank Ramírez, Judy Henríquez y Amparo Grisales, basada en la novela homónima escrita por Gabriel García Márquez, transmitida en 1977.

Cromos, núm. 3087, del 16 al 22 de marzo de 1977, pág. 42.



Escena de la comedia *Hogar dulce hogar*, escrita y dirigida por Víctor Mallarino Botero, 8 de octubre de 1960. Archivo Consuelo Luzardo.





Protagonistas de *La tía Julia y el escribidor*: Víctor Mallarino, Gloria María Ureta, Carlos Muñoz, Mario Ruiz, Consuelo Luzardo, con Mario Vargas Llosa (segundo, a la izquierda).

La versión para televisión se transmitió en 1981.

Detectives a domicilio se transmitió por corto tiempo a partir de 1968.

Aparecen Fernando González Pacheco, Consuelo Luzardo y Hernando Chato Latorre. Fotografía sin fechar de Luis Enrique Osorio.

Fotografías Archivo Consuelo Luzardo.

La otra mitad del sol y *La mujer del presidente* de “Los Mauricios”, Navas y Miranda; o *De pies a cabeza* o *Perro Amor* de Juana Uribe, Andrés Salgado y Natalia Ospina.

La marca Colombia es la ficción televisiva porque tenemos muchas muestras de calidad: *Señora Isabel* (Bernardo Romero Pereiro y Mónica Agudelo) puso otro modelo de mujer y amor en escena pública; Julio Jiménez con *La abuela*, *El caballero de Rauzán* y *En cuerpo ajeno* nos llevó a mundos extraños; las series de RTI hicieron homenaje a la literatura nacional como *La mala hora*; la historia oficial se reflexionó con *Revivamos nuestra historia* de la mano de Carlos José Reyes y Jorge Alí Triana; *Décimo grado*, *De pies a cabeza*, *La otra mitad del sol* y *Tiempos difíciles* de Cenpro Televisión construyeron espejo cultural y ético para este país; *Café con aroma de mujer* (Fernando Gaitán) recuperó lo local, el humor y la transgresión en forma de mujer para el melodrama; *Yo soy Betty la fea* (Fernando Gaitán) reflexionó en clave de humor sobre el drama de lo contemporáneo: la belleza; *Pedro el escamoso* (Dago García y Luis Felipe Salamanca) se burló del galán y reconcilió al hombre con su débil lugar en el mundo; *Pasión de gavilanes* (Julio Jiménez) desnudó a los hombres y los convirtió en sexualidades deseadas; *Sin tetas no hay paraíso* (Gustavo Bolívar) se atrevió a contar otra ética para subir en esta sociedad del mercado; *El Cartel* (Cristina Palacios y Andrés López), *Tres caínes* (Gustavo Bolívar) y *El mexicano* (Mauricio Navas) contaron las otras versiones de la historia, una narco en la que matar y tener éxito rápido es la ley.

Actores de la serie *Décimo grado*, aparecen David Guerrero (segundo de izquierda a derecha), Jorge Emilio Salazar, director (centro), 17 de septiembre de 1986. Esta serie obtuvo el Premio Simón Bolívar 1987 como mejor programa de cualquier tipo.

Archivo Fotográfico *El Espectador*.

Escena de la telenovela *La viuda de blanco*. En la fotografía Mateo y Santiago Rudas, Consuelo Luzardo, Ana María Hoyos y Osvaldo Ríos, 1996.

Archivo Consuelo Luzardo.

Edgardo Román interpretó a Jorge Eliécer Gaitán en la miniserie *Revivamos nuestra historia: El Bogotazo*, producida por Daniel Lemaitre, con libretos de Carlos José Reyes y la dirección de Yolanda Naranjo, 1982.

Archivo Fotográfico *El Espectador*.





Consuelo Luzardo (izquierda) interpreta a la tía Sena en *Caballo viejo*, una de las producciones más exitosas de Romero Pereiro, 1998. Derecha, de pie: Gustavo Angarita, Fernando Villate, Leonardo Acosta, Margalida Castro, Luis Eduardo Arango, Carlos de la Fuente, Norma Constanza, Yuldor Gutiérrez, Gustavo Londoño; sentados: Natalia Márquez, Consuelo Luzardo, Carlos Muñoz, Silvia de Dios y María Cecilia Botero, 1988.

Fotografías Caracol Televisión.

LOS AUTORES

Donde la televisión colombiana es de autor “a la colombiana” es en la ficción y ellos son los que constituyen la marca y el prestigio de la ficción televisiva nacional⁴. Veamos.

Don Bernardo Romero Pereiro: regional e íntimo

El 13 de junio de 1954, tenía diez años y actuó en *El niño del pantano*. Esa fue la primera emisión de la televisión colombiana. Cuando murió el 4 de agosto del 2005, ya había entregado todos los libretos de su última telenovela: *Lorena*. Su vida fue la televisión: estuvo en ella siempre, tanto que la pantalla colombiana asumió su forma. Con él reímos (fue un maestro de la comedia), lloramos (no le huía al melodrama intenso) e imaginamos (intentaba pensar a Colombia). Por sus historias conocimos nuestra alma caribe, construimos nación y nos sentimos de por aquí. Por sus personajes nos adentramos en nuestras miserias y exorcizamos nuestros miedos. No prometía finales felices.

Fue famoso por sus finales de controversia, el respeto por el lenguaje y los diálogos, la búsqueda intimista de sus personajes y el tono caribe de sus obras. Su marca como libretista y director fue el éxito: *Dejémonos de vainas* (1984-1999) es una de las comedias más exitosas y de más tiempo en la pantalla colombiana; *San Tropel* (1987) es memorable por su celebración en tono de humor de la vida de pueblo; admirador de García Márquez y su realismo mágico por eso hizo *La mala hora* (1977) y creó *Caballo viejo* (1988), *Escalona* (1991), *Momposina* (1995) y *Las Juanas* (1997). *Sangre de lobos* (1992) fue su mejor melodrama y tuvo un sobresaliente índice de audiencia en su capítulo final aunque no dejó contento a nadie; *Señora Isabel* (1994), que escribió con Mónica Agudelo, lo llevó a ser considerado un autor con sello propio de la telenovela Colombia.

Capacidad para contar lo Caribe. Su idea fue asumir lo regional-caribeño como identidad nuestra. De ahí surgió la más grande alucinación mágica llamada *Caballo viejo*, el homenaje a nuestro folclor en *Escalona*, el goce de convivir entre belleza e infidelidad de *Las Juanas*.

Realismo melodramático. Conociendo todo del melodrama le gustaba más bien terminar algo como se debe: como en la vida diaria. *Sangre de lobos*, *Señora*

4. Los siguientes testimonios de los autores colombianos de la televisión fueron retomados de un proyecto realizado por la Universidad Javeriana llamado “Así tvmos”. Las entrevistas fueron realizadas en 1998 por Omar Rincón y grabadas en video. Cuando aparecen citas textuales entre comillas, son retomas de las transcripciones; cuando no aparece lo textual, son interpretaciones o resúmenes del autor de este texto. El perfil de Gustavo Bolívar no hizo parte de las entrevistas realizadas en 1998 para el proyecto “Así tvmos” de la Universidad Javeriana. Sus libretos han sido: *Pandillas, guerra y paz* (1999), *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *El Capo* (2009), *Los Victorinos* (2010), *Tres caínes* (2013).



La ralea, episodio de “El cuento del domingo” (1979-1980), dirigido por Bernardo Romero Pereiro. Aparecen Álvaro Ruiz, Gonzalo Ayala, Consuelo Luzardo, Judy Henríquez y Anuncia Pereiro (Carmen de Lugo). Archivo particular, cortesía de Consuelo Luzardo.

Isabel y Eternamente Manuela no tuvieron finales felices, fueron reales como la vida misma. Imperdonable para el televidente.

