

**LA HISTORIOGRAFÍA DE SILICONA:
IMPLICACIONES DE REPRESENTAR EL PASADO EN LA TELEVISIÓN
COLOMBIANA,
RETRATOS DEL BIPARTIDISMO Y SUS ÉPOCAS
(1979-2015)**

**NELSON ENRIQUE LA ROTTA MARÍN
ÁREA DE INVESTIGACIÓN CULTURA Y SOCIEDAD,
PROGRAMA DE HISTORIA.**

**UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
PROGRAMA DE HISTORIA**

2018

*A mi madre,
y a todos aquellos que hicieron de este viaje una experiencia maravillosa.*

*“Los vivos no pueden servir a los propósitos de los muertos,
pero los muertos sí pueden servir a los de los vivos”
(Una mirada a la oscuridad, Richard Linklater)*

Índice

Agradecimientos.....	7
Introducción	9
Capítulo I <i>La historiografía de silicona: un fenómeno colombiano, el pasado en la pantalla.</i>	19
1 Los medios y la televisión colombiana	21
2 Trayectorias y temáticas del pasado narrado en la televisión colombiana.	30
3 La historiografía de silicona, necesidad de pensar el caso Colombiano.....	39
3.1 ¿Por qué de silicona?.....	41
3.2 ¿Por qué historiografía?.....	50
4 Sobre el uso político del pasado.	58
Capítulo II El espacio, el disfraz y el vestido: la construcción visual del pasado en la televisión colombiana.	67
1 Locaciones, espacio y lugar del pasado.....	69
2 La imagen pulcra.....	76
3 Vestuario	82
3.1 El vestido y la fuente	87
Capítulo III Azules y rojos: representaciones de guerra y política en la televisión COLOMBIANA (1979-1996).....	103
1 La construcción del héroe: amor, gallardía y superación.	105
2 El rojo y el azul: binariedad, bipartidismo y bipolaridad.....	113

3	Relación entre el contexto nacional e internacional con las representaciones audiovisuales del pasado colombiano.....	129
Capítulo IV Nuevas representaciones del bipartidismo: los nuevos protagonistas del siglo XXI (2005-2016).....		
1	El peso del pasado: La saga y el arquetipo de la subversión.....	142
2	Ahora la guerra es gris: rupturas y nuevas representaciones del bipartidismo.....	156
Epílogo: Las dos Lauras: contrastes entre la serie <i>Laura, una vida extraordinaria</i> Y LA autobiografía, <i>Historia de las misericordias de Dios en un alma</i>		
1	La Santa Madre Laura Vs. Laura Montoya	177
(In-)Conclusiones.....		
1	In-conclusiones	201
2	Conclusión General.....	202
3	Conclusiones específicas.....	203
3.1	Sobre la televisión y la historia	203
3.2	Sobre la historiografía de silicona	204
3.3	Sobre el pasado colombiano y la historiografía de silicona.....	205
3.4	Sobre la figura de Laura Montoya.....	209
4	Reflexión final	210
Bibliografía.....		
Artículos de prensa		
Páginas de internet.....		

AGRADECIMIENTOS

Antes de ahondar en la peripecias, aciertos y torpezas de esta investigación, debo agradecer a mi familia por el constante apoyo durante toda mi vida, a quienes sin duda les debo el honor de poder optar por el título de historiador. Agradezco a mis profesores por formarme y orientar la mirada temporal desde la cual sigo aprendiendo a ver el mundo, especialmente a Ricardo del Molino, por su lectura, consejo y, sobre todo, paciencia con este proceso; a Marco Gómez, por financiar moralmente la semilla de esta investigación; a José Fernando Rubio, por su lectura y acompañamiento a lo largo de todo mi proceso de formación. Al mismo tiempo, agradezco al Área de Investigación Cultura y Sociedad, por confiar en el proceso investigativo que se realizó, así como por sus aportes y retroalimentaciones sobre mi trabajo, especialmente a los profesores Manuel Cancelado, Ángela Parra y Juan David Delgado. Agradezco al Externado no sólo por acogerme y convertirse en mi segunda morada; sino también por presentarme sus valores y permitirme abrazarlos.

También agradezco a mis amigos, y compañeros de viaje, sin cuya presencia y aliento este proceso no se habría podido concretar con el mismo ánimo y frescura. Agradezco Catalina Gómez Rosales por el cariño, escucha y tiempo invertidos en este proyecto, por la agudeza de su criterio y el valor de acompañarme. A Fernanda Fierro por su disposición y complicidad a la hora de atender, no sólo la academia, sino la vida misma. De igual modo agradezco a Javier Díaz, el colega constante dentro de todo este proceso de formación y a Daniel Pinilla, cuya primera palabra hace 6 años acertó y trascendió en el tiempo.

Finalmente, agradezco al tiempo por dejarme existir en esta época y permitirme comprenderla a través, no de una, sino de muchas pantallas.

INTRODUCCIÓN

Una noche, hace casi diez años, mi madre me invitó a sentarme a su lado frente al televisor. Recuerdo que la forma como fui llamado por ella fue fuerte y sonora, casi lo que sería una orden afectuosa, cómo si aquello que aquel aparato presentaba fuera determinante para mi futuro y que yo, cómo adolescente en formación debía ver. A su lado, pude ver cómo en la pantalla se fueron presentado actores que, vestidos de una forma particular, recreaban los hechos anteriores a nuestro proceso de la emancipación a través de la vida de Policarpa Salavarrieta, *La Pola*, así se llamaba aquella serie que en el 2010 transmitió RCN Televisión.

Recuerdo que fue una serie que mi familia y allegados solían valorar por su capacidad de llevar la historia a un lenguaje apto para todo público y que se alejaba de las pesadas formas de en las que se había enseñado el conocimiento del pasado en los libros y salones de clase. Dentro de mí, compartía el juicio sobre la capacidad de esta producción por presentar del pretérito de una forma noble y atractiva; pero, al mismo tiempo, se cernía la duda por la manera en la que esta serie mostraba a los personajes del pasado, que no era muy diferente, a excepción de la forma en la que hablaban y vestían, de aquellos que se podían ver en otros programas de televisión dramáticos que no se ambientaban en el pasado.

Claramente fue una duda que no pude disipar en aquel momento, sin embargo, como mi madre lo pensó, ese gesto suyo hace casi diez años tendría una fuerte importancia en mi futuro. Más que por el hecho de aprender o educarme sobre los procesos de independencia o sus personajes; por sembrar la pregunta sobre la forma en la que nosotros como espectadores y televidentes colombianos nos relacionamos con esta clase de producciones que representan, a través de un medio audiovisual, nuestro pasado nacional. Una duda que fundó y es la raíz del presente documento.

Por lo que se parte de la premisa de que esta relación, entre las producciones que representan el pasado nacional y sus consumidores, es diferente a la forma en la cual interactúan los televidentes con otras producciones ficcionales. Ya que además del carácter narrativo y de entretención, se pueden derivar interacciones de tipo pedagógico, en la medida que muchas de las producciones que representan el pasado terminan siendo asimiladas como retratos veraces de éste. Un panorama que dentro de esta investigación se puso en tensión y se analizó desde múltiples perspectivas.

Cabe advertir que este documento no tiene el interés de criticar o juzgar como falsas a las representaciones del pasado que han sido transmitidas en la televisión. Por el contrario, es una investigación que se preocupa por hacer un llamado al debate y poner sobre la mesa las implicaciones que tiene la trasmisión masiva de este tipo de contenidos en una sociedad como la colombiana, un fenómeno que dentro de este proceso se ha definido, en este trabajo, como *historiografía de silicona*. En tal medida, así en algunos momentos pueda pensarse que este trabajo está en contra de las representaciones históricas hechas en formatos audiovisuales, queremos aclarar que en ninguna instancia ese ha sido nuestro norte investigativo. Por el contrario, consideramos que este ejercicio más que ser una crítica es una valoración de las ventajas y desventajas del lenguaje audiovisual al abordar contenidos relativos al pasado nacional. Un lenguaje que antes de competir con el textual deberían apoyarse mutuamente, enriqueciendo así sus contenidos. Asimismo, se debe tener presente que más que una comparación entre la escritura (forma principal en la cual se había venido comprendiendo el pasado hasta el siglo XX) y la audio-visualidad, esta investigación consistió en la compresión temporal que esta clase de obras ofrecían en relación con el tiempo y contexto en el que fueron producidas. Lo cual hace manifiesto que ambos lenguajes, son para nosotros, igual de válidos y aptos para representar el pasado, siempre que convivan y dialoguen entre sí.

A primera vista, se puede decir que el elemento fundante de este trabajo surge también del interés por indagar cómo en Colombia desde hace décadas se viene comprendiendo el pasado nacional a través de la televisión. Un fenómeno que hace que productos de tipo ficcional sean asimilados como históricos, como contenedores de verdad y de un discurso verídico sobre el pasado colombiano. En esa medida, el presente trabajo, tiene la intención de brindar una propuesta conceptual propia que dé cuenta del carácter particular que este fenómeno tiene dentro del caso colombiano.

Esta propuesta es encarnada a través de la noción de *historiografía de silicona*, un concepto que será la base sobre la cual se comprenden las relaciones entre las representaciones televisivas del pasado colombiano, el público que las consume y el estado actual de la educación histórica del país. Se debe reconocer que este concepto surge a partir de otros aportes teóricos y metodológicos, provenientes de fenómenos con características similares ocurridos en otros lugares del mundo. Dichos aportes son tomados tanto de la historiografía como de otras ciencias sociales, de las cuales este trabajo también es deudor.

De igual modo, el autor de este documento es consciente de los riesgos a los que se somete por pretender hacer aportes teóricos en un estado de formación tan prematuro. Así como por abordar un rango tan amplio de temáticas, producciones y épocas en esta investigación, una situación en dónde el riesgo de apretar poco por abarcar mucho siempre estuvo presente dentro del proceso de tesis. Tenemos presente que cada uno de los capítulos de esta investigación en sí mismos podrían ser un nicho de análisis investigativo mucho más rico que el que se ejecutó dentro de este documento. Sin embargo, como ya hemos planteado nuestro interés más que en las temáticas y épocas que presentamos, estuvo enfocado en la comprensión de un fenómeno y el planteamiento de un panorama; sobre las formas en las que interactúa el público televisivo

colombiano con las ficciones televisivas que representan el pasado nacional. Lo cual hace de las temáticas, periodos y producciones que se escogieron, medios que ilustran la forma en la que se expresa este fenómeno, la *historiografía de silicona*, que es la protagonista de esta tesis. Aun así, consideramos que nuestra elección en estas materias estuvo orientada a escoger los contenidos y periodos que bridaran una de las manifestaciones más claras de la forma en la cual se presenta este fenómeno dentro de nuestra sociedad. Así como también creemos que el proceso sobre el cual se abordaron las temáticas y se construyeron los capítulos fue orgánico, y surgió a medida que el proceso de investigación permitió ampliar la mirada sobre el fenómeno presentado.

De igual modo, somos conscientes que la reflexión en torno a la *historiografía de silicona* corresponde únicamente a nuestra comprensión del fenómeno televisivo en Colombia; por lo cual la extrapolación de esta categoría a otras realidades y contextos sería una imprudencia. Dejando claro que los desarrollos, de los cuales este documento es fruto, surgieron del interés por comprender particular y localmente un fenómeno del cual la historia, como disciplina, no se puede olvidar y que se viene expresando, con diferentes matices, desde hace ya varias décadas. Teniendo claro, que se deben mantener los cuestionamientos sobre la forma en la que se vienen posicionando relatos del pasado podrían llegar a servir a intereses diferentes al rigor y la veracidad. Siendo éste, un escenario que nos deja en una situación en la que narraciones marcadas por los intereses de quienes las producen y que, fundándose en los medios o la autoridad desde los cuales estos discursos se transmiten, se logran crear imaginarios, lugares comunes, estereotipos y comprensiones del pasado fruto del momento en el cual se comunican. Una realidad, que antes de educar, impide el desarrollo que criterios sólidos sobre el pasado y el diálogo entre perspectivas.

Sobre las fuentes que se abordaron dentro de este documento, podemos decir que las representaciones del pasado colombiano que se estudiaron están determinadas por la presencia de unos actores y un periodo específico, en el formato conocido como dramatizado televisivo. Las producciones, telenovelas y seriados, que se abordaron fueron aquellas que, entre 1979 y 2015, dentro de su narrativa y desarrollo argumentativo se encontraron representaciones de los militantes y/o figuras importantes de los partidos políticos tradicionales en Colombia (Partido Conservador y Partido Liberal), dentro de un periodo enmarcado entre 1850 y el final del periodo conocido como La Violencia, 1958.

Dicha delimitación, responde a una intención por captar una variabilidad de discursos y posturas que dentro de otros periodos no habría sido posible rastrear. En tal caso, el motivo por el cual se escogió el periodo radica en que, durante este momento de la historia del país, mediados del siglo XIX hasta 1958, las principales tensiones que se tejían alrededor de la vida nacional colombiana se expresaban en la lucha bipartidista, tanto a niveles político, económicos, militares, religiosos, culturales, etc. Estas manifestaciones de las relaciones entre estos partidos y sus militantes, al ser representadas, explícita o tangencialmente, dentro de las producciones escogidas dejan entrever que tales procesos de polarización deberán ser expresados en diferentes formas (consciente o inconscientemente) dependiendo de los sectores y momentos en los cuales se produzcan tales representaciones alrededor de este periodo y sus actores. Lo cual da pie al ensamblaje de elementos narrativos y discursivos que permitieron caracterizar e identificar, de forma paralela, a los conflictos entre partidos políticos en la Colombia de ese tiempo.

De manera somera y atrevida se podría decir que tal elección corresponde a que el periodo escogido da cuenta de un proceso que no se podría identificar de la misma forma en otros momentos, ya que en años anteriores a los escogidos las representaciones estarían enfocadas en

los procesos concernientes a la independencia, conformación y consolidación nacional. O en el caso contrario, en años posteriores a 1958, dentro del complejo panorama nacional las tensiones entre liberales y conservadores pasan a un segundo plano, debido al surgimiento de las guerrillas insurgentes y del narcotráfico, proceso que da inicio al conflicto armado interno hasta hoy vigente, lo que generaría que en las presentaciones de estos periodos no se lograra identificar elementos dicentes sobre los partidos, por la variabilidad de actores y el entrecruzamiento de procesos.

Hablar del contexto y el tiempo en el que el bipartidismo determinó los múltiples aspectos de la vida nacional, es hablar de más de un siglo de nuestra historia como país, teniendo en cuenta que este conflicto transcurrió entre 1848-49¹ y 1958². Al mismo tiempo se debe considerar que el conflicto entre Liberales y Conservadores es representado dentro de estas obras tanto en su dimensión política como en la bélica. Esta última abarca tanto la expresión de violencia popular que se dio en la primera mitad del siglo XX, como las guerras civiles que libraron en la segunda mitad del siglo XIX.

A este conflicto deben sumarse otros procesos de tipo económico y social que acompañaron el desarrollo de esta tensión, como las bonanzas del tabaco, la quina y el añil, y fundamentalmente, los desarrollos económicos derivados del café. Ligado a estos fenómenos, se encadenaron múltiples migraciones dentro del territorio colombiano, esto debido a que los auges agrarios, en sus múltiples expresiones, terminarían por tejer poblacionalmente el mapa de nuestro país³. El

¹ Fechas en las cuales se fundaron los partidos Liberal y Conservador, respectivamente.

² Fecha en la cual se firma el pacto bipartidista conocido como el Frente Nacional, que aparentemente pondría fin a la Violencia vivida desde los años cuarenta.

³ PALACIOS, Marco. *El café en Colombia 1850-1970. Una historia económica, social y política*. México D.F: Colegio de México, 2008; SIERRA, Luis. F. *El tabaco en la economía colombiana del siglo XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1978.

proceso más importante dentro de todo este fenómeno fue, precisamente, la colonización antioqueña, gestada alrededor del café, en los territorios que hoy conocemos como Caldas, Risaralda y Quindío⁴. Un fenómeno que, al igual que el anterior, está plenamente representado dentro de la televisión colombiana.

En tal medida, este documento se apoyó de la caracterización e identificación de las diferentes comprensiones que, en distintos momentos, la televisión ficcional colombiana ha gestado respecto al bipartidismo político que el país vivió y, por esta vía, como estas representaciones son la expresión material de la *historiografía de silicona*. Dentro de este proceso se contrastará la representación que cada una de las producciones escogidas ofrece sobre este periodo de nuestra historia, así como de sus protagonistas, a la luz del momento en el cual fueron transmitidas. Un proceso que también intenta brindar una respuesta que explique la razón de las permanencias y transformaciones que se dan en los casi cuarenta años que se abarcaron.

Este ejercicio se realizó con obras televisivas de carácter ficcional que van desde el año 1979 al 2015, que abordan el periodo mencionado. Se analizaron alrededor de veinte producciones que entre telenovelas⁵, series⁶ y miniseries⁷, comprenden el *corpus* televisivo de este trabajo. Dichas obras si bien tienen en común el tiempo en el que están ambientadas; son diversas tanto en la forma en la que se narran el pasado, así como en los personajes que tienen como protagonistas y en sus propuestas argumentativas particulares. En tal medida, este ejercicio más que reseñar separadamente cada una de las obras se propuso establecer categorías comunes dentro estas para

⁴ LONDOÑO VEGA, Patricia. *Religión, cultura y sociedad en Colombia: Medellín y Antioquia 1850-1930*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁵ *Don Camilo* (1987), *La casa de las dos palmas* (1990), *La vorágine* (1990), *María* (1991), *Las aguas mansas* (1993), *La otra mitad del sol* (1996).

⁶ *La otra raya del tigre* (1993), *La Saga: Negocio de Familia* (2005), *Amar y temer* (2011), *Dr. Mata* (2014), *La Ronca de Oro* (2014), *Esmeraldas* (2015) y *Laura, una vida extraordinaria* (2015).

⁷ Estas miniseries, comprenden las distintas temporadas que la serie *Revivamos Nuestra Historia* ofreció entre 1979 y 1989: *Panamá y su separación de Colombia* (1979), *Mosquera y Obando, vidas encontradas* (1982), *Núñez, contra viento y marea* (1983), *Rafael Reyes, vencedor de imposibles* (1983), *La libertad de los esclavos* (1985) y *El Bogotazo* (1987).

así poder realizar un análisis contrastado mucho más eficaz y que responda a los objetivos de todo el documento. Es por ello, que los siguientes capítulos, así como los apartados dentro de estos, están organizados de forma temática; mas no, por la exposición singular de los productos culturales con los cuales esta investigación trabajó. Para esto la exposición se apoyó en un amplio acervo fotográfico, que ilustrara plenamente los hallazgos y el carácter de análisis realizado, un hecho que también explica la extensión y volumen de este documento.

El primer capítulo se puede decir que es el cuerpo teórico del documento, dentro de él se encuentra todo el desarrollo analítico entorno al papel que la televisión juega dentro de la sociedad colombiana, las implicaciones de representar el pasado a través de este medio, fenómeno que hemos definido como *historiografía de silicona*. Partiendo de una exposición sobre el papel que juega la televisión dentro del panorama de medios de comunicación en Colombia; seguido por un recuento de las producciones que han narrado el pasado colombiano a partir de la ficción. En un tercer momento, se presenta el abordaje teórico sobre las implicaciones de narrar el pasado a través de un medio audiovisual como la televisión y a partir de un género como la ficción, en este punto se presenta cómo en Colombia a partir de este medio se ha construido una *historiografía de silicona*. Finalmente, el capítulo concluye con un rastreo de diferentes discursos históricos que se han dado a lo largo de la historia de Colombia que ha sido plataforma de los intereses de aquellos que los escribieron.

En el segundo capítulo, se abordan las implicaciones estéticas de la representación audiovisual del pasado colombiano, esto leído a través de categorías propias de la cinematografía como lo son el diseño de producción y la dirección artística, que abordan todos los componentes de la imagen audiovisual de cada una de estas producciones (escenografía, indumentaria, vestuario y locaciones...) Un ejercicio que plantea y cuestiona la forma en la cual el pasado es presentado a

través de una pantalla, así como los retos que esta clase de formatos y lenguajes implican para la historiografía.

El tercer capítulo, aborda la forma en la cual se representaron los conflictos bipartidistas entre 1979 y 1996. Un periodo que pretende abordar las relaciones entre las producciones de televisión y el contexto en el cual fueron producidas. Que ahonda sobre el tipo de relatos con los cuales se contó el pasado nacional en aquellos años, en donde el conflicto fue lo que orientó, principalmente, el desarrollo narrativo de esas obras, así como la construcción de personajes heroicos y gallardos como protagonistas de estos relatos. Planteando, así, cómo dichas representaciones se podrían haber caracterizado por representar el pasado bajo formas maniqueas y binarias, en donde los conflictos narrados se dan entre buenos y malos. Y por esta vía, se plantea cómo una posible explicación de estas representaciones podría hallarse en el contexto bipolar en el cual fueron transmitidas, tanto en el plano nacional e internacional, ya que el mundo, en aquellos años, se encontraba en una disyuntiva ideológica y militar ante la amenaza del comunismo.

El cuarto capítulo, se centra en el segundo periodo de representación que va de del año 2005 hasta el 2015. Diez años en los que esta clase de producciones van a tener un cambio estructural respecto a sus antecesoras. El conflicto y la guerra van a dejar de ser el eje articulador de estos relatos; y los dramas sociales e individuales van a ocupar este lugar. Creando así un tipo de representación mucho más moderna, vigente y acorde con las problemáticas actuales del país, en donde la guerra, aparentemente, ha dejado ser la protagonista de nuestra historia. Abriendo la mirada a otros fenómenos y perspectivas por los cuales puede abordarse el pasado relativo al bipartidismo, una realidad que plantea la emergencia de nuevos actores dentro de estas historias

como las mujeres y las víctimas de la violencia, un fenómeno que reformula la manera en las cuales estos procesos habían sido contados durante el siglo XX.

El último apartado de la tesis es un epílogo que responde a un ejercicio en dónde a partir de un caso particular se expresaría la forma en la cual podría operar la *historiografía de silicona*. Esto a través de del contraste de diferentes elementos de un personaje poco abordado por la historiografía nacional; pero plenamente representado por la televisión colombiana, como lo es Laura Montoya Upegui. Este ejercicio se realiza a través de la comparación entre la representación que Caracol Televisión transmitió en el año 2015 sobre esta mujer, con la producción *Laura una vida extraordinaria*; y la principal fuente desde la cual se podría comprender históricamente la vida de esta mujer, su autobiografía, *Historia de las misericordias de Dios en un alma*. Un ejercicio cuyos resultados revelaron las coincidencias y desfases que existen dentro de estas dos fuentes que representan la vida de esta mujer, y cuya principal diferencia es el alcance y masividad con la que goza una de estas versiones de Laura Montoya, que ahora es la principal fuente con la cual los colombianos conocen su vida y obra.

Finalmente, el documento termina con un apartado de conclusiones en el cual se relacionan entre sí los hallazgos de cada uno de los capítulos y se retroalimentan, conectando cómo estos se expresan y son parte integral de la *historiografía de silicona*. Al mismo tiempo se exponen las falencias y deudas de la investigación; así como los posibles caminos sobre los cuales se podría trabajar en el futuro.

CAPÍTULO I
***LA HISTORIOGRAFÍA DE SILICONA: UN FENÓMENO
COLOMBIANO, EL PASADO EN LA PANTALLA.***

La televisión, al igual que el fuego, significó una revolución en el hogar. Una revolución que como muchas otras terminó por domesticarse, que con el paso del tiempo se acomodó al bolsillo y necesidades de las familias y los individuos. El fuego, en un principio, brillaba por su escasez. Esto hacía de tal elemento un bien por el cual se congregaban los grupos, se socializaba y se compartía alrededor de su calor. Después, la técnica y la experiencia hicieron su trabajo, terminando por llevar el fuego al hogar del hombre, a su sala, a su cocina y a su cuarto. Una época en la que podría decirse que el fuego disponía el lugar, la forma y la dirección de los muebles, los muchos o los pocos. Su flama iluminaba al hombre y a su familia, en la intimidad y en la vida social. Finalmente, la tecnología hizo que el fuego termina en los bolsillos de los hombres, al alcance de la mano y a su disposición. El fuego es ahora dócil, cómodo y a nuestro servicio.

Curiosamente, guardando las debidas proporciones, el tránsito de la televisión en la historia del hombre es equiparable, dentro de estos términos, a la del fuego. En los primeros años de este invento familias, niños y vecinos se agolpaban frente a la novedad del aparato, bajo su luz se compartía y se vivía en comunidad⁸. Posteriormente, la producción en serie y el diseño de artefactos accesibles para la clase media, permitió que la televisión entrara en los hogares y, al

⁸ Ver: VV. AA. *Fronteras y espacios de lo privado*. En: *Historia de la vida privada, Tomo 5: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Madrid: Taurus Ediciones, 1989.p., 13-155; SILVERSTONE, Roger. *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996; GOETHALS, Gregor. *El ritual de la televisión*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1986. VV.AA. *Historia de la vida privada en Colombia, Tomo II, Los signos de la intimidad. El largo Siglo XX*. Bogotá: Penguin Random House, 2011.

igual que el fuego, transformó la dirección en la cual se disponían las salas, los muebles y camas dentro de las viviendas. Este fenómeno se intensificó y logró que en las casas ya no sólo existiera un televisor, sino varios, generando que su consumo se descentralizara de las áreas sociales de los hogares y cada cual dentro de su espacio privado sintonizara lo que más le interesaba⁹. Ahora, gracias al avance tecnológico y el desarrollo del internet, la televisión se salió del televisor mismo y actualmente esta se puede ver por vía de otro tipo de dispositivos como computadores o celulares, la televisión está en los bolsillos de sus consumidores. ¿Será que, al igual que el fuego, es esta una televisión dócil, cómoda y a nuestro servicio?

Este tipo de reflexión y comparación podría llevar a pensar que la historia de la televisión, así como la del fuego, es una historia de la domesticación de este elemento por parte del hombre. Un panorama en dónde el individuo y la sociedad, ponen a su servicio, bienestar y entretenimiento el despliegue tecnológico relacionado con este artefacto. Tal sería un escenario ideal en dónde todos los desarrollos de la ciencia y la tecnología se ponen al interés y beneficio público. Un escenario diáfano y transparente en dónde los móviles de estos avances y el poder que dichos generan, apuntan hacia una misma dirección: la democracia.

Sin embargo, en el mundo real, las cosas no funcionan dentro de estos términos, y se debe comprender que la televisión no sólo es el aparato que reposa en la sala o en los cuartos de un hogar, sobre ella se tejen complejas redes de poder (político, económico y cultural) que terminan por cimentar el carácter de aquello que se transmite a través de este artefacto que ilumina los rostros de familias e individuos todas las noches.