Obsesión con los mundos interiores. Ese adentro que no es fácil sacar a caminar por las ondas del melodrama, ese mundo propio alcanzó su mayor eficacia narrativa en *Señora Isabel*.

Proteger el lenguaje. Sus diálogos estaban muy bien escritos, quería que la vida se desplegara en sentimientos que habitaban bien el lenguaje. Tenía la ética del buen hablar. Se quejó de los actores de ahora que no podían decir con sentido sus escritos cuando eran largos.

Bernardo Romero Pereiro fue pionero de todo. Don Bernardo continúa en sus seguidores, esos que aprendieron que la telenovela es un oficio y contar historias un compromiso ético: Mónica Agudelo, Fernando Gaitán y Juan Carlos Pérez.

Pepe Sánchez: lo social cotidiano

Pepe Sánchez es, tal vez, el mejor director de ficción de la historia de la televisión colombiana.

Simpatía y bacanería. Pepe es un chévere. “El chévere, dice Pepe, no es venezolano sino africano; chévere en africano quiere decir ‘el mejor de la tribu’, no el jefe de la tribu sino el más destacado, eso es el chévere y es bellissimo y en el castellano no hay una palabra que remplace el chévere. Entonces, hay que usar chévere”. Y es chévere porque es el narrador de lo cotidiano y el artesano de la televisión.

Persistencia y paciencia. Estuvo desde siempre en la pantalla nuestra de todos los días como actor (*La tía Julia y el escribidor* en los ochenta, *Pura sangre* en el 2007), director (*El cuento del domingo*, 1979, *Café con aroma de mujer*, 1994, y *Todos quieren con Marilyn*, 2005), guionista (*Don Chinche*, en los ochenta). *La tregua* de Benedetti, dirigida

Luis Guillermo Sánchez Méndez, conocido como Pepe Sánchez, actor, director y guionista colombiano, Bogotá, febrero de 1984. Archivo fotográfico de Hernán Díaz. Colección Biblioteca Luis Ángel Arango.



por David Stivel con libretos de Juan Carlos Gené lo hizo pensar que servía para la actuación. Como creador y director vale la pena recordar *La historia de Tita*, que era la historia de una mujer que explotaba a su hija; mamá e hija fueron a parar a la cárcel, la mamá por prostitución y venta de droga y la hija por matar a una lesbiana. Eso eran los años ochenta: una obra muy experimental.

Colombianidad. “Trato que los personajes, las situaciones y el lenguaje que se vive en televisión se parezca a como nosotros somos”, afirma. El índice de audiencia lo ama y mucho más los televidentes que encuentran en él la manera más colombiana de contar: historias de intuiciones andinas pero caribeñas, nación de mujeres bellas y hombres cómicos, existir que suspira vía la tragicomedia. Pepe Sánchez tiene el tono colombiano, por eso narra la verdad como un subtexto, con cuidadito, como sin-querer-queriendo. “Eso viene de un fenómeno histórico pues en la Colonia ante los españoles no se podía decir todo, entonces era más lo que se callaba y era más lo que se decía por señas, por una inflexión de voz o un gesto que lo que se decía con palabras. En Colombia, más que en ninguna parte, lo que se dice verbalmente no corresponde con el significado. En América Latina hay que buscar el sentido en el subtexto. En televisión, ahora, no hay tiempo para la pausa, para lo no dicho, para la segunda intención... y de eso es que está hecha nuestra cultura”.

El humor como modo de contar. “El humor es parte de la resistencia de todo nuestro criollismo. De Colombia a Chile se maneja todo con humor y es para defendernos de la historia; es como una reivindicación”, afirma Pepe.

Neorrealismo a la Colombia. “Hay que construir el lenguaje de acuerdo a la necesidad de identidad y expresión de la gente; usar el lenguaje que sirva para generar verosimilitud y validez”, comenta Pepe. “Mi obra está hecha de la gente de la esquina, de la gente que pasa por ahí. Mis historias son más de personajes que de historias mismas”.

Las historias. “Soy optimista también porque los libretistas en Colombia se sienten en la obligación de inventar cosas diferentes, mientras en México hay que hacer lo que ha tenido éxito; aquí tenemos buenos escritores”.

Carlos Duplat: la clave popular

Se inició como actor, sin embargo se le recuerda mucho más como director y libretista. Fernando Gaitán afirma que Duplat “nos enseñó que el drama puede ser sutil y sofisticado” y Dago García que es el “más experimental y audaz”, mientras Juana Uribe recuerda que “nos enseñó a todos una cierta estética y lenguaje popular”.

La verdad. “A veces siento que muchas de las cosas que se escriben pugnan con la verdad del mundo que lo rodea a uno”. Por eso su testimonio está en *Amar y vivir* (1989) y *Los Victorinos* (1991), que escribió con Luz Mariela Santofimio. También en *Fuego verde* (1998) la cual orientó. Confirma que le encanta contar “el mundo en el que uno cree, que lo apasiona, que lo hace vibrar, que lo mueve”.

Las historias. Siente que existen muchas “historias que hay que referir para contar nuestra nacionalidad y que hay que contarlas por un medio popular como lo es la televisión”. Hay que buscar eso sí “historias muy pegadas a la vida... historias duras pero alegres y también muy comprometidas con la vida”.

Lo popular. “Lo popular a mí me llega mucho porque es de una riqueza bárbara, además lo he vivido tanto... Por ejemplo, yo estuve cuatro años en la cárcel La Picota y me encantaría hacer una novela con lo que vi allá... ese tipo de cosas de la “colombianidad” es lo que yo quiero mostrar... El impacto de *Amar y vivir* tuvo que ver con el hecho de que la historia contaba el mundo de la gente, una historia donde todo el mundo se veía reflejado. Y es que, salvo en *Don Chinche*, los sectores de la clase popular nunca habían sido protagonistas de nada en este país y menos de la televisión, y de pronto las plazas de mercado y sus personajes se convirtieron en protagonistas; con todas sus pasiones, sus cuentos, sus bochinches, sus formas de hablar, sus conflictos... era una historia muy cercana, muy metida en la gente y además, hecha con mucha pasión y eso le llegaba al corazón de la gente”. Por eso mismo *NN* (1990) fue un éxito porque “la historia hablaba de la gente que anda en la calle poniéndole la zancadilla al centavo, buscando su trabajito a ver qué hace”.

Los jóvenes. “Antes de *Los Victorinos* los muchachos sí aparecían en las historias, pero de forma muy lateral, pero aquí eran ¡protagónicos! Fue realmente en esta serie donde los vemos por primera vez y claro, todos los jóvenes se encontraron y se vieron reflejados”.



Humberto Dorado,
Luis Eduardo Arango y
Carlos Duplat, Bogotá,
julio de 1998.
Archivo fotográfico
de Hernán Díaz.
Colección Biblioteca
Luis Ángel Arango.

Finales antitelevisivos, sin esperanza. “En *Amar y vivir* la última escena es Joaquín muriendo mientras ve triunfar a su amada, eso ya estaba en la cabeza. En *Los Victorinos* el final tampoco es feliz. Ser optimista en Colombia es muy complicado”.

La ética. “Aunque es necesario divertir, la televisión no solo se trata de eso. Le tiene que llegar a la gente, la tiene que hacer sufrir, reír, todas esas cosas; pero también uno tiene la obligación de contar algo, de dar una visión de ese mundo que tiene causas y consecuencias. La idea es hacerlo, obviamente, sin tratar de hacer una moral, pero sí intentando reconstruir esa realidad para poder mirarla, porque si esas cosas no se ven no se pueden mejorar”.

El docu-ficción. “Tengo una formación en el terreno documental y por eso justamente manejo mucho la escena así, es decir, como si lo que sucede estuviera pasando en ese momento... de allá vengo y no puedo eludir esa responsabilidad y esa estética”.

El lenguaje de la gente. “Mucha gente dice que uno debe mejorar el lenguaje; yo creo, sin embargo, que se puede mejorar pero, siempre haciendo referencia al lenguaje que la gente vive, es decir, confrontándolo con el de la realidad. Es una tontería desperdiciar esa riqueza del lenguaje popular que hay hoy en día en las calles y que se mete hasta en los ministerios, porque está en todos los rincones de este país; ese es el lenguaje que me encanta y no el rebuscado”.

Julio Jiménez: mundo gótico, historias de odio

Su formación se da en la radionovela, la dramaturgia, el teatro, la publicidad... pero también es una formación integrada con la pasión por el dibujo, por los cómics y el cine. Duplat comenta que se quita “el sombrero con su capacidad creativa y de profundizar en las historias”, mientras Fernando Gaitán afirma que “Jiménez es gran parte de la historia de la televisión colombiana”.

La familia. “Mis historias pasan en casas y en todas ellas hay familias, pero acaso ¿no todos vivimos en casas? ¿No todos tenemos una familia?... A mí me gusta pensar la familia porque es en esta en donde comienza todo. La sociedad se compone de la familia y es la familia la que determina su comportamiento. Las historias de familia son más universales y generan mucha más identificación”.

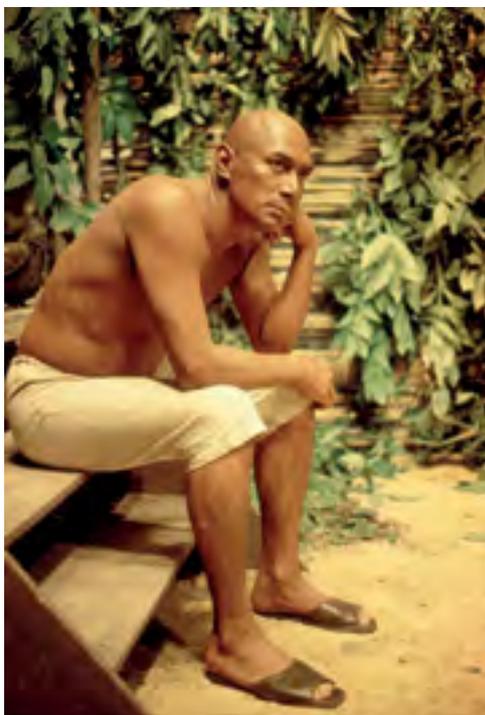
El suspenso. “Me gusta mucho, de hecho las tramas de Hitchcock me encantaban y fue de ahí de donde lo tomé. A mí me gusta poner algo de suspenso porque es la forma de mantener al televidente agarrado al programa, lo que no implica traicionarlo con suspensos falsos o pendejadas. Lo mío es un suspenso verdadero que no engaña al público. Cuando las novelas son de mucho suspenso no suelen ser de familia, por eso ni *El virrey Solís*

Julio Jiménez, fotografía tomada mientras era libretista de *El caballero de Rauzán*, 1978. Jiménez obtuvo los premios India Catalina a mejor libretista de telenovela en 1985 con *Los cuervos* y en 1990 con *¿Por qué mataron a Betty si era tan buena muchacha?* y premios TV y Novelas a mejor libretista de telenovela o serie en 1997 con *La viuda de blanco* y en 2004 con *Pasión de gavilanes*.

Ronald Ayazo, protagonista de *La pezuña del diablo*, telenovela ambientada en la Cartagena colonial, emitida en 1983, dirigida por David Stivel. Basada en la obra homónima de Alfonso Bonilla Naar.

Fotografías Archivo

Fotográfico *El Espectador*.



(1981), ni *Lola Calamidades* (1987), ni *La pezuña del diablo* (1984) tenían presente ese elemento. *Los cuervos* (1984) fue una serie de la cual se desprendían muchas historias y cada una de ellas era maravillosa. Los personajes centrales eran solamente las tres tías del cuento y el sobrino, y es que a la sobrina la maté cuando la actriz de repente decidió irse de vacaciones, así que tiré al personaje por la ventana y se mató, en ese momento se acabó la historia de ella y comencé a hacer varias diferentes”. Jiménez demuestra que quien manda es el libretista y si una actriz no quiere trabajar, se mata al personaje. “Yo sí me jacto de saber contar bien los cuentos”, concluye.

El odio y no en el amor. “En el odio están todos los ingredientes fijos: el amor, la envidia, la codicia, el egoísmo... Del odio, más que de cualquier otro sentimiento se desprenden todas las pasiones y se derivan todas las novelas. Hay algunos personajes que sienten mucho amor y otros muy equilibrados, no todos son siniestros. Lo que pasa es que algunas veces con el fin de despistar al televidente presento un personaje como malo cuando en realidad es bueno, ese fue el caso de Adrián en *Luzbel está de visita* (2001), así como otras veces en cambio creo personajes que parecen buenos pero resultan ser muy malos. La cuestión es jugar con el televidente; mostrarle una cosa al principio para después revelarle la otra cara y así sorprenderlo”.

La conciencia. “Lo que uno escribe le llega a mucha gente por lo que hay que ser cuidadoso al hacerlo. Cuando comencé en este oficio no lo era y como se me ocurrían las cosas las iba poniendo, quizás por eso algunas novelas fueron muy polémicas. *El ángel de piedra* (1986), por ejemplo, lo cortaron durante quince días pues les parecía una novela tremenda dizque porque el niño era malvado. Eso en particular me dolió mucho porque simplemente estaba haciendo referencia a parte de mi infancia. *El hombre de negro* (1982) también lo vetaron y hasta le pusieron una multa a la programadora, en este caso dijeron haberlo hecho porque en la novela salía un homosexual y eso para la época era un tabú espantoso”.

Personajes. “Los personajes son los que hacen la historia. Yo creo que es a través de estos que se deben desenvolver las situaciones y no al contrario, como veo que están haciendo los libretistas de ahora. La tendencia actual es crear situaciones forzadas, pues sin importar la psicología del personaje o su carácter, lo sitúan en determinadas circunstancias, simplemente porque estas tienen que pasar y terminan así, realizando cualquier absurdo. Yo creo que eso no se puede hacer porque muchas veces los personajes se niegan. Por ejemplo, yo estoy escribiendo y de pronto siento como si el personaje se levantara y me dijera que no puede hacer eso que le estoy pidiendo y ahí, entonces, me toca cambiar las cosas”.

Nadie escribe ni habla como usted. “Creo que los diálogos deben estar escritos para televisión. Lo que hay que hacer es coger los tiempos de la vida real y ponerlos en tiempos de televisión sin que pierdan el realismo, pues son mucho más cortos. Por eso es que los diálogos de las novelas terminan siendo precisos, directos, concisos. Además, son los parlamentos más o menos elaborados los que le permiten al actor lucirse siempre y cuando los diga de forma natural”.

Un estilo gótico. “Mi estilo no está casado solamente con el drama y con el encierro, como aseguran muchos críticos, pues también tiene mucho de humor negro y de ficción. Muchas de mis historias son góticas o más bien como antiguas, casi clásicas. Pero no todas son así porque también hay muchas cuya

principal característica es el humor negro, como en *La abuela* (1979), novela en la que uno se burlaba de la protagonista que se estaba muriendo, pero en realidad todo era una burla completa hacia las situaciones que vivían los personajes. Ese tipo de historias son tan dramáticas que se prestan para risa”.