⁹ Al respecto ver: PÉREZ, Inés. *La domesticación de la "tele": usos del televisor en la vida cotidiana. Mar del Plata (Argentina), 1960-1970*. En: *Historia Crítica*. No. 39, Bogotá, 2009. p 84-105. RODRÍGUEZ, Adriana; RODRÍGUEZ, Ricardo; SEVILLA, Manuel. *Más televisores que televisión: espacios domésticos y televisión en Cali entre 1954 y 1970*. En: *Signo y Pensamiento* No. 52. Bogotá, 2008. p. 145-164. VÁSQUEZ ARRIETA, Tomás; PINILLA, Alexis. *USOS Y SIGNIFICADOS DE LA TELEVISIÓN EN CONTEXTOS FAMILIARES DE BOGOTÁ*. En: *Nómadas*, No. 21, 2004. p., 162-171.

1 LOS MEDIOS Y LA TELEVISIÓN COLOMBIANA

El carácter público y complejo que rodea la televisión, tanto en Colombia como en todo mundo el, es fruto de que este es un medio en el que la comunicación se presenta de una forma vertical. En dónde el mensaje es enviado por uno y es recibido por muchos, muy diferente a la comunicación interpersonal, u horizontal, que es interactiva y se da *uno a uno*. Al mismo tiempo, esto implica que los canales de interlocución entre emisor y receptor son mínimos, o inexistentes, tal característica hace de la televisión un medio de comunicación social, o como se conoce comúnmente: *de masas*¹⁰.

Se debe considerar que uno de los resultados del surgimiento y consolidación de los medios de comunicación de masas es la emergencia, a partir de estos, de la *cultura de masas*. Dicha cultura aparece en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en cuestiones públicas. Al respecto, se considera que las masas con frecuencia han impuesto un *ethos* propio¹¹, en la medida que ha sido un sector que hizo valer en múltiples periodos históricos exigencias particulares y ha logrado poner en circulación un lenguaje propio. Sin embargo, la relación que este universo de la sociedad sostiene con los medios comunicación suscita reflexionar que, muchas veces, su modo de divertirse, de pensar y de imaginar, no nace desde abajo si no, a través de los medios masivos como la televisión, ya que todo les es dado en forma de mensajes formulados según el código e intereses de la clase hegemónica¹². Este panorama plantea, para el caso específico de la televisión, una situación singular en que la cultura de masas está sostenida por amplios sectores de la sociedad, quienes consumen productos

¹⁰ CASTELLS, Manuel. Comunicación y Poder. Madrid: Alianza Editorial, 2009. p. 88.

¹¹ ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona: Tusquets Editores, 2009. p. 41.

¹² Ibid., p. 42.

culturales diseñados por los poderes hegemónicos creyéndolos una expresión autónoma y transparente.

Respecto a la hegemonía, Manuel Castells afirma, que en cualquier momento y lugar se da una estrecha relación entre la concentración de poder y la concentración de medios de comunicación. Asimismo, tal poder se manifiesta en el control de la información y en la capacidad de decidir sobre qué y cómo se informa. Se debe agregar que, incluso, el acceso a los medios y la capacidad para comprender la información que éstos presentan son estrategias para contener el nivel de información, y de formación, que tiene una sociedad¹³.

Entonces ha de valorarse que, si bien esta situación representa una constante histórica, durante el siglo XX, los medios de comunicación masiva que lograron posicionarse y consolidarse a nivel mundial (radio y televisión), no requieren de habilidades de lectoescritura para sus consumidores. Esto podría comprenderse como un garante democrático para el acceso a la información, sin embargo, también da cabida a que los dueños de estos medios los usen a su favor para el enriquecimiento y la legitimación del *statu quo*. Esto se expresa en la constante concentración de medios que existe y en el minúsculo rol que cumplen los sectores populares dentro de estos, sumado a que aún para la segunda década del siglo XXI, en pleno auge de internet y el mundo digital, la televisión sigue siendo el principal medio de comunicación en todo el mundo¹⁴.

¹³ Ejemplo de esto ha sido el lento proceso de alfabetización por el que ha pasado la humanidad, dónde para el 2013 seguían existiendo países con más del 35% de su población sin saber leer y escribir. Y si se considera que aún hay 781 millones de personas analfabetas en el mundo, casi el 16% de la población mundial, de las cuales el 64% son mujeres, se puede ver cómo en analfabetismo en el mundo es uno de los principales indicadores que expresan la desigualdad, no solo económica sino de género, y la imposibilidad de unos sectores de la población mundial de acceder, e incluso, comprender la información presentada en los medios de comunicación. EL ESPECTADOR. Preocupantes cifras de analfabetismo en el mundo. Publicado el 9 de diciembre de 2014. [En línea] <<http://www.semana.com/mundo/articulo/cifras-de-analfabetismo-en-el-mundo/402561-3>> Citado el 13 de noviembre de 2017.

¹⁴ CASTELLS, Óp. cit., p 94.

En el panorama internacional, para el caso de la televisión, si se detalla que hasta los años ochenta del siglo XX, las “tres grandes” cadenas, ABC, CBS y NBC, dominaron tanto la radio como la televisión en Estados Unidos¹⁵. Así como, a principios del siglo XX, la agencia británica Reuters, la francesa Havas y la alemana Wolff News formaron un “cartel de noticias globales” que dominaba la transmisión de noticias internacionales¹⁶. Fuera de Estados Unidos, la mayoría de los gobiernos mantenían tradicionalmente un monopolio de redes de radio y televisión¹⁷. En el caso colombiano desde la década del 60, de ese siglo, el Estado y el sector privado han mantenido fuertes relaciones que fueron, en un principio, del alquiler de franjas horarias hasta la adquisición de los dos principales canales en 1998 (Caracol y RCN)¹⁸. Esto permite ver cómo el control sobre el espacio de la comunicación siempre ha sufrido vaivenes como resultado de cambios complementarios y contradictorios en la regulación, los mercados, el contexto político y las innovaciones tecnológicas¹⁹. La televisión es al mismo tiempo un escenario particularmente significativo de reconversión económica, de preocupación política y de transformación cultural²⁰.

¹⁵ Aunque la televisión sigue siendo el medio de comunicación de masas dominante, la tecnología, los negocios y la cultura la han transformado profundamente, hasta el punto de que ahora se considera un medio que combina difusión masiva con difusión personalizada. En 1980, una media del 40% de los hogares con televisión estadounidenses sintonizaron uno de los tres principales canales de noticias en una noche determinada. En 2006, esta cifra había descendido hasta el 18,2%. Según Nielsen Media Research, en 2006 más del 85% de los hogares estadounidenses tenía televisión por cable o satélite, frente al 56% de 1990. La audiencia del prime time de televisión (8-11 de la noche) cayó del 80% en 1990 al 56% en 2006 Ibid., p. 95; y STANDARD & POOR. *Industry Surveys, Movies and Home Entertainment*; septiembre, 2007.

¹⁶ Un cartel que entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, se encargó de controlar la información que entraba y salía de Europa. “The 1870 agreement between Havas, Reuters and Wolff retained this principle but now added Reuters to the arrangement. The first paragraph confirmed the other areas that fell under the exclusive jurisdiction of each agency: for Reuters: England, Holland and their colonies; for Wolff: Germany, Scandinavia and the cities of St. Petersburg and Moscow; for Havas: France, Italy, Spain and Portugal.” Ver: RANTANEN, Terhi. *FOREIGN DEPENDENCE AND DOMESTIC MONOPOLY: THE EUROPEAN NEWS CARTEL AND U.S. ASSOCIATED PRESSES, 1861-1932*. En: Media History, Vol. 12, No. 1, 2006. p. 19-35.

¹⁷ CASTELLS, Manuel., Op. Cit., p 113.

¹⁸ Ver, GARZON BARRETO, Juan Carlos. *Televisión y Estado en Colombia 1954-2014: cuatro momentos de intervención del Estado*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2015.

¹⁹ Ver: BENAVIDES CAMPOS, Julio Eduardo. Historia de la televisión en Colombia y su función pública (1953-1958). Tesis para optar el título de Doctor en Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2012; BALLE, Francis; EYMERY, Gérard. *Los nuevos medios de comunicación masiva*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.

²⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Televisión, melodrama y vida cotidiana*. En: Signo Y Pensamiento Vol. 6, No. 11, 1987. p., 59 - 72.

Y, frente a este panorama internacional, el caso colombiano no se presenta como una excepción. En Colombia, la concentración de los medios de comunicación es un fenómeno que muestra la forma en la que estos se prestan para alimentar y servir a los intereses de los sectores más poderosos del país. No en vano las cadenas de televisión más importantes y exitosas del país pertenecen a los grupos económicos más ricos de Colombia²¹.

Concretamente, Caracol Televisión, hace parte del grupo de medios que están bajo el control del Grupo Empresarial Santo Domingo Valorem, que también tiene a cargo medios impresos y digitales como El Espectador, Cromos, o radiales como Blu Radio. Esto sumado a sus demás negocios, de otro orden, como la producción de bebidas con la emblemática Bavaria, fusionada con Sab Miller, paralelamente tiene el control de empresas como Decamerón, Supla, Ditransa, Gases del Caribe, Cine Colombia, Data IFX, Canal Clima y Virgin Mobile, entre otras²².

Cabe resaltar que Caracol y RCN Televisión son los canales privados, y de libre acceso, líderes dentro del espectro televisivo colombiano. Este último se encuentra bajo la tutela de la Organización Carlos Ardila Lulle, sobre la cual reposan, también, medios como RCN Cine y RCN Radio, la cadena radial, que se divide en 12 emisoras para diferentes públicos. Al mismo tiempo cubre otros espectros, de la televisión paga con Win Sports, Direct TV y Mundo Fox, o NTN24, exclusivo de noticias. Además de los medios, la organización Ardila Lulle, también cubre sectores como el de las bebidas por vía de Postobón, Projugos, Central Cervecera de Colombia. Así como el sector automotriz con Los Coches, Los Autos. El de alimentos con Incauca, Ingenio Providencia, Ingenio Risaralda, Sotará. Y hasta el deportivo, ya que el equipo de fútbol Atlético Nacional también les pertenece.

²¹ VICE Colombia. Los grandes medios de comunicación, sus dueños y los intereses económicos que persiguen en Colombia. Publicado en 10 de septiembre d 2015. [En línea] <https://www.vice.com/es_co/article/mvd8xx/los-cinco-dueos-de-los-medios-colombianos> Citado el 13 de noviembre de 2017.

²² Ibid.

Para completar el panorama, se puede ver el caso de la Organización Luis Carlos Sarmiento Angulo sobre la cual reposan 16 inversiones en publicaciones impresas: El Tiempo, Portafolio, Llano 7 días, Boyacá 7 días, ADN (diario gratuito), Don Juan, Aló, Motor. Y canales de televisión como Canal El Tiempo, City Tv, o medios digitales como CarroYA y Fútbol Red. Esto se suma todas las demás fuentes de riqueza que pertenecen al mismo magnate como el Grupo Aval, con sus cuatro bancos, con fiduciarias y empresas de financiación incluidas. Inversiones en sectores como la construcción con Construcciones Planificadas, energía e hidrocarburos: Promigas, Empresa de Energía de Bogotá, Gas Natural y Terpel. Así como en hotelería con la Cadena Estelar. Y en minería por vía de Mineros S.A., en manufactura con Tesicol y Lehner y agroindustria con el arroz, sorgo, maíz, caucho y la palma²³.

Ha de valorarse que estos tres grupos sumados acumulan el 57% de los medios de comunicación en Colombia²⁴. Y si hablamos de televisión Caracol, RCN y CityTv ocupan, respectivamente, los tres primeros puestos en sintonía, o cuota de pantalla, a nivel nacional. Se debe agregar los tres representan el espectro privado de la televisión colombiana, Caracol y RCN son los dos canales privados nacionales y CityTv, es el único canal local con ánimo de lucro, sin embargo, actualmente funciona en la mayoría del territorio colombiano. Incluso, si se agrega al panorama actual la emergencia de canales internacionales, estos tres canales siguen captando más del 80% de la audiencia colombiana, el porcentaje restante está repartido entre la oferta televisiva pública (Canal Institucional y Señal Colombia), regional y municipal (Canal Capital, Tele Antioquia, Telecaribe, etc.), y la oferta privada internacional de la televisión paga²⁵. Esta situación permitiría

²³ Ibid.

²⁴ MONITOREO DE MEDIOS. Grupos mediáticos y familias propietarias de medios en Colombia. 2015 [En línea] < <http://www.monitoreodemedios.co/grupos-mediaticos/> > Citado el 13 de noviembre de 2017.

²⁵ MONITOREO DE MEDIOS. Panorama del sector televisión. 2015 [En línea] < <http://www.monitoreodemedios.co/panoramatelevision/> > Citado el 13 de noviembre de 2017.

afirmar que Colombia, al igual que Estados Unidos, también tiene sus “tres grandes cadenas” de televisión.

Así mismo Caracol, RCN y CityTv sólo son la dimensión televisiva de todo el emporio de medios de comunicación que han creado estos tres grupos económicos. Y sobre estos, se debe agregar, que los medios de comunicación son uno más de los ejes sobre los cuales estos grupos han consolidado todo su poder; ya que en el sector financiero, productivo, extractivo y de servicios estas organizaciones también tienen un rol protagónico. Esto es comprensible en la medida que los medios de comunicación son una industria cuya inversión de capital es sumamente grande, y así mismo, sus réditos económicos. Por lo cual no es extraño, que los actores que tiene el control de los medios y que disponen del músculo financiero necesario, terminen siendo lo más ricos y poderosos de una sociedad.

Por otro lado, si se mira a las audiencias de la televisión, actualmente en Colombia el consumo per cápita de televisión es de 4 horas diarias²⁶, es comprensible que la mayor fuente de financiación de estos medios sea la publicidad. Así mismo, casi 80% de la pauta publicitaria en Colombia está concentrada en Caracol y RCN, que son los canales que más se benefician de este modelo de enriquecimiento. En el año 2014 se recibieron en total 1,2 billones de pesos de los cuales 9,6 quedaron en manos de estos canales²⁷. Se debe considerar que estas pautas no están concentradas y, al mismo tiempo, conviven con la publicidad propia de las producciones de estos canales. Todo este panorama, permite constatar, que dentro de la televisión no sólo están inmersos los sectores ligados a los medios de comunicación, sino también otros actores económicos que se benefician del éxito y masividad de este medio.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

Tal situación genera que las cadenas y los canales de televisión entren en un estado de competencia permanente, en busca de las audiencias que nutren este mercado. Un escenario en el que las productoras de televisión ven la necesidad de generar contenidos (telenovelas, series, noticieros, deportes, informativos, entre otros) que sean necesariamente atractivos y aptos para el público, con la intención de captar espectadores. Esto se explica en la medida que el éxito de una producción radica en cuanta gente la vio a través de la pantalla, esto se traduce en que los espacios publicitarios que la rodearon se cotizan y, por ende, son lucrativos para las cadenas. Dicha cuestión ha implicado que los canales estén constantemente obligados a medir y estudiar a las audiencias²⁸, con intención de generar productos y formatos, que funcionen como fórmulas para que el público disfrute y consuma sagradamente en las franjas horarias y en los formatos televisivos que más réditos generen.

Dentro de todo el espectro de géneros que existen en la televisión colombiana: informativos (telediarios, opinión, reportajes, entrevistas), culturales (documentales, musicales, educativos), ficción (series, miniseries, telenovelas, películas), y entretenimiento (magazines, concursos, *talk shows*, *reality shows*) se puede reconocer cómo cada uno de estos es coherente con una línea editorial, con un concepto de marca que permite y comprende sus contenidos bajo unos lineamientos sobre los cuales se define lo que se presenta y lo que no, así como la forma y el carácter de aquello que se muestra en la pantalla. Claramente, esto no representa una novedad dentro de la historia y el universo de los medios de comunicación, a pesar de ello, el género en el que esta clase de fenómeno se expresa con mayor claridad son los noticieros, o telediarios²⁹.

²⁸ PORTAFOLIO. Así se mide el “rating” en Colombia. Publicado el 1 de febrero de 2013 [En línea] <<http://www.portafolio.co/tendencias/mide-rating-colombia-87718>> Citado el 13 de noviembre de 2017.

²⁹ RESTREPO, Javier Darío. Sesenta años esperando la democracia. En: Boletín Cultural y Bibliográfico. Vol. 49. No. 87. (2015). p. 21-40. Para un análisis más vigente ver: ANGULO RINCON, Lizandro. *Análisis de contenidos del noticiero de RCN de Colombia desde la perspectiva de la comunicación, el conflicto y el desarrollo humano*. En: Revista Oikema, No 1. (2011). p. 51-74.

No hace falta aclarar que este proceso de edición y producción de contenidos es acorde a los intereses de aquellos en quienes reposa el control, potestad y utilidades de los medios de comunicación. En el caso de los noticieros el uso de lenguaje, las omisiones, el uso de eufemismos y los matices son las principales formas de las que se valen estas producciones para crear un discurso coherente y conforme con la comprensión social, económica y política sobre la cual se sostienen los sectores económicos dueños de los canales.

Sin embargo, este estudio no pone ojos sobre el género noticioso. La ficción es el principal interés de esta investigación, específicamente expresada en los formatos conocidos como telenovela y seriado. Frente a este espectro del medio se debe considerar que la industria televisiva colombiana se ha destacado en el plano internacional por hacer de las telenovelas un bien de exportación, ya que desde los últimos veinte años³⁰ la ficción televisiva colombiana se ha abierto camino tanto en el mercado latinoamericano, como en el estadounidense y europeo³¹. Esto ha implicado, fundamentalmente, un posicionamiento de las producciones colombianas en el ámbito internacional, logrando un lugar que anteriormente era ocupado exclusivamente por la industria mexicana y la venezolana.

Esta situación ha significado una paulatina transformación de los formatos locales: coloquiales, regionales, costumbristas y humorísticos; y obligando a que estos se adapten a fórmulas más amplias que permitan su exportación a otros continentes y latitudes³². Esto se demuestra en lo

³⁰ EL TIEMPO.COM. Telenovelas colombianas tipo exportación. Publicado el 23 de Marzo de 2001 [En línea]. <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-582741>> Citado el 22 de enero de 2018.

³¹ REVISTA SEMANA. Telenovelas tipo exportación. Publicado el 15 de febrero de 2004 [En línea]. <<http://www.semana.com/on-line/articulo/telenovelas-tipo-exportacion/63511-3>> Citado el 22 de enero de 2018.

³² Ha de aclararse que la exportación de esta clase de productos se da en dos formas: una primera, en la que se vende la telenovela tal y como fue hecha en Colombia; y la segunda sería, cuando se vende es la idea y los derechos de la producción, derivando esto en una adaptación particular de la obra acorde con el país en el cual se transmitirá, con actores y locaciones nativos.

bien que se han adaptado internacionalmente obras de humor como *Yo soy, Betty la fea* (RCN, 1999) o *Pedro el escamoso* (Caracol, 2001) y la forma en la que se han vendido producciones nacionales que exploran temáticas menos divertidas como *Sin tetas no hay paraíso* (Caracol, 2006) o *Escobar el patrón del mal* (Caracol, 2012)³³. Tales producciones dan cuenta de los cambios que ha atravesado este género, cuyo éxito se ha manifestado en la consolidación de la ficción televisiva colombiana como un bien de consumo a nivel internacional, que ha abierto caminos para el medio y que, al mismo tiempo, está en la necesidad de mantenerse en ese punto, puesto que está sujeto a las leyes de oferta y demanda.

Finalmente, antes de dar entrada al siguiente apartado, este trabajo a pesar de poner los ojos sobre la ficción televisiva, la raíz de nuestro interés no apunta a todas las telenovelas y seriados. Ha de recordarse que este, es también, un trabajo de carácter historiográfico. Por lo cual, el pasado y la forma en la que este se cuenta fue una preocupación que gestó y orientó todo el desarrollo de la tesis. En esa medida, sólo nos interesamos por aquellas producciones que se encuentran ambientadas en el pasado, aquellas que comúnmente se conocen como telenovela histórica³⁴ o bionovela³⁵.

Esta delimitación tiene el interés de evidenciar cómo estas producciones se caracterizan por contener comprensiones del pasado colombiano acorde, o afines, con los intereses de los medios

³³ BBC MUNDO. Seis éxitos de TV que América Latina le debe a Colombia. Publicado el 13 de julio de 2014 [En línea] <<http://www.wradio.com.co/noticias/sociedad/seis-exitos-de-tv-que-america-latina-le-debe-a-colombia/20140713/nota/2318826.aspx>> Citado el 22 de enero de 2018.

³⁴ El debate sobre qué es, o qué hace a este tipo de producciones “históricas” se desarrollará más adelante, y al respecto, no se puede decir que existe una definición clara sobre este concepto. Para este momento se puede entender como telenovela histórica aquellas producciones que tienen un mayor compromiso con el pasado que la simple ambientación temporal de una época. La mayoría de estas producciones suelen publicitarse como obras que se apoyan o son fruto de investigaciones.

³⁵ La bionovela, o bioserie, suelen definirse por los mismos medios como aquella producción que está basada en la vida de un personaje famoso del nuestro pasado, cuya obra ha sido significativa dentro de nuestro país, tanto en materia, política, artística y social. Etc. Se debe tener presente que la bionovela y la telenovela histórica no se excluyen mutuamente, y pueden existir producciones que representen la vida de una persona bajo cierto rigor, o compromiso con el pasado.

que las transmiten. Móviles, que como ya se planteó, se centran fundamentalmente en el enriquecimiento y en la defensa, o legitimación, de las condiciones que permiten su existencia como medios, al igual que como protagonistas de la economía nacional. Lo cual permitiría sostener, que las obras que se presentan en la televisión más que se producciones, son inversiones de carácter económico; así como también que guardan intenciones de carácter político, social y cultural.

2 TRAYECTORIAS Y TEMÁTICAS DEL PASADO NARRADO EN LA TELEVISIÓN COLOMBIANA.

El 30 de enero del año 2017 se estrenó en Colombia la serie *El Comandante*, una producción de RCN Televisión y Sony Pictures Television, obra que, a pesar de no ser un éxito en audiencias, la forma en la que fue promocionada y la expectativa que generó, permite constatar el modo en que los medios de comunicación tejen el tipo de relación que les interesa entablar entre sus contenidos y el espectador. En el caso de esta producción, fue común ver dentro de estaciones de medios masivos de transporte, en vallas y paraderos de buses, el rostro de un actor que encarnaba al fallecido presidente de Venezuela, Hugo Chaves Frías, y sobre su cabeza, acompañada por una boina roja, reposaba la frase: *SIEMPRE SERÁ MEJOR CONOCER LA HISTORIA...*



Imágenes no. 1 y 2: Bogotá, Transmilenio-Estación Toberín, febrero 2017.

Esta frase, y estas vallas, evidentemente contradicen el anuncio que advierte, al inicio de cada capítulo, el carácter ficcional que poseen las obras televisivas que intentan recrear la vida de personajes ilustres o procesos de importancia dentro del pasado colombiano o, como en esta ocasión, el latinoamericano. En el caso de *El Comandante* la advertencia versa de la siguiente manera, en letras blancas y sobre un fondo negro:

ESTA ES UNA OBRA DE FICCIÓN INSPIRADA EN LA VIDA DE HUGO CHÁVES.

ALGUNAS FIGURAS PÚBLICAS CONSERVAN SU NOMBRE ORIGINAL PERO SU
CARACTERIZACIÓN E HISTORIAS HAN SIDO FICCIONADAS.

TODOS LOS DEMÁS PERSONAJES, NOMBRES Y SITUACIONES SON FICCIÓN Y CUALQUIER
SIMILITUD CON LA REALIDAD ES MERA COINCIDENCIA.

Esta evidente contradicción permite formular preguntas respecto a los dos anuncios emitidos por la producción sobre una misma cuestión: su veracidad respecto a lo que muestra. La pregunta más básica sería ¿Cuál de los dos es cierto? Y, una mucho más importante ¿Con cuál de estos dos mensajes se queda el televidente? Sobre este interrogante se debe sumar una aclaración entorno a la naturaleza de ambos textos; puesto que uno es producto de una campaña publicitaria

y, el otro, es una salvedad legal para evitar, en alguna circunstancia, ser acusados por calumnia o difamación.

A la anterior pregunta se le debe agregar una más obvia, ¿Es esa producción, historia o ficción? Al mismo tiempo, una mirada más afilada podría plantear si, ¿Es *El Comandante* una obra que dé cuenta o explique un momento de la historia de Venezuela? O, por el contrario, esta representación del fallecido presidente venezolano; habla más de quienes la hicieron; que, de Chávez mismo, en la medida que la imagen y el contexto que construyeron, o intentaron recrear, es fruto de una intención por cristalizar y difundir una particular comprensión de este personaje. Tal es un fenómeno; que, evidentemente, nos inquieta; puesto que este es un caso de tantos, en donde el pasado y sus habitantes son vulnerables a ser usados para propósitos tanto nobles (educativos, difusión histórica...) como instrumentales (enriquecimiento, política, legitimación...).

En aquella producción el periodo del pasado que se representa no es tan lejano, a pesar de ello, la manera en que fue construida tanto la campaña, como la serie en sí, ofrecen una respuesta respecto a la forma en la que se han desarrollado los procesos y conflictos políticos de Venezuela en las últimas tres décadas. Esto se puede afirmar en la medida que, al captar opiniones sobre la serie, así como al escuchar conversaciones cotidianas, la mayoría de los comentarios respecto a esta apuntaban a la asimilación de aquella como un testimonio verdadero: el público se mostraba sorprendido por los niveles de “maldad” a los que este personaje, aparentemente, había llegado en su camino hacia el poder. Sin embargo, acá no nos interesa cuestionar si esta versión de Hugo Chaves, creada por RCN y Sony, es cierta o no; sino, en preguntarnos, porqué esta representación es comprendida como histórica a pesar de que se afirma, y se hace explícito para

las audiencias, que no lo es. Cómo plantearía el autor Michel-Rolph Trouillot³⁶, lo que nos interesa no es propiamente el relato de la historia; sino como éste funciona dentro de la sociedad que lo crea, consume y reproduce.

Como veremos a lo largo del trabajo, este fenómeno no solo se presenta en el caso de *El Comandante*, este es uno más de todo el universo de relatos que la televisión colombiana ha ofrecido sobre el pasado, que van desde el Siglo XVI hasta la época contemporánea. Muchos de ellos aún perduran dentro de la memoria del país, creando así, un corpus de referentes y lugares comunes sobre el pasado nacional que no han sido mediados, o contrastados, plenamente por la educación escolar, la lectura o la Historia; sino que han sido dotados por la autoridad e implicaciones que conlleva la transmisión televisiva de estos. Afortunada o desafortunadamente, el alcance masivo que goza un medio como la televisión ha permitido que dichos relatos fueran asimilados como históricos por un amplio sector de la población colombiana.