La innovación. Jiménez busca siempre darle una vuelta al modo de contar como en *El ángel de piedra* (1986) y *En cuerpo ajeno* (1992). *El ángel de piedra* fue una producción de solo veinticinco capítulos y contó la historia de una manera diferente: “Esta era todo el juego psicológico del niño que interactúa con su amigo invisible, el mismo que hemos tenido la mayoría de nosotros, solo que a este chico se le quedaba para toda la vida y ahí venía el grave problema psicológico. Hasta recibí un Simón Bolívar por eso, con todo y que me cortaron la novela”. *En cuerpo ajeno* es considerada una de las novelas de mayor índice de audiencia en la historia de la televisión colombiana porque el tema gustó. En la novela se hablaba de la gran incógnita de la muerte, de la juventud eterna y del deseo de querer ser otro. Se reflexionaba sobre esos anhelos secretos que tenemos todos los seres humanos de vivir en otro cuerpo en un momento dado y eso a su vez da la posibilidad de pensar en la existencia de un más allá, de pensar en la perspectiva de la muerte. Eso fue lo que yo le di al público, una incógnita que siempre será para todos fascinante y a la que ningún ser humano se puede resistir”.

Solo éxitos. “Esto se debe al sentir pasión con lo que escribo. Creo que ante todo es importantísimo que me guste lo que estoy escribiendo, así como tener la certeza que me va a gustar verlo en pantalla porque pienso que tengo prácticamente el mismo gusto del público. Ese gusto popular que tengo hoy, y que me da la posibilidad de saber qué le gusta al público mirar, lo he adquirido a lo largo del tiempo y me ha permitido, sin duda, mantenerme. Es importante entender que todo tiene un porqué”.

La verdad televisiva. “Intento que me quede como una colcha de retazos bien combinadita de forma tal que tenga suspenso, fuerza, amor, de pronto ternura, que tenga de todo. Hacer primero la historia, la columna vertebral y comenzar a revestirla. No hay que engañar al público, no hay que crear falsas expectativas, no hay que ser tan obvio, ni facilista. Uno siempre le transmite al público lo que siente”.

El televidente. “El problema con el televidente de ahora es que es muy efectista porque lo han acostumbrado a decirle todo de inmediato, e incluso, a saber más que el mismo personaje; hoy *el espectador* es el dueño de la historia. El personaje queda reducido a un bobo que se mueve de un lado para otro mientras el televidente sufre con su bobería porque no logra dar con la verdad y eso es lo que le gusta al público actual, no el sentirse desconcertado o descubrir la verdad que oculta el personaje que es a lo que yo siempre he jugado”.

Nostalgia. “Añoro la mística que existía antes y que ahora se perdió por completo. Por el afán mercantilista, algunas veces se sacrifican las historias y las novelas terminan siendo como un programa de televentas donde se vende jabón, medias y demás productos; eso es traicionarla y creo que no se debería hacer. Uno está preocupado por resolver los problemas, las intrigas y de repente llega alguien a decir que toca meter en tal parte la propaganda de jabón... ¡Eso es lastimoso!”.

Felipe Salamanca,
en marzo de 1997.
Archivo Fotográfico
El Espectador.



Dago García y Felipe Salamanca: lo popular industrial

“Si Bernardo Romero Pereiro hizo una etapa muy grande en televisión (años ochenta y noventa), Dago⁵ está haciendo otra en este momento [siglo XXI]” afirma Fernando Gaitán, mientras Carlos Duplat comenta que “Él es muy zorro en eso de trabajar con lo popular y da con lo que el público quiere recibir”. A su vez Dago comenta que “la mecánica mejor armada que existe en Colombia para producir volumen de telenovelas la tenemos nosotros”.

El estilo. “Nunca trabajamos con nadie, nunca fuimos del equipo de... El aprendizaje fue muy intuitivo. Tuvimos la suerte que muy rápido nos enfrentamos



Frank Ramírez y María Helena Döering,
protagonistas de la telenovela *La saga, negocio de familia*, 2005. Fotografía Caracol Televisión.

solos a la pantalla con nuestros productos y aprendimos básicamente en la prueba-error, en el error-reflexión. Hay dos formas de iniciarse en este negocio: una es tener talento, y la otra es tener método. Nosotros nos unimos porque uno tenía talento y el otro el método. De hecho, tenemos la teoría que es necesario que un escritor tenga vida, es decir, que conozca cosas, lugares, personas, que se haya involucrado en conflictos como los que se cuentan y por eso mismo es que casi nunca necesitamos hacer investigaciones. Lo que siempre buscamos son espacios donde puedan convivir clases sociales”.

Melodrama. “Nosotros nunca nos hemos metido con el problema de la guerrilla, ni de la situación política del país, ni problemas económicos, ni nada, sino que estamos contando historias del corazón y de relaciones

5. Sus obras son: *Te voy a enseñar a querer* (1990) fue la primera telenovela; luego vinieron *El pasado no perdona* (1990), *La vida secreta de Adriano Espeleta* (1991), *La pantera* (1992), *El último beso* (1993), *Soledad* (1993), *La sombra del deseo* (1995), *Candela* (1996), *Dios se lo pague* (1998), *La guerra de las rosas* (1999), *Pedro el escamoso* (2001), *Pecados capitales* (2002), *María Magdalena* (2002). También han hecho *Como Pedro por su casa* (2003); *María Rosa, búscame una esposa* (2003); *Dora la celadora* (2004, Salamanca), *La saga, negocio de familia* (2004), *Pocholo* (2007, Salamanca), *La pasión según nuestros días* (2008, Dago), *La quiero a morir* (2008, Salamanca). *El último beso* (1993), *Julios* (1999), *Asunción*, *Cambalache* (1993). “Hemos estado en todos los horarios y en todas las programadoras, ya después nos quedamos en Caracol”, concluye Dago.

humanas. Ese tipo de temas no nos interesan, las pocas veces que los hemos intentado hacer los resultados no han sido buenos. De todas maneras, yo creo que uno no se puede sustraer a su realidad y en esa medida, en nuestras telenovelas siempre hay comentarios, así como cierta mirada crítica a determinados temas como el de la mujer, el del hombre, el de la familia, el de la sociedad en general. Una sociedad también se lee en las relaciones que se establecen entre personas, en la forma como se tratan los amigos, en cómo son los matrimonios, cómo es el amor, cómo es el despecho, en todo ese tipo de cosas hay una marca de sociedad y creo que en ese orden de ideas nuestras telenovelas son supercolombianas; no viven en la tierra de nadie, viven acá y son de acá, incluso trabajamos mucho también con nuestros recuerdos. Por ejemplo, hay una crítica virulenta al colombiano en *Pedro el escamoso*”.

Telenovelas de hombres. “Desde las primeras telenovelas Felipe empezó a molestar porque le parecía que los hombres en las historias eran demasiado infantiles y tontos, que eran solo funcionales y que no había realmente una construcción de lo masculino; así empezamos a plantearnos cómo hacer una novela donde el hombre representara una figura dramática real y no una función para que la mujer sufriera. A partir de ese momento iniciamos una serie ininterrumpida de telenovelas de hombres, quizás la primera fue *Dios se lo pague*. Porque construyendo un hombre sólido es como se le dan unas licencias a la mujer, porque yo no creo que nuestras mujeres sean mala clase, pienso que nuestras protagonistas son reales y que las de las demás telenovelas son ángeles muy poco untados de tierra. Entonces lo que se abrió cuando nos centramos en la construcción de un hombre bueno, un hombre maduro, fue la posibilidad de darle esa licencia a la mujer para que dejara de cargar con ese código ético y aterrizara; por eso en *Dios se lo pague* es más claro que quien comete el error es ella, en *Pedro el escamoso* quien comete el error es ella, en *Mateo* quien comete el error es ella, en todas, quienes cometen los errores son ellas. Incluso, desde *El pasado no perdona* se empieza a asomar ese tipo de hombre que ahora nos interesa reflejar”.