A la imagen de Hugo Chávez se le debe sumar la de figuras como Pablo Escobar, Jhon Jairo Velásquez (Alias: Popeye), Gonzalo Rodríguez Gacha, Los hermanos Castaño o los Rodríguez Orejuela³⁷; también personajes de la cultura popular como Diomedes Díaz, Joe Arroyo, Rafael Orozco, Jairo Varela, Las Hermanitas Calle, Helenita Vargas, Marbelle e, incluso, la Selección Colombia de Fútbol de los años noventa³⁸.

Todas estas representaciones son de décadas contemporáneas, cercanas en el tiempo; pero si se mira hacia más atrás, sobresalen personalidades como Jorge Eliecer Gaitán, Mariano Opina

³⁶ TROULLIOT, Michel-Rolph. Silenciando el pasado: El poder y la producción de la Historia. Granada: Editorial Comares, 2017. p. 5.

³⁷ Cuyas representaciones correspondientemente serían *Escobar, el patrón del mal*. Caracol Tv (2012), *Alias JJ*. Caracol Tv (2017), *Alias el Mexicano*. RCN Tv (2013), *Tres Caínes*. RCN Tv (2013) y *El Cartel de los Sapos*, Caracol Tv (2008).

³⁸En las obras: *Diomedes, el Cacique de la Junta*, RCN Tv (2015), *El Joe, la leyenda*, RCN Tv (2011), *Rafael Orozco, el ídolo*. Caracol Tv (2012), *Lo que diga el corazón*, Caracol Tv (2014), *Las hermanitas Calle*. Caracol Tv (2015), *La Ronca de Oro*. Caracol Tv (2014), *Amor Sincero*. RCN Tv (2010) y *La Selección*. Caracol Tv (2013).

Pérez, la Santa Laura Montoya, Policarpa Salavarrieta, Simón Bolívar, El Virrey Solís o San Pedro Claver, entre muchos otros³⁹. Así mismo, diferentes producciones han narrado las migraciones y colonizaciones ocurridas en Santander, Antioquia y Valle del Cauca⁴⁰; así como procesos económicos gestados en el pasado en torno al café, el azúcar, las esmeraldas o la coca⁴¹.

Se debe tener presente que estas obras no solo abordaron la dimensión señalada del pasado, estas representaciones se articulan temporalmente aludiendo a procesos importantes dentro de la historia del país como la esclavitud, la Independencia, las tensiones entre federalismo y centralismo, la colonización antioqueña, La Violencia, el auge del narcotráfico y el Conflicto Armado⁴². Es por ello por lo que, frente a este espectro de personajes, periodos y temáticas; se podría afirmar que una buena parte del pasado colombiano ha sido contado, histórica o ficcionalmente, a través de la pequeña pantalla.

A esta multiplicidad de relatos, periodos y temáticas sobre el pasado del país, se le debe añadir el panorama que un medio como la televisión genera dentro de la sociedad colombiana. Puesto que, según el DANE, para el año 2016 el 93% de los hogares colombianos tenía, por lo menos, un televisor y cerca del 70% de estos dedica como mínimo una hora al día al consumo de este medio⁴³. Al mismo tiempo, en el país hay un número de 5'105.990 personas viendo televisión entre las 7 y 12 de la noche⁴⁴; franja en la cual se emitió y se emite, el tipo de producciones a las cuales hacemos referencia. A esto se debe sumar que el grueso de los espectadores dentro de

³⁹ Vistos en: *Revivamos nuestra historia: El Bogotazo*. Promec Televisión (1987), *Laura, una vida extraordinaria*. Caracol Tv (2015), *La Pola*, RCN Tv (2010), *Crónicas de una generación trágica*. Canal A (1993), *El Virrey Solís*. R.T.I (1981) y *Pedro Claver: El esclavo de los esclavos*. Promec Tv (1979).

⁴⁰ Muestra de ello son: *La Otra Raya del Tigre*. RCN Tv (1993), *La Casa de las Dos Palmas*. RCN Tv (1990) y *Azúcar*. RCN Tv (1989).

⁴¹ En casos como el de *Café*. RCN Tv (1994), *Esmeraldas*. Caracol Tv (2015) y *Azúcar*. RCN Tv (2016).

⁴² Un referente reciente de esta temática es *La Esclava Blanca*. Caracol Tv (2016).

⁴³ DANE. *Encuesta de Calidad de Vida 2016*. Comunicado de prensa, 7 de abril 2017.

⁴⁴ REDACCIÓN EL TIEMPO. *Los paisas son los que más consumen telenovelas, indica estudio*. En: El Tiempo [En línea] (27 de septiembre de 2016). Disponible en <<http://www.eltiempo.com/tecnosfera/novedades-tecnologia/estudio-sobre-habitos-de-consumo-de-television-en-el-pais-48590>> [Citado en 19 de agosto de 2017].

estas franjas de televisivas, pertenecen principalmente a clases sociales bajas y medias, que son los sectores sociales que tienen menor acceso a medios comunicación y contenidos de información alternativos. Estos datos permiten cuestionarnos sobre la importancia que tendrían esta clase de producciones, para los ciudadanos que los ven, y preguntarnos sobre el lugar que este medio ocupa dentro del hogar y su vida cotidiana, así como; en los réditos económicos, políticos y sociales, que esta clase de producciones generan para las cadenas que los emiten y para quienes las producen.

Otra cuestión que es importante considerar, sobre los *géneros*⁴⁵ que nos interesan es que en los últimos cuatro años las producciones, telenovelas y seriados, que han tenido mayor éxito en materia de rating y han ocupado los primeros puestos en sintonía, corresponden a producciones cuyos argumentos se desarrollan en el pasado. Frente a esto, para el 2013 la producción que mayor rating acumuló en ese año fue *La Selección*⁴⁶, con 16 puntos; así mismo la serie con mayor éxito en el 2014 fue *La Ronca de Oro*, con 13.4⁴⁷; en el 2015 este lugar sería ocupado por *Diomedes, el cacique de la junta*, con 12.9⁴⁸; y para el 2016, con 10.5 puntos de rating, la segunda serie con mayor sintonía fue *La Esclava Blanca*⁴⁹. Así mismo, dentro de las veinte producciones más exitosas en los últimos 20 años, seis de ellas están ambientadas en tiempos pretéritos, lo cual permite

⁴⁵ Aquellos que tienen el pasado, o sus personajes, como protagonista. Género que se define para los intereses de este trabajo como “telenovela histórica” o “telenovela biográfica”. El surgimiento y naturaleza de estos conceptos se desarrollará más adelante.

⁴⁶ RATING COLOMBIA. Julio 2013 [En línea] <<http://www.ratingcolombia.com/2013/07/>> Citado el 19 de agosto de 2017.

⁴⁷ RATING COLOMBIA. Especial: Lo Más y Menos Visto de 2014. [En línea] <<http://www.ratingcolombia.com/2014/12/especial-lo-mas-y-menos-visto-de-2014.html>> Citado el 19 de agosto de 2017.

⁴⁸ RATING COLOMBIA. Especial: Lo Más y Menos Visto de 2015. [En línea] <<http://www.ratingcolombia.com/2015/12/MasYMenosVisto.html#more>> Citado el 19 de agosto de 2017.

⁴⁹ RATING COLOMBIA. Especial: Lo Más y Menos Visto de 2016. [En línea] <<http://www.ratingcolombia.com/2016/12/MasYMenosVisto.html>> Citado el 19 de agosto de 2017.

afirmar la importancia, y el rol mediático, de este género representa dentro la televisión y la sociedad colombiana⁵⁰.

Frente al universo de relatos y la potencia de los números, no se podría negar la pertinencia de que la historia, como disciplina, detenga sus ojos hacia el tipo de relatos que la televisión ha construido con su principal materia de estudio: el pasado. El problema sobre esta cuestión no radica en reclamar el monopolio de la historia sobre el pretérito; puesto que la arqueología y la construcción teórica en torno a la memoria, son muestra de la variabilidad de accesos que se puede tener hacia el pasado⁵¹. Por el contrario, nuestro interés se centra en comprender si la televisión se ha convertido en un medio masivo que hace pasar ficciones⁵² por verdades, que terminan siendo asimiladas como conocimiento histórico. En palabras mucho más simples, sería plantear si la televisión se ha convertido en el medio por el cual los colombianos conocen, o aprenden, sobre el pasado de su país.

Si se vuelca la mirada a las audiencias, y personas, que invierten parte de su tiempo; de su día, y por ende de sus vidas; al consumo de este tipo de producciones, se pueden encontrar elementos que sustentan tal afirmación. Puesto que la relación que se teje entre estos contenidos y el público es muy diferente a la de otra clase de géneros, cuyo fin es únicamente el entretenimiento o la información. En el caso de la “telenovela histórica” o “bionovela” se entabla, intencional o circunstancialmente, una relación de carácter educativo.

⁵⁰ Dentro del ranking están *Amor Sincero*, con el puesto 6; *Escobar, el patrón del mal*, con el 10; *La Pola*, 12; *El Joe, la leyenda*, 13; *El Cartel*, 16; *La Selección*, 19.

⁵¹ Una cuestión sobre la que David Lowenthal ha marcado el tono de la discusión sobre los aportes y características de estos caminos, en *El pasado es un país extraño*.

⁵² En páginas siguientes se realizará una reflexión más profunda sobre este concepto. Sin embargo, dentro de este contexto, la ficción debe ser entendida como un género televisivo en el que las nociones de verdad o mentira no son las que rigen las producciones. Esto genera que sea un espacio en el que se da prioridad a los elementos atractivos y narrativos de la historia cotada, antes que a la coherencia o fidelidad con los hechos retratados.

Esto se evidencia al preguntar a allegados y conocidos sobre su opinión respecto a esta clase de producciones, que desde diferentes perspectivas e intereses han representado el pasado. Son personas que planteaban, a partir de sus recuerdos y experiencias, cómo producciones como *La Pola*⁵³ (2010) eran de gran importancia para la sociedad colombiana por su rigor histórico, por su capacidad educativa y por el reconocimiento de la mujer dentro del pasado nacional.

Así como también se pudo encontrar otros matices al preguntar sobre un tipo diferente de representación sobre el pasado nacional, como la que se puede encontrar en *Escobar, el Patrón del Mal* (2013)⁵⁴ o en *Tres Caínes* (2013)⁵⁵. Series que más que comprenderse como obras ficcionales son comprendidas y recordadas de una forma negativa, ya que en estos casos se entra a la discusión sobre lo debe o no representarse del pasado nacional en la pequeña pantalla. Obras que si bien fueron un éxito de audiencias suelen comprenderse como representaciones amarillistas de nuestro pasado que explotan la violencia y la romantización de la criminalidad como recursos narrativos y audiovisuales para hacer de estas obras productos atractivos para los espectadores. Un abordaje que es criticado por darle el foco a los victimarios antes a que a las víctimas, y por reproducir una imagen del pasado nacional ligada a uno de los grandes problemas de nuestra historia contemporánea, el narcotráfico.

Es así como, se podría pensar que la forma en que son asimiladas estas series y telenovelas tanto para el que las ve, como para el que no, hace que los contenidos que ellas muestran a través de personajes, momentos o temáticas; son comprendidos como elementos que se integran dentro del pasado colombiano. Ya sea que se deriven, a un nivel educativo y reflexivo, como el caso de

⁵³ Una serie que en el año 2010 llevo a las casas de los colombianos la vida de Policarpa Salavarrieta. Producción que fue por RCN Televisión, y que se podría definir como el ejemplo perfecto de un híbrido entre la telenovela “histórica” y la bionovela.

⁵⁴ Serie de Caracol Televisión, basada en una investigación periodística, que en 2013 presentó la vida del narcotraficante Pablo Escobar.

⁵⁵ Serie de RCN, que narra la vida de los hermanos Miguel, Fabio y Carlos Castaño, fundadores de las Autodefensas Unidas de Colombia.

La Pola. O en un posicionamiento moral sobre el momento y personaje representado; como en el caso de *Escobar, el padrón del mal* o *Tres Caínes*, ligado a esto, sobre estas mismas producciones emergen fenómenos dentro del público sobre la pertinencia o no de estas en el contexto nacional e internacional.

A esto se suma, lo que pasa con las bionovelas que representan la vida y obra de artistas de nuestra cultura popular, dónde la representación del pasado se usa, fundamentalmente, como un llamado a la entretención por vía de la ficcionalización anecdótica de la vida de personajes ilustres de la cultura popular colombiana. Podría decirse entonces que tales obras de entretenimiento, ficcional y anecdótico, no tienen la intención de educar o posicionar una comprensión particular sobre sus personajes; sin embargo, estas obras se convierten en documentos que contienen la vida de estas figuras y, por esta vía, tales producciones se configuran como la fuente principal por la cual ésta se relata públicamente, lo que permite afirmar que es la forma por la cual la audiencia conoce, o aprende, la vida artística y personal de sus ídolos.

Este rol que la televisión ha encarnado, intencional o circunstancialmente, ha permitido que este medio se convierta en una forma de comprender el pasado de Colombia; y ha gestado que dentro de este capítulo nos interese por las implicaciones de la representación audiovisual del pasado colombiano. Sin embargo, las cuestiones que este medio y sus contenidos han generado dentro de la comprensión de la historia, como relato y como disciplina, ha suscitado una gran variedad de retos para la academia. Dicho formato, ha implicado, necesariamente, la reflexión por parte de la historiografía contemporánea, sobre estas nuevas formas de abordar la materia de estudio de la historia; así como, la producción de estrategias por mano de esta disciplina, para posicionarse y adaptarse frente a estos nuevos medios.