La comedia. “En casi todas nuestras novelas teníamos un bufón, quien además, era el personaje que más le gustaba a la gente, así que un día decidimos hacer algo donde el bufón fuera el protagonista de una vez por todas, y ahí surgió *Pedro el escamoso*. Asimismo, esta novela tiene una historia muy curiosa porque todos los *focus group*, todos los ejecutivos, mejor dicho, todo el mundo la rechazó dizque porque no tenía sentido hacer una novela de ese estilo, afortunadamente nos logramos imponer y se hizo”.

Experimento. “*Pecados capitales* fue un producto bastante posmoderno en el sentido en que, por un lado, nos fuimos en contra de todas las certezas anteriormente construidas, pero por el otro, fue la capitalización de todos los pequeños descubrimientos que habíamos hecho en nuestra carrera como escritores de televisión. Peleamos con todo, con el formato y hasta con el género. Por ejemplo, el género no era melodramático, en cuanto en el melodrama lo que se busca es el compromiso con un personaje y lograr que toda la gente se comprometa con este y sufra con quienes le hacen daño, y allí no teníamos una construcción con una identificación de ese tipo, sino una identificación distinta, mucho más parecida a la comedia. Además, había una desintegración del papel pues no se podía señalar a un solo protagonista y los personajes no conservaban una línea de conducta. Incorporamos, también, algunos elementos del *reality* como lo era la posibilidad de eliminación de participantes”.

La estética de la repetición. “Nosotros hemos usado varias veces una misma secuencia, el mismo diálogo, en muchas telenovelas diferentes. Por ejemplo, una escena de seducción que escribió Felipe originalmente para *La guerra de las rosas* que habla sobre el sexo, luego la usamos para *Pedro el escamoso*, para *Pecados capitales* y para *El tío Alberto*. En todas las novelas se usó el mismo texto, sin cambiarle una coma, y en todas las escenas funcionó. Pero esta teoría no es mía, es de William Shakespeare. Se dice que si se analizan sus diferentes diálogos, la diferencia de los personajes no es dada por cómo hablan, sino por lo que cada uno dice, porque es él quien siempre está hablando y quien se divide en los muchos personajes. Esa forma de manejar el lenguaje también está presente en los trabajos de Julio Jiménez, en los cuales un criado habla igual que el patrón y eso no me parece que sea un error, sino al contrario, es una gran virtud”.

Final feliz. “Una cosa que nos proponemos siempre con Salamanca es hacer las telenovelas que nos gustaría ver; por eso es curioso que siempre seamos tildados de escritores de fórmula porque, incluso, peleamos mucho con ella y jamás hemos planteado hacer una telenovela así, siempre hacemos las telenovelas que queremos y que como público nos gustaría ver. Yo creo que hay también dos formas: una es la telenovela que uno quiere hacer para divertirse y para divertir a alguien, y otra es una telenovela en la que uno quiere contar algo. *Pedro el escamoso*, por ejemplo, es el caso de la telenovela divertida, mientras *María madrugada* es un estilo de novela más seria en la que se cuentan algunas cosas más personales. Creo igualmente, que nadie se ha dado cuenta que hicimos las telenovelas más raras de este país, por ejemplo, una apología del amante en *La sombra del deseo*, creamos una cosa como *Pecados capitales*, que no es una telenovela pero que se emite como tal, además unas novelas donde los protagonistas se han invertido y la víctima o el personaje bueno es el hombre, exploramos una cantidad de posibilidades y nadie se ha dado cuenta de ello y nos siguen tildando de facilistas, mercachifles, industriales. Pero yo creo que en unos doscientos años vamos a ser considerados unos grandes escritores...”

Los Mauricio (Navas y Miranda): conciencia de nación

Navas⁶ se asume como un autor de conciencia porque no se “imagina escribir sin comprometer a los personajes con su realidad y con su reflexión [y es que] el escritor verdadero es el que habla de sí mismo y de lo que le duele. Esa es una constante por la que lucho en la televisión colombiana”, confirma.

6. Las obras de Navas y Miranda fueron: *La alternativa del escorpión* (1992), *OK-TV* (1993), *María María* (1993), *La otra mitad del sol* (1996), *Dos mujeres* (1997), *La mujer del presidente* (1997), *La sombra del arco iris* (1998), *La lectora* (2002), *Punto de giro* (2003), *Pura sangre* (2007).

Mauricio Miranda y
Mauricio Navas.
Archivo Fotográfico de
El Espectador.



Historias urbanas. “Yo no creo que uno pueda hablar de lo que no sabe. Mauricio y yo somos dos tipos de clase media bogotana, así que de qué otra cosa vamos a hablar; pretender lo contrario resultaría pretencioso y equivocado. No nos imaginamos que pueda haber una historia desconectada de la dimensión de fondo de lo que es un ser humano y de lo que es su circunstancia social, cultural, económica y laboral. No nos imaginamos personajes extraídos de su contexto social y por dicho motivo le damos relevancia a ese nivel en nuestras historias y por ello dicen que hacemos televisión social. Por eso *La alternativa del escorpión* fue una especie de grito de protesta hacia una prensa y unos sistemas de información y de comunicación en los que creemos que el individuo no está siendo tratado como debe ser y donde la información es manipulada para que este obre como se necesita y no como realmente se debería. En *La mujer del presidente* había un deseo de señalar que el sistema penitenciario colombiano no es ni siquiera parecido a un sistema de rehabilitación. En *La lectora*, una historia de aventura colombiana, había una reflexión que hacía el individuo sobre su circunstancia, buscándose y preguntándose a sí mismo. No nos imaginamos escribir sin comprometer a los personajes con su realidad y con su reflexión, pues si no lo hiciéramos me parecería triste, estéril y deshonesto. Nos gusta lo urbano, narrar sobre los estratos del cuatro para arriba. Nos reventaba que los colombianos habláramos solamente de miseria. El cine lo hacíamos sobre miseria, la televisión se hacía sobre miseria y todo lo que los colombianos éramos era miseria”.

Estética. “Hacemos una propuesta visual muy respetuosa y con esto no quiero decir que le estamos diciendo al director qué hacer, lo que sí le decimos es cómo no lo imaginamos en términos generales. Estamos convencidos que el movimiento del individuo o su situación geográfica dicen más de la escena que lo que refiere el parlamento, así entendemos que funciona el lenguaje audiovisual, por ello en nuestros libretos van narradas las imágenes que vamos teniendo. No le tenemos ni jartera, ni pudor al melodrama. Yo incluso comparo a este género con un desnudo, pues así como puede ser hermoso y gratificante, puede ser pornográfico, como es el caso de los melodramas mexicanos y venezolanos”.

Los diálogos. “Tratamos que los personajes hablen naturalmente, aunque es imposible que lo hagan porque siempre estarán manipulados por el escritor, pero intentamos que, por lo menos, la apariencia sea de naturalidad. No pretendemos hacer una demostración de riqueza del lenguaje popular, pero tampoco queremos que los personajes hablen literariamente, así que buscamos en la configuración de la educación del personaje para determinar su forma de hablar”.

Conciencia. “Una constante por la cual estoy luchando es que el escritor verdadero es el hombre que habla de sí mismo y de lo que le duele. Por eso lo que más me angustia de la televisión contemporánea colombiana es que hay muchas historias en las cuales no hay comprometidos seres humanos sino marionetas que usa el libretista para poderse ganar unos pesos o hacérselos ganar al canal. La vulgaridad nos inundó, pero es un problema de la humanidad. Tal vez sea así porque es una humanidad que se siente derrotada y está sencillamente buscando descansar de la frustración generada por todo un sistema de valores inalcanzables. No culpamos a la televisión”.



Juana Uribe: la moderna

Productora. “Tengo la fortuna de haber trabajado en muchos de los aspectos de la televisión: editando, escribiendo, produciendo, creando... Pero creo que hoy en día me defino mejor como productora, pues qué mejor que inventarse algo uno y verlo salir adelante. En lo que respecta a la escritura, yo esperaré cada vez más acercarme a escribir literatura y no televisión, excepto la idea original o sinopsis central”⁷.

Diseño de las historias. “No desconozco el aporte del autor a la televisión, lo que creo es que una sola persona no es capaz de hacer tanto. El trabajar sola me dejó un par de experiencias: la primera, que es enloquecedor y la segunda, que terminaría repitiéndome rápidamente porque la capacidad que uno solo tiene de construir personajes es limitada. Cada capítulo de media hora son como veintitrés páginas, por doscientos que puede llegar a tener una novela... Uno después de eso queda como si lo hubieran exprimido totalmente y para arrancar a escribir otra cosa se necesitaría parar, por lo menos, un año e irse lejos a vivir el mundo y en la televisión no hay tiempo para eso. En cambio, si hay cuatro o cinco cabezas, la posibilidad de desgaste es menor y la capacidad de mostrar diferentes puntos de vista es mayor. Fue esta dinámica de trabajo la que me sirvió para formarme como productora, porque implica que la figura del autor la asume el productor ya que se tienen que tomar una cantidad de decisiones para que ese todo tenga un sentido, tanto de producción como de *casting*, de dirección, de estética, de música, de narrativa... Creaba grupos creativos que diseñaban una serie teniendo en cuenta todo un proyecto de comunicación, un método que permite asumir una posición sobre un todo; es divertido contar algo en la medida en que lo sea para nosotros también, porque yo no puedo contar algo que no me guste, que no me llegue. Todas las que yo he hecho me han dicho algo y me han producido al momento de hacerlas cierta inquietud por lo que me han llevado a pensar en lo que querría decir frente a determinado tema o a invitar a reflexionar al televidente frente al mismo. Lo universal es el conflicto de las historias porque la realización puede ser local sin ningún problema”.

Las buenas historias. “Yo no creo que exista una fórmula, pienso que hay un mínimo de elementos que debe tener una historia como, por ejemplo, que se reconozca en ella una estructura básica que depende del género; que tenga un conflicto central que le llegue a la gente y que tenga reconocimiento; que los personajes estén bien diseñados y tengan que ver con ese conflicto; y que haya una credibilidad interna de la historia que no necesariamente tiene que ser real, pero sí creíble en su lógica interna. Por último, hay también otro aspecto que, si bien no es necesario, yo siempre pretendo en las historias, y es que las cosas nuevas que se propongan tengan ese acumulado de experiencia y de conocimiento que es propio del televidente. Creo que nuestro público es un público al que se

Elenco de la serie
De pies a cabeza,
25 de marzo de 1994.
Archivo Fotográfico
El Espectador.

7. *LP Loca pasión* (1989), *De pies a cabeza* (1992), *Tiempos difíciles* (1997), *Perro amor* (1998), *Francisco el matemático* (1999), *La Baby Sister* (2000), *El auténtico Rodrigo Leal* (2002), *Los protegidos* (2007) son algunas de las obras de Juana Uribe y sus cocreadores.

acostumbró a sorprenderse y siento que eso hay que seguirlo haciendo, por lo menos, en la forma en la cual se cuentan las historias, porque en el fondo estas siguen siendo las mismas. Nuestro gran esfuerzo es el de mostrar las historias de una manera tal que parezcan nuevas”.

Compromiso. “Uno tiene un privilegio enorme al poner al aire todos los días un producto frente a la gente y por eso mismo siento que hay la obligación de aportarle algo, entonces, más que hacer que sea bonito el producto, busco que produzca alguna emoción. Lo importante es siempre ofrecerle algo a esa gente que se toma el tiempo de sentarse frente a una pantalla a ver lo que uno hace, y eso implica necesariamente, que pase algo que haga que se le muevan las emociones, que los haga reflexionar sobre su vida, sobre lo que creen, sobre lo que quieren... Yo nunca he considerado al público estúpido y espero nunca llegar a hacerlo”.

El lenguaje. “Creo que la gente toma lo de la televisión como cierto, por lo que no me gusta el maltrato del idioma y tampoco lo patrocino, a menos que forme parte esencial de un personaje. Por otro lado, estoy en contra de que la gente crea que porque una persona es de clase baja habla mal y si es de clase alta habla bien. En lo que se diferencia un personaje en las clases sociales en mis historias es en la riqueza del lenguaje y en la manera de construir las frases, por eso procuro ir más allá del maltrato del lenguaje para caracterizar a un personaje. Lo de la música tiene que ver con el hecho de que considero que la vida misma es totalmente musical, y así como cuando yo empiezo a escribir empiezo a oír el tipo de música que me da el tono de lo que estoy escribiendo, después empiezo a buscar una música para lo que estoy produciendo”.

Estudiar. “A mí me gusta mucho estar estudiando la televisión, ver qué innovaciones tienen las estructuras de la televisión de otros países para ver cómo se pueden modificar. Creo que el 80% de las series gringas son mucho mejores que las películas de Hollywood porque logran desarrollar unos personajes maravillosos y cuentan historias absolutamente novedosas. Por ello creo que hay que estar ahí para mirar de tal forma que, desde lo poquito que uno pueda realizar, hacer lo mismo y de esta manera aportar”.

Fernando Gaitán: la marca colombia

“Le puso una firma a la telenovela colombiana”, afirma Mauricio Navas, mientras que Mario Ribero, el director de *Betty*, manifiesta que “con una sola mirada



Fernando Gaitán, jefe de libretistas de RCN y su grupo, 24 de abril de 1998.
Archivo Fotográfico
El Espectador.

abarca mucho más de lo que los demás abarcamos”, y Juana Uribe expresa que “en sus historias, donde uno creería que aparentemente no ha pasado nada, ha pasado de todo, porque la estructura de sus personajes es emocional”.

“Yo venía del periodismo y unos compañeros me dijeron que Bernardo Romero estaba buscando libretistas” cuenta Gaitán⁸. “*El Nuevo Periodismo* fue el que me hizo ir de la literatura hacia el periodismo como tal. Cuando yo me dediqué a este oficio estudié mucho esta corriente, así como la telenovela norteamericana de los años veinte hacia adelante, es decir, Hemingway, Steinbeck y Capote, todos grandes periodistas y narradores al mismo tiempo. A mí ese género me sirvió mucho para el trabajo que hago hoy por hoy, pues la crónica se convirtió en un elemento poderosísimo de investigación. El periodismo fue una gran escuela porque todo ese realismo propio del género me ha venido a servir posteriormente para hacer televisión. Mi herramienta actual de investigación se basa en el periodismo y por eso las novelas las trabajo como en el periodismo, es decir, con una lista de fuentes rápidas”.

La fuerza del poder. “Fue mi primera obra exitosa, hasta me gané con ella el Premio India Catalina. Esta novela para mí tenía una gran cercanía con lo que había sido mi trabajo periodístico pues ejerciendo esta profesión me moví mucho por los grandes círculos de poder y asistí a muchas reuniones que me sirvieron muchísimo a la hora de hacer la parte empresarial de novelas como *La fuerza del poder*, *Café*, *Guajira* o *Betty*. En general, existe un temor por mostrar el mundo de los negocios, de las juntas directivas y las grandes discusiones sobre el dinero. Yo considero que mostrar el mundo empresarial es interesante, siempre y cuando represente un giro en la historia. No en vano en *Betty* cuando había juntas directivas era cuando más puntos marcaba el *rating* porque era cuando se tomaban las grandes decisiones. El abordar ese tipo de temas y perderles el miedo es de las innovaciones que más se me atribuyen respecto a la novela tradicional y en especial, respecto a los personajes. En una novela tradicional nunca se muestra ni la inteligencia ni la astucia de los protagonistas, pues casi siempre se enfrentan a los problemas y hacen las cosas a puerta cerrada y todo el mundo luego los felicita por ser tan inteligentes, pero el televidente nunca sabe a ciencia cierta por qué. Yo sentía que valía la pena entrar a mirar cómo se toman las decisiones en el mundo de la corrupción, en el mundo político, en el mundo estatal y consideré que esto era interesante”.