Al mismo tiempo, las características de la industria televisiva en Colombia, el tipo de relaciones que la telenovela histórica y la bionovela ha entablado con el público colombiano y la situación actual de la educación histórica de país ha implicado la construcción de una propuesta conceptual sobre el fenómeno presentado, este planteamiento lo hemos denominado *historiografía de silicona*. Una propuesta que al mismo tiempo dialoga y es deudora de los desarrollos teóricos planteados por autores que han reflexionado sobre las implicaciones de contar el pasado por medio de una pantalla y, que se relaciona con las formas que se ha producido y difundido conocimiento histórico en Colombia. Una propuesta que se abordará en el siguiente apartado.

3 LA HISTORIOGRAFÍA DE SILICONA, NECESIDAD DE PENSAR EL CASO COLOMBIANO.

Siguiendo la línea de cuestionamientos que se venía trabajando, una de las preguntas que salen a luz, partiendo de lo anterior es ¿Quién tiene potestad sobre el pasado?, así como ¿Sobre qué manos reposa la responsabilidad, o el lujo, de escribir o representar el pasado del hombre? Esta cuestión, evidentemente, pone en tensión el rol que el historiador encarna dentro de una sociedad, puesto que el sólo hecho que se cuestione su potestad respecto a la enunciación temporal del hombre ya es de por sí una declaración que implica que este aparente derecho está siendo compartido con otras disciplinas o ámbitos del conocimiento; así como por instituciones y medios de comunicación inmersos, o no, dentro de la academia.

Esto implica encontrar una posición sólida no sólo por la diversidad de sujetos, y actores, que tienen algo por decir respecto al pasado; sino también porque nos obliga a plantear que los discursos sobre el pasado, por naturaleza, son diversos. Dicho aspecto, llama la necesidad por considerar que el pasado nunca ha sido materia exclusiva de la historia como disciplina; el pasado ha sido narrado a lo largo de tiempo desde múltiples formas y lugares (desde mucho antes que

se formalizara esta rama de las ciencias sociales)⁵⁶, a partir de los cuales se ha generado conocimiento como la tradición oral, el mito, las escrituras sacras, los vestigios arqueológicos⁵⁷, el arte (en sus múltiples expresiones), la memoria o la memoria colectiva⁵⁸, entre otros⁵⁹. Esto ha generado que cada una de estas formas, con las que el hombre ha afrontado la comprensión del pretérito, posea características particulares, cuyo valor está mediado por el uso que se le ha querido dar y la forma en la que ha sido recibida.

En esa medida, nuestra intención no radica en exponer todas aquellas formas en las que se ha contado el pretérito; por el contrario, el interés reside en identificar y detallar las implicaciones historiográficas que tiene, dentro de la sociedad colombiana, contar el pasado a través de un medio audiovisual como la televisión y, sobre todo, por vía de un formato ficcional, en el cual se inscriben tanto las telenovelas como los seriados. Este camino ha derivado en la construcción de un flujo conceptual que explique nuestra propuesta interpretativa, la denominada: *historiografía de silicona*, una noción que se desarrollará a lo largo de todo el documento, en torno al entramado de relaciones y transformaciones que se dan entre el medio que “trasmite” el pasado, el mensaje que representa el pasado y el público que lo recibe y consume. Sobre tales lineamientos, el abordaje expositivo consistió en la deconstrucción de los elementos y las implicaciones semánticas de la misma propuesta, en tal caso nuestras preguntas llamarán al cuestionamiento de las nociones de *silicona* y de historiografía.

⁵⁶ “El desafío del cine a la historia, de la cultura visual a la escrita, puede ser similar al del surgimiento de la historia escrita frente a la tradición oral, el de Heródoto y Tucídides frente a los narradores de la historia oral. Antes de Heródoto existía el mito, que era perfectamente adecuado para entender el pasado de una tribu, de una ciudad o de un pueblo, adecuado en términos de que proveía un mundo coherente en el que vivir y relacionarse con el pasado” ROSENSTONE, Robert. *La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla*. Dossier Istor, Vol. 5, No. 20. p., 107, (91-108).

⁵⁷ MACHADO CARDONA, Héctor. *De la materialidad del pasado a la legitimación del presente: arqueología y patrimonio*. En: Relaciones Estudios de Historia y Sociedad No.148, 2016., p. 41-61.

⁵⁸ FEIERSTEIN, Daniel. *Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012; HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Madrid: Anthropos Editorial, 2004.

⁵⁹ Ver: LOWENTHAL, David. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 1986., p. 271-375.

3.1 ¿Por qué de silicona?

El hecho de considerar a la televisión como un medio que transmite representaciones del pasado supone la necesidad de deconstruir y definir los elementos que componen este pasado contado a través de la pantalla chica. En esa medida, antes de adentrarse en lo que este medio dice sobre el pretérito, hay que pensar en el lenguaje del que se vale para comunicarlo. Así mismo, para comprender lo que es una representación de carácter audiovisual, debemos responder con anterioridad a qué es una representación y qué es lo que se produce cuando algo es representado. Al respecto, se ha escrito mucho sobre el concepto de representación, sin embargo, teniendo en cuenta las características que nuestro objeto de estudio y que cuya reflexión intenta aportar, en alguna medida, a la ciencia del pasado el soporte teórico sobre el que nos apoyamos tiene raíces dentro de la Historia.

Partamos de que cuando algo es representado a través de la televisión es mostrado por medios de imágenes y sonidos. Al mismo tiempo, se debe considerar que aquello que se muestra más que el elemento en sí, es una *imagen* de éste. Esto se debe, según Robert Chartier, a que la representación hace evidente la ausencia de ese elemento, lo que implica una clara distinción entre lo que se representa y lo que es presentado. Así mismo, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona. Ligado a ello, se afirma que la representación es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una “imagen” capaz de volverlo *memoria* y de “pintarlo tal cual es”⁶⁰. Esta cuestión podría plantear una evidente suplantación, y marca una brecha, entre el objeto que se muestra y al que se está haciendo referencia. Sumado a ello, todas tienden por defecto a hacer

⁶⁰ CHARTIER, Roger. El mundo como representación: estudios sobre historia cultural. Barcelona: Gedisa, 1996. p. 57.

que la cosa sólo exista dentro de la imagen que la exhibe, que la representación *oculte* en lugar de ilustrar fielmente aquello que es su referente⁶¹.

Chartier, en *El mundo como representación*, (al igual que el autor de este documento), sostiene que existe una disonancia entre la imagen que se presenta y el objeto al que se alude⁶². Por lo cual, tal disonancia se puede traducir en elementos que se ocultan o que se agregan, respecto a tal objeto representado; un proceso que puede surgir de forma intencional; o no, y cuyas repercusiones son difíciles de rastrear. Por lo tanto, este historiador plantea que la relación de representación se altera por la debilidad de la imaginación, que hace que se tome el señuelo por lo real, que considera los signos visibles como índices seguros de una realidad que no lo es. Así encubierta, la representación, según Chartier, se transforma en una máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso de la fuerza bruta⁶³. Ese podría parecer un panorama desalentador, en dónde toda representación está diseñada para coerción, cosa que no es del todo cierta. Sin embargo, esta definición sí apunta a que las representaciones están sujetas a las intenciones e intereses de quienes la crean, y en esa medida se puede poner al servicio de la coerción, el enriquecimiento o invisibilización.

Para el caso y el objetivo de este trabajo es determinante esta noción entorno a la representación, puesto que esta disyuntiva entre lo que se presenta y la ausencia es fundamental a la hora de abordar las representaciones que se analizaron. En el caso del pasado y sus representaciones esto es evidente, ya que la ausencia de éste es manifestada por la necesidad misma de ser representado. Y porque, claramente, es imposible que el pasado se vuelva a presentar tal y como fue, lo cual lo

⁶¹ Ibid., p. 59.

⁶² Ibid., p. 58.

⁶³ Ibid., p. 59

convierte en objeto de *interpretaciones*⁶⁴ y, por ello mismo, de representaciones. Dicho fenómeno puede producirse en diversos formatos como textual, oral, pictórico o audiovisual, como en nuestro caso; así mismo, tales representaciones pueden surgir dentro de gran variedad de contextos de tipo académico, artístico, comercial, político, ritual o cotidiano, entre otros.

Teniendo presente las implicaciones del concepto de representación, se debe agregar que las representaciones sobre las cuales se trabajó son de carácter audiovisual, lo cual determina, en múltiples aspectos, la forma en la que se presenta, se consume y se difunde el mensaje que está contenido dentro de ellas.

Al respecto, se podría plantear que la representación audiovisual, se caracteriza frente a otras por la riqueza perceptiva, por la “fidelidad” en los detalles, más realista que las otras artes de la representación como la literatura, la pintura o la oralidad. Sin embargo, sólo deja ver imágenes de un momento extinto, registros de objetos que están, en sí mismos, ausentes. Los medios audiovisuales tienen el poder de “ausentar” lo que nos muestran: lo “ausentan” en el tiempo y en el espacio puesto que la escena grabada ya ha pasado, además de haberse desarrollado en otra parte diferente a la pantalla donde aparece. Caso contrario ocurre con el teatro, en donde lo que se representa y lo que se significa (actores, decorados, accesorios) es real y existe, aunque lo representado sea *ficticio*. En la televisión, así como en el cine, representante y representado son los dos *ficticios*. En este sentido, cualquier filme es un filme de *ficción*⁶⁵.

⁶⁴ Para este caso la noción de *interpretación* se debe entender en un sentido hermenéutico, donde lo que se interpreta es comprendido y traducido en una nueva forma expresión por parte de un sujeto. Este concepto se aleja del carácter performativo que tiene este concepto dentro de las artes dramáticas, dimensión que será abordada en páginas posteriores.

⁶⁵ AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., & VERNET, M. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona: Ediciones Paidós. 1983. p. 100.

Sobre este último concepto, que ya hemos mencionado varias veces, pero que no hemos definido es necesario comprender que además de un género televisivo, la ficción, dentro de sí, alberga una filosofía de la narración, para ello se tomaron, para esta cuestión, algunos aportes del *Diccionario de Términos y Conceptos Audiovisuales*⁶⁶ y, en otro momento del documento, los planteamientos sobre este mismo concepto de Tzvetan Todorov⁶⁷.

Es así como, la ficción es comprendida como una forma de discurso que se construye en torno a personajes y acontecimientos que sólo existen en la imaginación de su creador; o que, si se considera nuestro caso, guardan una *notable distancia* frente al acontecimiento histórico relatado⁶⁸. Respecto a esa “notable distancia”, se retoma a Aristóteles, quién marcó una gradación entre lo narrado y la verdad, plateando que la ficción es un espacio en el que se desactiva al concepto de mentira y en su lugar se coloca la posibilidad misma de decir la verdad⁶⁹. La ficción tiene que ver con el concepto de mimesis, puesto que es un discurso que opera con la intención de construir y presentar una realidad que podría ser cierta. La ficción no debe entenderse como una mentira, sino antes bien como la posibilidad que subyace en un discurso para decir la verdad o para acercarse de alguna manera a ella⁷⁰. Sin embargo, se debe tener en cuenta que la mayoría de los debates que se han dado en torno a la ficción se han desarrollado a partir de la teoría de la literatura o desde la narratología⁷¹; como se vio anteriormente, la incursión de la imagen grabada, a través de los medios audiovisuales como el cine y la televisión, ha implicado nuevos retos a la hora de definir y reflexionar sobre la ficción.

⁶⁶ GÓMEZ-TARIN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, Javier (Coordinadores). *Diccionario de Términos y Conceptos Audiovisuales*. Madrid: Cátedra-Signo e Imagen, 2015.

⁶⁷ TODOROV, Tzvetan. *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós, 1993.

⁶⁸ GÓMEZ-TARIN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, Javier (Coordinadores). *Óp. Cit.*, p. 154.

⁶⁹ *Ibid.*, p 154.

⁷⁰ *Ibid.*, p 154.

⁷¹ BAL, Mieke. *Teoría narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Crítica, 1990.

Si bien es cierto que la ficción se ha estado poniendo en contraposición a la verdad, se debe considerar, que para el escenario que se viene proponiendo la verdad ha de comprenderse como conocimiento histórico verificable⁷², un abordaje que hace de la fuente el sustento mismo de la narración. Para este caso se relaciona la ficción televisiva con la verdad histórica, dónde esta última se comprende cómo una *verdad-revelación*⁷³, en los términos de Todorov. Lo que quiere decir que es una verdad que no pretende corroborar si un hecho pasó o no; sino en brindar una respuesta que comprende las causas y la naturaleza de éste. En esa medida, como se planteó anteriormente, el problema con la ficción no radica en que se le niegue la posibilidad de ser verdad, sino, en que se le otorgue el estatus de conocimiento histórico a producciones, o documentos, que se inscriben dentro de este género. Y que brindan, por su misma condición, una respuesta sobre la naturaleza del pasado colombiano y sin dialogar, o por lo menos contemplar, la producción histórica académica.