Café. “Creo que hubo tres cosas muy importantes, la primera fue la revalorización de la protagonista. Este aspecto yo lo venía analizando en las telenovelas porque veía que esta siempre era muy pasiva, sumisa, pobre y golpeada y que estaba más enclaustrada en los finales del siglo XIX. En esa medida toda la industria de actuación mexicana y venezolana giraba alrededor de eso, de las mujeres cuya única forma de redimirse era a través del amor, del galán y de su belleza. Pero mirando a la mujer colombiana y todo su contexto me pareció que esta era mucho más agresiva de lo que cualquier novela había podido mostrar hasta el momento. Desde comienzos de los noventa las mujeres comienzan a constituirse en una fuerza laboral importantísima y además, por cuenta de la paternidad irresponsable, son ellas quienes deben tomar las riendas de la familia, así que pensé que no se podía seguir contando la historia de la mujer que lloraba sobre el lavadero y había que contar más bien la de la mujer que estaba en las calles, la de la mujer aguerrida, fuerte, que era capaz de manejar su propia vida y que no se realizaba sólo en el amor, sino también en su profesión; ese fue entonces el propósito que tuvo *Café*. El segundo aspecto que considero importante

8. Sus obras son: *Los de al lado* (1983) con el Gordo Benjumea, Bernardo Romero y Jacqueline Henríquez. *Laura por favor* (1990); formó parte de *Azúcar* (1989) y con Romero Pereiro hizo *La quinta hoja del trébol* (1992). *La fuerza del poder* (1993), *Café con aroma de mujer* (1994), *Guajira* (1996), una parte de la serie *Hombres* (1997), *Carolina Barrantes* (1998), *Yo soy Betty, la fea* (1999) y *Hasta que la plata nos separe* (2006).

en esa novela es el de la reivindicación del contexto que se hizo. Fue importante contar con un contexto cierto, que tuviera información real de forma tal que la gente no sintiera que había perdido el tiempo un año viendo un melodrama, sino que también a través del paisajismo y la industria aprendiera cosas del café. Y por último, creo que es importantísimo el hecho de que los dos protagonistas rompieran hasta cierto punto, el techo moral al que siempre va a estar atada una novela. Es decir, en *Café*, Gaviota y Sebastián se permiten cierto tipo de delitos amorosos que la novela tradicional tenía absolutamente prohibidos. Por ejemplo, ella se cambia de identidad y saca un pasaporte falso y él, aunque se casa por la Iglesia con otra, sigue enamorándola y seduciéndola; desde el marco legal los dos eran unos delincuentes. Sin embargo, el romper el techo moral en la novela me dio un margen de operación de los protagonistas mayor pues generalmente son el par de estúpidos en los cuales recaen todas las desgracias de las novelas, en cambio, yo pude lograr que los personajes se apropiaran de la historia, vivieran sus propias batallas y en esa medida, hacerlos más veraces. En *Café* empecé a experimentar lo cómico, que es lo que más me gusta. En *Café* me interesó desde el principio que la línea de la novela fuera de humor, por eso casi todos los personajes, empezando por los protagonistas, generaban humor”.



Aspecto de una grabación de *Betty, la fea*, aparecen de izquierda a derecha: Stefanía Gómez, María Eugenia Arboleda, Paula Peña, Marcela Posada y Ana María Orozco. 23 de febrero de 2001 (detalle).

Archivo Fotográfico
El Espectador.

Yo soy Betty, la fea. “En *Betty* tomé la decisión de hacer definitivamente una telenovela en formato de comedia, para lo que necesité a todos los actores comediantes, salvo a Marcela y a Daniel, que fueron los muros de contención que toda novela necesita. Sin embargo, confieso abiertamente que este elemento es totalmente saqueado de la antigua comedia gringa de la cual soy un gran admirador, porque supo encontrar el camino entre el drama y la comedia manteniendo siempre el espectro de esta última. Además, todos los grandes valores humanos que suelen ser elementos propios de las telenovelas también están ahí y, aunque son resueltos en forma de comedia, nunca entorpecen su valor dramático. Todo esto lo hacían los gringos en media hora y yo lo tuve que hacer en trescientas medias horas, lo bueno es que la comedia es un género muy agradecido, porque es donde surgen los mejores personajes. Para mí uno de los más importantes aprendizajes ha sido el de formar los personajes no a partir del melodrama, sino a partir de la comedia que es donde están las grandes contradicciones. Digamos entonces que en *Betty* se diseñó todo así, empezando por el mismo set que era como el de los gringos a 180°, porque en esencia la comedia es un juego de puertas que tiene escenas largas donde, incluso, se pueden llegar a meter tres o cuatro más simultáneamente. Para mí *Betty* fue la posibilidad de demostrar que todo esto se podía hacer, que la telenovela puede ser información y entretenimiento, pero sobre todo, fue la posibilidad de tocar un tema de fondo tan delicado como el rechazo a lo feo de una forma muy amable. Creo, además, que, en general, la televisión

colombiana ha acertado la distancia que siempre ha habido entre humor y drama y, que cada vez hace novelas más audaces en ese sentido”.

Los hombres. “Creo que hay en Colombia una dictadura femenina y, al entender este fenómeno así, no hay que enredarse mucho con los hombres en las historias porque cuando estos son en las novelas excesivamente temperamentales y machistas se vuelven inverosímiles. Ese es el motivo por el cual los hombres que yo muestro son personajes vulnerados por las mujeres a las cuales les temen y creo,

para ser sincero, que este tipo de hombre no dista mucha del galán tradicional, el cual terminaba volviéndose un idiota porque no acepta que es débil, mientras que mis hombres desde el principio, y abiertamente, tienen y reconocen esa característica. Sebastián Vallejo en *Café* era un hombre atormentado por dos mujeres: la Gaviota, una mujer absolutamente fuerte y arrasadora, y su mujer, que lo tenía totalmente controlado, es decir, el galán era un personaje que por amor estaba amarrado a las mujeres. Iván Vallejo, por ejemplo, que era el gran déspota y casanova de esa novela, cuando llegaba a su casa era un absoluto corderito con su mujer. En general, todo el espectro masculino lo manejo en ese sentido, porque el hombre en Colombia es un hombre muy temeroso”.

Los personajes. “La preocupación por los personajes viene de una escuela de la cual Julio Jiménez, Bernardo Romero Pereiro y Martha Bossio son absolutos maestros. Por lo general, en los otros países la telenovela está montada en unos pivotes dramáticos muy claros y eso hace que el malo, la buena, el galán, sean los mismos para todos, no importa ni el país, ni la telenovela. Siempre es lo mismo, y eso pasa porque en realidad no hay personajes. En Colombia, en cambio, sí ha habido un gran trabajo en televisión sobre los personajes. Yo sí trabajo mucho en la elaboración de los personajes porque si están bien construidos una novela siempre funcionará. Todo esto implica que cada personaje tenga unas características definidas que lo distinguen de los otros, que su función dramática sea clara, pero, sobre todo, que cada uno tenga su propia película. Por eso para mí una novela es en realidad el ensamblaje de varias películas, de varias obras, de varias historias que corresponden a cada uno de los personajes de forma tal que si uno cogiera a uno de ellos por aparte obtuviera una historia absolutamente independiente. Para mí es vital en una novela poder sacar a los protagonistas y dejar capítulos enteros en manos de otros personajes, así esto, según la teoría internacional de la telenovela, no se deba hacer. Creo que solo teniendo fuertes a los otros personajes y, por consiguiente, teniendo otras líneas con toda la vida del mundo, se puede salvar una novela de esos momentos en los cuales tiende a debilitarse, y no hay novela que se salve de esto. Yo lo he hecho en varias oportunidades en *Café* y en *Guajira* fueron los otros personajes los que me sostuvieron porque la línea protagónica era muy débil y, por supuesto, en *Betty*, donde realicé capítulos enteros contando la historia de los otros personajes”.

La telenovela. “Es el gran vehículo cultural de Latinoamérica, puede que no el mejor, pero sí el más poderoso indiscutiblemente y esa función solo se vino a descubrir hasta hace muy poco tiempo. Para mí, además, la telenovela es un completo descubrimiento cuando veo que tiene toda la capacidad y toda la base para hacer algo tan grande como el cine o como la literatura, entonces el prejuicio que como intelectual alguna vez tuve y que me hizo pensar en la televisión únicamente como un medio de subsistencia, ya no existe más. Me quedé en la telenovela creyendo seriamente que es un género que da muchas cosas; que genera opinión, que los hombres la ven, que exportamos como imagen del país y que llega más que el mismo cine y la literatura. Digo que para mí fue todo un descubrimiento y que ahora me siento cómodo porque mi formación fue en la literatura y en el cine en los años setenta y ochenta, en pleno auge de la izquierda, por lo que para mí era una cosa asquenta, un medio desdeñable, alienante y comercial. Yo tuve que presenciar como espectador las grandes mutaciones por las que pasó la televisión. Vi la crisis del teatro colombiano, lo que hizo que muchos de sus actores pasaran a la televisión, presencié la orden del gobierno de hacer en la televisión las grandes historias del *boom* latinoamericano, vi también historias como *La dama de las camelias* que revelaban ese fuerte auge literario



Carlos Mayolo (Cali, 1945 - Bogotá, 2007), actor y director de cine y televisión. Actuó para televisión en *Mi alma se la dejo al diablo* y *Los pecados de Inés de Hinojosa*; como director se destacan *Cuentos de espanto* (1984), *Azúcar* (1989), *La otra raya del tigre* (1993) y *Hombres* (1996). Fotografía de Eduardo Carvajal durante la producción de la película *Angelita y Miguel Ángel* (1971). En la fotografía: Carlos Mayolo (centro) y Andrés Caicedo (izquierda). Colección Andrés Caicedo Estela, Biblioteca Luis Ángel Arango.

que había en la televisión y que, además, coincide con la llegada al medio de personajes muy importantes que venían de la izquierda como Carlos Duplat y Pepe Sánchez, quienes imponen un gran realismo. Posteriormente, y ya como libretista, me toca la llegada a la televisión de Carlos Mayolo y de Lisandro Duque. Creo entonces que nuestra televisión es afortunada en el hecho de que se formó gracias a las grandes deserciones como las del teatro o las del cine”.

Conciencia. “La televisión que nosotros escribimos no está pensada para países como Holanda donde tienen la vida resuelta y ven televisión por pura entretención. Nosotros hacemos televisión para Colombia, un país donde hay problemas de educación bastante graves, donde el nivel de lecturabilidad no es bueno, donde los índices de violencia son altísimos, donde la vida no vale un peso, donde el narcotráfico está a la orden del día y donde la gente está aferrada a la televisión. Por eso uno no puede simplemente sentarse a escribir “hola cómo estás, te amo”. Creo que como escritor se tiene que tomar cierta posición frente a la situación. Por eso es bueno hacer en las novelas una apología del trabajo, del amor, del estudio, del respeto; casi volver a instaurar los valores que se han ido perdiendo y creo que eso es, también, responsabilidad de todos”.

Gustavo Bolívar: el nuevo narco-país

Su marca está en saber de qué está hecha el alma popular, respetar las ilusiones de los pobres, contar sin moralismos, narrar con contundencia. Cuando Gustavo Bolívar llegó con *Pandillas, guerra y paz* fue un escritor para colorear la pantalla de la mañana o la tarde; uno de esos talentos que producen índices de audiencia pero no aprestigian con sus discursos la pantalla. Luego publicó *Sin tetas no hay paraíso* y le dieron muy duro por intentar ser escritor de literatura cuando era apenas un guionista de televisión. Al final, la industria de la ficción televisiva convirtió a esta historia en un éxito mundial.



Gustavo Bolívar, director de la serie *Pandillas, guerra y paz*. 3 de agosto de 2000. Archivo Fotográfico *El Espectador*.

Bolívar tiene índices de audiencia con *El Capo* y *Pandillas, guerra y paz* en el Canal RCN y con *Los Victorinos* en Telemundo Miami. Bolívar entendió que la televisión es un relato popular que exige “pueblo” y requiere historias que generen identificación desde la moral y la sensibilidad de los televidentes. Comprendió que la gente va a la televisión a verse y a comprender sobre cómo viene siendo. El sueño de lo popular en nuestra sociedad de mercado es solo uno: salir de pobre cómo sea y lucir sin pena lo que se es a punta de billete. Bolívar, el de la televisión, es exitoso porque le metió pueblo a la pantalla.

FINAL FELIZ

Indiscutiblemente la telenovela colombiana es de autor... les quedo debiendo contarles a Martha Bossio la del humor que subvierte; Mónica Agudelo la que más buscó dentro del alma, a Adriana Suárez a quien le interesa contar al país de verdad... y a muchos más que contribuyen a que la ficción televisiva colombiana esté llena de futuro y sea la marca cultural de Colombia. Esa es la marca Colombia de la ficción televisiva (telenovelas y series), se concreta en un “cuasi-manifiesto” que dice así para el caso de la telenovela:

1. *La mujer no es cenicienta.* Las mujeres, tanto las protagonistas como las que interpretan papeles secundarios, basan su dignidad y destino en la belleza, en el trabajo, en la lucha y en su visión solidaria de la vida.
2. *El macho no manda.* El hombre es para reír. Los personajes masculinos son pusilánimes.
3. *No se llora; se ríe y se goza.* Por eso se hacen telenovelas melodramáticas, pero a la vez cómicas, trágicas, dramáticas, de suspenso, culturales. Se realizan telenovelas melodramáticas, pero con tono cómico: se cambia la lágrima por la risa.
4. *El relato es de los de abajo, los secundarios.* Las historias tienen múltiples líneas de desarrollo en las cuales los personajes secundarios se convierten en protagonistas de su propio cuento.
5. *La estética-popular es donde nos reconocemos.* Por eso se cuenta en versión de ciudad que no ha dejado de ser rural y que añora los excesos de lo popular, y reconoce los modos de vestir y hablar locales.
6. *La ética del todo vale.* Se cuentan personajes que quieren el ascenso social rápido, sin esfuerzo, sin trabajo, sin ley, porque nuestra ética Colombia informa que todo vale para salir de pobre y disfrutar lo rico.
7. *Con música pa' las que sea.* Eso es por la diversidad musical del país que siempre se aparece como caracterizador de los relatos televisivos; así las historias se cuentan en forma musical popular: vallenato, tropipop, bolero, balada, ranchera, despecho, salsa...
8. *Atrevimiento moral.* Las historias de telenovela cuentan los grandes asuntos morales del individuo colombiano seducido por la sociedad del mercado: sexo, drogas, dinero fácil, belleza producida, corrupción, narcotráfico, violencias...
9. *Televisión de autor.* Las historias están hechas por talentos sin iguales como Bernardo Romero Pereiro, Martha Bossio, Julio Jiménez, Carlos Duplat, Pepe Sánchez, Mónica Agudelo, Mauricio Navas y Mauricio Miranda, Juana Uribe, Dago García, Gustavo Bolívar y siguen más autores.
10. *Un referente de la marca Colombia:* don Fernando Gaitán. ■



Estudios de televisión en el sótano
de la Biblioteca Nacional de
Colombia, 30 de junio de 1954.
Archivo Luis Alberto Acuña Casas.