Partiendo de esto, se pueden ver elementos comunes entre la forma en la que venimos comprendiendo la *ficción* y la *representación*; ya que planteamos que las dos figuras son simulaciones, una de la verdad y la otra de aquello que representa. A esto se añade que ambas están diseñadas para ser tomadas como ilustraciones fieles, para el público, de aquello que muestran. Al mismo tiempo se podría plantear que existe una jerarquía, o subordinación, entre ellas puesto que la

⁷² Es por ello que la relación entre verdad y conocimiento histórico están plenamente ligadas, que más que aludir a lo que es cierto o lo que no, se refiere al método o el camino por el cual se construyó este conocimiento. En palabras de Rober Chartier, sería, “la historia se singulariza por el hecho de que posee una relación específica con la verdad. o más bien que sus construcciones narrativas intentan ser la reconstitución de un pasado que fue, Esta referencia a una realidad situada fuera y delante del texto histórico ante el que éste tiene por función restituir, a su manera, no fue abdicada por ninguna de las formas del conocimiento histórico, mejor aún ésta constituye la historia en su diferencia constantemente mantenida con la fábula y la ficción”. CHARTIER, Rober. Op. Cit., p. 76.

⁷³ Al menos, deben distinguirse dos significados de la palabra: la verdad-adequación y la verdad-revelación, la primera no conociendo otra medida que el todo o nada, la segunda, el más o el menos. Si X ha cometido un crimen es cierto o falso, sean cuales sean, por otra parte, las circunstancias atenuantes; igualmente para saber si los judíos salieron o no en forma de humo por las chimeneas de Auschwitz. Sin embargo, la pregunta trata de las causas del nazismo o de la identidad de francés medio en 1991, ninguna respuesta de este tipo es concebible: las respuestas tan sólo pueden revelar la naturaleza del fenómeno y no establecer unos hechos... TODOROV. Op. Cit. p. 122.

ficción está compuesta por representaciones. Un símil con el formato audiovisual podría llegar a plantear que la ficción es la trama, el argumento, la historia, de una producción; y las representaciones son los actores, locaciones, indumentaria y demás elementos de los que se vale para hacer tal relato más atractivo y creíble.

En todo caso, esto es un intento por conectar, e hilar, la forma en la que operan y se comprenden las representaciones del pasado colombiano en la televisión, por tanto a esta cuestión se le debe sumar la forma en que el pasado es contado dentro de los medios de comunicación audiovisual, teniendo en cuenta que es un formato diferente a los convencionales como el texto, la oralidad o la producción pictórica; esta una forma de presentar el pasado que implica nuevas estrategias tanto para el que lo produce como para quien intenta comprender tales obras.

La obra de Robert Rosentone, un autor que desde hace décadas se ha preocupado por la forma en la que el cine muestra acontecimientos lejanos en el tiempo, ha sido útil a la hora comprender lo que significa mostrar el pasado a través de una pantalla. Para este historiador, el cine y la televisión nos ofrecen la “apariencia” del pasado: edificios, paisajes y objetos. Dicha apariencia, termina por afectar la idea que se tiene de la historia, siendo esto un fenómeno del que el público y nosotros no somos del todo conscientes. Por ello, es importante subrayar que más que la “apariencia” de las cosas, el medio audiovisual proporciona la imagen de los objetos cuando estaban en uso. En él, las ropas no se exhiben en una vitrina como ocurre en un museo, realzan, adornan y dotan de significados al cuerpo en movimiento. Allí, los cubiertos, las armas o los muebles no son fotografías de un libro, sino objetos que la gente utiliza, de los cuales dependen y que ayudan a definir caracteres, sus vidas y destinos. Esta capacidad del cine, y la televisión, es

lo que Rosenstone denomina “falsa historicidad”, o el mito del “realismo” que ha imperado en la industria audiovisual desde siempre⁷⁴.

Este autor plantea una postura crítica respecto a esta “falsa historicidad”, sosteniendo que dicho mito es, en definitiva, la falsa idea de que lo importante es la “reproducción del pasado”, la simulación, la idea errónea que la historia en realidad no es más que “el relato de un periodo”, que los objetos son historia por sí mismos y no en función de lo que significaron para gente en un momento y lugar determinados. Y la conclusión a la que llega tanto con la industria televisiva colombiana, como con Hollywood (en el caso de Rosenstone), a partir de esto es: “con tal que el decorado y los objetos parezcan históricos, a fin de que el pasado sea más interesante, se pueden inventar los personajes y hechos que se consideren necesarios”⁷⁵.

Esta situación claramente plantea el *malestar del historiador* frente a este tipo de representaciones del pasado. En dónde partiendo de la crítica sobre la falta de rigor, la tergiversación del pasado, la invención y la trivialización de los actores del pretérito; se esconde una frustración que ya hemos venido mencionando, que este tipo de representaciones del pasado son la muestra manifiesta que el pasado no sólo es propiedad de los historiadores, ya que el cine no es algo que esté en control de la academia⁷⁶. El cine, las telenovelas y los seriados, de este modo, se configuran como medios contra los que no pueden competir los libros o las revistas indexadas.

Se debe tener en cuenta frente a este aspecto, que Rosenstone realizó su investigación a partir de obras cinematográficas. El cine es un formato en el que, en cierta medida, los directores y guionistas gozan de una mayor libertad a la hora de construir los argumentos y las tramas de las películas. Por ello, se diferencia de la televisión en la forma en la que se consumen las obras, ya

⁷⁴ ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997. p 52.

⁷⁵ Ibid., p 52.

⁷⁶ Ibid., p 44.

que es un acto deliberado, existe un desplazamiento hacia las salas de proyección y el ejercicio de elección sobre lo que se quiere ver se da de una forma mucho más consciente. Lo cual trazaría una brecha, en esa instancia, entre estos medios de comunicación masivos y las representaciones que ofrecen del pasado.

Frente a esta distancia, se debe reconocer que la televisión es un medio en el que los guionistas/directores no tienen el control absoluto de los argumentos y las tramas que construyen. Más que por el hecho de ser censurados dentro del proceso de producción; es por el hecho que una obra de este tipo empiece a grabarse implica que ha pasado por un proceso de selección, en el que se ha considerado la viabilidad (económica, política y social) de esta clase de proyectos; el problema de la libertad creativa de los realizadores radica en que las producciones de ficción televisiva están apegadas a un formato específico para este tipo de medio y determinadas sustancialmente por el público hacia el cual quiere presentarse⁷⁷.

Un formato que es acorde a una lógica de presentar un protagonista dentro de la historia sobre el cual gira toda trama, que usualmente muestra la superación de este personaje en medio de la adversidad de sus circunstancias. Así como debe existir un romance para este personaje, al igual que un villano que les ponga problemas y dinamice la historia. En igual medida, cada capítulo está obligado a seguir una estructura en la que se pueden evidenciar patrones de tensión y resolución de los problemas de los protagonistas. Usualmente cada capítulo inicia resolviendo los problemas heredados del capítulo anterior, mientras el tiempo pasa terminan de resolverse, u olvidarse, posterior a eso inicia una nueva escalada de conflictos y el capítulo termina al llegar al nuevo pico de tensión. Se debe considerar que este formato no sólo interviene en la estructura de las tramas y los capítulos, sino que también condiciona el contenido de estos, en la medida que

⁷⁷ FERNANDEZ DIÉZ, Federico; MARTÍNEZ ABADÍA, José. *La dirección de producción para cine y televisión*. Barcelona: Paidós, 1994., p. 35-45.

el lenguaje que se usa ha de ser apto para cierto tipo de público, debe ser atractivo y entretenido, y debe contar con ciertas cuotas de humor⁷⁸.

Como se ya planteó, otra brecha que se marca entre la televisión y el cine es la forma en la que sus producciones se consumen. En el caso de la televisión, se podría decir que es un medio que acompaña la vida de las personas y que se consume tanto consciente como inconscientemente. Usualmente, al prender el televisor, no se suele deliberar a profundidad sobre lo que se quiere ver, muchas veces la oferta nacional privada es la única que se considera, y se ve que estos canales presenten. Al mismo tiempo, la televisión acompaña la cotidianidad de las personas, su presencia es manifiesta cuando se come, se cocina, se hacen tareas, se descansa e incluso mientras se duerme. En esa medida, no sería descabellado pensar al televisor como otro integrante de la familia contemporánea. Sobre la distancia entre el cine y la televisión, no sería vano compararlos a cuando se come en un restaurante y cuando se come en la casa. ¿Y frente a esta situación, sobre qué lugar recae la culpa de los problemas de colesterol y sobre peso?

Esto marcaría una distancia sobre el trabajo de Rosenstone y el acá presentado, por el carácter de los medios abordados y la forma en la que estos se consumen. Sin embargo, el elemento en el que estos confluyen es en la noción de “falsa historicidad” que menciona Rosenstone. Esta falsa historicidad que este autor menciona es la expresión material, y sensible, de lo que nosotros definimos para el caso colombiano, como *historiografía de silicona*. Y esta dimensión material, o de *silicona*, a la que nos referimos comprende el carácter artificial, representativo, ficcional, construido y mediado de las producciones que dentro de la televisión abordan el pasado colombiano, producciones que tienen como principal interés generar réditos económicos para

⁷⁸ Ver: VV. AA. *Taller de escritura para televisión*. Madrid: Gedisa, 2009; GORDILLO, *Inmaculada. Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Síntesis, 2009; SOLARINO, Carlo. *Cómo hacer televisión*. Madrid: Cátedra, 2000.

aquellos que las crearon y en esa medida han sido gestadas sobre la base de crear obras atractivas, simples y entremedias que sean fáciles de consumir por las audiencias.

Asimismo, esta *historiografía de silicona* se define; no tanto por la forma en la que se produce la ilusión temporal en el cine o la televisión, como menciona Rosenstone, sino por la manera en la que esta opera y es asimilada por el público. Ya que las producciones que han sido realizadas bajo aquella “falsa historicidad”, han creado, reproducido y consolidado imaginarios, estereotipos y lugares comunes sobre el pasado colombiano; puesto que, en muchos casos, se han vendido y consumido como obras de carácter histórico y, por tanto, han sido recibidas y observadas por el público como si fueran documentos fehacientes del pasado político, económico y social del territorio hoy conocido como Colombia.

3.2 ¿Por qué historiografía?

La ya propuesta, *historiografía de silicona*, es un concepto que se debe comprender a partir de dos dimensiones: la producción y la recepción, de obras audiovisuales que representan el pasado colombiano, fundamentalmente televisivas. El término *silicona* es aquel que ha explorado, en primera medida, la forma en la que son construidas esta clase de obras, así como el carácter *artificial* que han tenido las producciones que han recreado el pasado del país, puesto que, como plantea Rosentone, el carácter narrativo de estos medios ha logrado fabricar, por vía de la tecnología y utilería, una ilusión temporal a la hora de construir y presentar dichas obras. En un segundo nivel, el término *silicona* hace referencia a que estos relatos del pasado nacional han sido *ficcionalizados y representados* en vías de construir producciones *atractivas* e interesantes para el público, en donde la fidelidad y la coherencia histórica han sido sacrificadas para que los argumentos de las series y telenovelas sean más llamativos, y acordes, para la audiencia y el horario en el que se transmiten. Esto sin considerar la distorsión intencional, o no, de los hechos y personajes

recreados; que podían llegar a estar, o no, a favor de los órdenes políticos, económicos y sociales del momento en que tales obras fueron transmitidas. Finalmente, esto permite afirmar que la *historiografía de silicona* no sólo es artificial y atractivamente diseñada para el consumo de masas; sino también ésta se presta al servicio de un tercero que se beneficia económicamente de estas, así como de la lectura temporal que estas producciones comunican.

El otro nivel del concepto propuesto es el historiográfico, en donde se supera el proceso de producción y las motivaciones que crean las obras que representan el pasado; dando paso a preocuparnos por la forma en la que se reciben y se consumen dichas producciones por parte del público. En esa medida la *historiografía de silicona* es historiografía; no por el hecho de poner al mismo nivel de Germán Colmenares o Jorge Orlando Melo a cadenas como RCN o Caracol, nosotros no creemos que estos medios tengan la plena intención de reescribir la historia del país; sino porque los contenidos transmitidos por estos funcionan como una historiografía alternativa, no científica, a pesar de no tener la intención manifiesta de serlo. Ya que los relatos transmitidos a través de la *historiografía de silicona*, como se vio al inicio de este capítulo, terminan siendo asimilados como si estos fueran históricos o verídicos, a pesar de no serlos, por gruesos sectores de la población colombiana. Pero en realidad lo que estamos presenciando dentro de este proceso es la construcción de una memoria colectiva histórica⁷⁹ que es asumida, o susceptible a sumirse, como historia. Esto se explica en la medida que las condiciones actuales, y durante las últimas décadas, del aprendizaje y la enseñanza de historia en el país, han permitido que la historiografía de silicona se posicione y tenga tal influencia dentro de la audiencia.

Un primer elemento dentro de este panorama sería la relación entre el tiempo que pasa la sociedad colombiana frente al televisor y el tiempo que esta dedica a la lectura. Al respecto, un

⁷⁹ HALBWACHS, Maurice. *Memoria colectiva y memoria histórica*. En: Reis, No. 69, 1995., p. 209-219.

colombiano promedio pasa cuatro horas de su día viendo televisión, lo que implica que al año alcanza a ver 1460 horas de televisión, esto significa que un colombiano pasa 60,8 días frente al televisor. Por otro lado, si se considera que en Colombia una persona lee aproximadamente dos libros al año⁸⁰, y asumiendo, idealmente, que los de estos libros ambos fueran de historia la balanza se seguiría inclinando hacia la televisión como medio para conocer el pasado.

Así mismo, la producción histórica que se hace dentro de la academia también presenta problemas en materia de difusión y accesibilidad. Ya que no existen herramientas, o estrategias, que permitan que los colombianos que no cuentan con formación académica, que no viven en ciudades y que no han creado, o no se les ha permitido crear, hábitos de lectura tener acceso a ella. Esto genera que el público especializado en la investigación histórica y social termine siendo el único en contacto con los desarrollos y avances, de la que cada día, es más, su disciplina.

Al mismo tiempo, si se considera que en Colombia no se dicta formalmente historia en los colegios oficiales desde 1984 por vía de la reforma curricular del decreto 1002⁸¹, y los contenidos de esta materia se encuentra disgregados dentro de todo el proceso de formación en primaria y en secundaria. Se puede ver que la educación histórica en Colombia está sumamente debilitada gracias la permanencia de un fracasado intento educativo interdisciplinar encarnado en el componente de ciencias sociales dentro de los currículos académicos de los colegios.

En esa medida el componente histórico dentro de la formación escolar, sólo se vería reforzado por las visitas que estas instituciones realizan a los museos de historia. Sin embargo, esto no da ninguna clase de esperanza puesto que, exagerando, esta clase de actividades sólo se dan,

⁸⁰ Dinero.com. Min. Educación le apuesta a subir el índice de lectura de los colombianos. Publicado el: 14 de abril de 2016. [En línea] <<http://www.dinero.com/edicion-impresa/caratula/articulo/un-colombiano-lee-entre-19-y-22-libros-cada-ano/222398>> Consultado el: 25 de noviembre de 2017.

⁸¹ ACEVEDO TARAZONA, Álvaro., SAMACÁ ALONSO, Gabriel. La política educativa para la enseñanza de la historia de Colombia (1948-1990): de los planes de estudio por asignaturas a la integración de las ciencias sociales. En: Revista colombiana de educación No. 62. Bogotá, p. 221-224.

idealmente, una vez al año dentro de todo el año educativo, así mismo, este es un espacio que sólo se da en las grandes ciudades del país, por lo que, en ciudades medianas, municipios y zonas rurales esto no se debe considerar como una opción. Del mismo modo, el hecho de vivir y estudiar en una ciudad tampoco es garante de que se asista a esta clase lugares.

Teniendo en cuenta que el fenómeno de nuestro interés es el televisivo, si se vuelca la mirada hacia la industria cinematográfica del país se puede ver que durante las últimas décadas el pasado no ha ocupado un mayor lugar dentro de la cartelera, con contadas apariciones de producciones que se han preocupado por narrar fenómenos como la cauchería, la bonanza marimbera o la Violencia, sin embargo, la asistencia a salas y su difusión son exiguas. A la vez que minúsculas si se compara con los seriados y las telenovelas sobre las que venimos trabajando.

Y frente a este panorama es lícito pensar que, si bien el interés de las grandes cadenas de televisión no es propiamente el de construir y consolidar una historiografía, sí son las únicas interesadas en que su comprensión del pasado sea públicas y masivas. Claramente, con un aparataje discursivo a su favor y al de sus intereses, las condiciones en las que estos discursos se presentan le permiten disuadir y posicionarse dentro de los imaginarios y la idea de pasado que tienen los colombianos. Esto en la medida que es el único relato, o versión, sobre el pasado de Colombia al que tienen acceso. Tal cuestión nos permitiría afirmar que tácitamente el Estado, la academia, así como la industria cinematográfica (que curiosamente está, en su mayoría, en manos de los mismos de la televisión), han terminado por ceder, consciente o inconscientemente, la potestad sobre los discursos que los colombianos aprenden sobre el pasado de su país a unas entidades cuyo principal interés a la hora de crear este tipo producciones es el enriquecimiento y sobre esa lógica es que se construyen las narraciones respectivas.

Entonces, partiendo de todo lo anterior, es lícito afirmar que la *historiografía de silicona* es historiografía, no por el hecho de que las grandes cadenas de televisión se lo hayan propuesto, sino porque las condiciones actuales en materia estatal, educativa, académica y cultural han permitido que los discursos ficcionales sean la única vía por la cual los colombianos están conociendo sobre su pasado⁸².

Considerando, de nuevo, la diversidad y los periodos que la televisión, por medio de telenovelas y seriados, ha representado del pasado colombiano, se puede ver cómo buena parte de la historia de lo que hoy conocemos como Colombia ha sido narrada dentro de este medio. Esto implica, que durante décadas el público de este país ha estado expuesto gran cantidad de relatos sobre su pasado que han sido mediados por autores, cadenas de televisión y productoras; cuyos intereses a la hora de escribir, invertir o transmitir dichos contenidos, no son precisamente la construcción y transmisión de conocimiento crítico, y verificable, respecto a aquello que representan. Lo que ha generado que muchos de los referentes que un colombiano tiene sobre el pasado de su país no sean fruto de la educación formal o de la lectura; sino, de obras televisivas. Esto generó que durante todo este tiempo se haya creado, consolidado y transformado una *memoria colectiva* sobre el pasado de este país.

Un elemento que se debe constatar frente a esta cuestión es el tránsito entre lo que en un principio es ficción y posteriormente se convierte en *memoria colectiva*. En primer lugar, esto quiere decir que lo que es ficción en la pantalla se transforma en *memoria colectiva* en la cabeza de los colombianos. Respecto a esta característica de la ficción, de ser asimilada como cierta, aun

⁸² Si bien existen programas radio difusivos desde hace casi veinte años que tienen bastante interés en ampliar las nociones temporales de los colombianos, se debe tener presente que la mayoría de estos están enfocados en la historia del mundo. No se puede encontrar temporadas específicas que relaten el pasado nacional.

haciendo explícito que no lo es, como ya vimos, es planteada por Todorov, en *Las morales de la historia*.

Este autor sostiene que aquello en lo que el público está interesado más que en la veracidad es en la verosimilitud, esto quiere decir que la coherencia interna del relato, la especificidad sobre los actores y las circunstancias narradas, construyen una idea de verdad que supera la historia en la medida que la verdad está sujeta a la verificación, por lo tanto, de fuentes⁸³. Esto implica que la ficción cuenta con una cohesión interna mucho más evidente, donde los actores, las circunstancias que les ocurren se dan de una forma lineal y fluida, en la medida que es un relato que no está atado a la verificación. Así mismo por esta libertad que goza la ficción, los medios de producción y el carácter atractivo de su relato, se crean relaciones con las audiencias que permiten que estos relatos queden en la memoria de las personas y se constituyan como poseedores de verdad. Siendo este el camino por el cual se consolidan como *memoria colectiva*.

Si bien este es un término complejo, cuyo uso podría ser abusivo, la forma en la que Gonzalo Pasmarr ilustra el panorama dentro de la historiografía contemporánea, de esta clase de conceptos, narra muy bien la forma en la que nosotros los comprendemos. Este sostiene, que el vocablo *memoria* se ha constituido como un imprescindible punto de partida y un hilo conductor para ayudar a constatar la complejidad de los usos de la historia. Ya que explica, como el historiador norteamericano Michael Kammen en *Mystic chords of memory*, plantea que las expresiones “memoria colectiva”, “memoria histórica” y “memoria popular” constituyen un claro indicio de la multiplicidad de rasgos y cometidos que atribuimos al pasado⁸⁴. La lista incluye

⁸³ TODOROV. Op. Cit. p. 121-122.

⁸⁴ Ver: KRAMMEN, Michael. *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture*. New York: Knopf, 1991; *History and National Identity in the United States*. En: American Studies, Vol. 44, No. 4, 1999., p. 459-475; GLASSBERG, David. *Public History and the Study of Memory*. En: The Public Historian, Vol. 18, No. 2, 1996., p. 7-23.

desde el mostrar que el interés público por el pasado está en continuo movimiento hasta la constatación del carácter altamente selectivo de los recuerdos sobre el mismo; pero también el reconocimiento de que el pasado puede ser movilizadado por intereses partidistas, comercializado en atención al turismo y relacionado con las empresas, manejado por razones estéticas o utilitarias, invocado para resistir el cambio o para lograr innovaciones; o que sirve para apelar a toda clase de identidades: personales, regionales, nacionales, étnicas, sociales⁸⁵.

Es evidente que esta postura abre el debate convencional sobre el lugar que deben ocupar, dentro del conocimiento del pasado, la historia y la memoria; ya que estamos afirmando que la televisión es el principal medio por el cual los colombianos tienen acceso a su pasado, en dónde a través de relatos, personajes e indumentarias atractivas se llama al espectador y éste termina comprendiendo estas obras como verídicas, un proceso que deriva en la consolidación de estas producciones como un *historiador alternativo*, no científico, cuyos relatos constituyen la memoria colectiva de este país.

Sin embargo, el interés allí no radica en unirse a uno u otro bando de la discusión, como si la historia y la memoria colectiva fueran entidades que no pueden coexistir. Por el contrario, nuestra postura sostiene, al igual que la de Enzo Traverso⁸⁶, que ambas dimensiones del pretérito más que repelerse deben apoyarse la una de la otra⁸⁷, puesto que cada una brinda elementos a la cual la otra no tiene acceso; por lo cual si ambas trabajan juntas los hallazgos que se encuentren serán más ricos. Sin embargo, nuestra crítica reside en que en el caso de la televisión, y sus representaciones sobre el pasado, existe una suplantación entre la memoria y la historia, luego la historiografía de silicona esconde realmente una memoria de silicona, en donde se quiere hacer

⁸⁵ PASMAR, Gonzalo. El "uso público de la historia", un dominio entre la urgencia y el descontento. En: Usos de la historia y políticas de la memoria. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2004. p. 19.

⁸⁶ TRAVERSO, Enzo. El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria y política. Madrid: Marcial Pons, 2007.

⁸⁷ LOWENTHAL, David. *Op. Cit.*

pasar una lectura del pasado seleccionada y reinterpretada según las sensibilidades culturales, los dilemas éticos y las conveniencias políticas del presente en el cual se comunica; como conocimiento empírico, coherente, corroborarle, verídico y, que en la medida de sus posibilidades, intenta ser objetivo.

Es por ello, que el reclamo porque se llame histórico a todo conocimiento producido bajo la teoría y método de esta disciplina no suena del todo descabellado; así como tampoco, que se le llame memoria a la memoria y ficción a la ficción.

Al respecto, Robert Rosenstone, plantea una solución sobre el carácter histórico de los documentos audiovisuales, esta definición más que apelar al método o al tipo de información que se transmita dentro de estos, apela a algo que ya hemos venido presentando, el tipo de relación que se entabla con esta clase de contenidos. Este autor plantea que una posible definición sobre la historicidad, o no, de un documento audiovisual está en la capacidad de estas obras, y de su comprensión del pasado, para insertarse e integrarse a los debates que la ciencia del pretérito ha desarrollado sobre el periodo o temática que estas representen en pantalla⁸⁸.

Un camino que bien podría reconocer los valores y ventajas de los medios audiovisuales frente al texto, sin dejar de lado la investigación, el rigor y el compromiso con las fuentes propios de la forma en la cual se ha construido la historia hasta hoy. Que reconoce las debilidades del público actual y que podría elevar el debate entre la imagen y el texto, explorando la forma en la que estos medios de comunicación se podrían llegar a apoyar mutuamente, en vez de repelerse como ha ocurrido hasta la fecha.

⁸⁸ ROSENSTONE, Robert. *JFK*. En: *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997., p. 91-97.

4 SOBRE EL USO POLÍTICO DEL PASADO.

Antes de finalizar este capítulo, queremos plantear y poner en cuestión el carácter contextual y presentista de las representaciones televisivas del pasado. Esto quiere decir que el pasado que interpretan, recrean y representan está acorde con una comprensión temporal hecha desde el presente y para el mismo⁸⁹. Esto implica que más que ser una lectura del pasado, es un testimonio del presente, siendo esto algo que le hemos venido criticando al pasado contado a través de la televisión. Sin embargo, la crítica no apunta particularmente a las formas en las que éste es presentado sino al modo en que tales relatos son asimilados y consumidos.

Sin embargo, se debe comprender que esta instrumentalización del relato del pasado para propósitos que superan el conocimiento y divulgación de éste, curiosamente, no es algo nuevo dentro de la historia y, tampoco lo es en el caso colombiano. El pasado ha sido una plataforma desde la cual se han valido, y legitimado, diferentes órdenes políticos para consolidar y transmitir versiones del pasado que sean afines a sus intereses. Esta es una cuestión que Jurgen Habermas ha abordado, en *La constelación posnacional*, así como otros autores⁹⁰.

Este autor sostiene que una buena propuesta histórica debe satisfacer, en igual medida, los parámetros críticos de la ciencia y las expectativas del público. Sin embargo, el historiador no

⁸⁹ Respecto a este concepto que ya ha sido abordado por François Hartog en: *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México D.F: Universidad Iberoamericana, nosotros recurrimos a una noción un poco más sencilla que apela a la comprensión de las representaciones históricas ya sean textuales, audiovisuales, orales, pictóricas, etc, como fruto de la historia misma ya que: “la historia no existe hasta que es creada. Y la creamos en términos de nuestros valores subyacentes. La historia rigurosa y científica que practicamos es, en realidad, producto de la historia, de nuestra historia específica, que incluye una relación particular con la palabra escrita, una economía racional, una noción de los derechos individuales, un concepto del Estado-nación”. ROSENSTONE, Robert. *La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla*. Dossier Istor, Vol. 5, No. 20. p., 108.

⁹⁰ Ver: DOSSE, François. *La actividad intelectual en la historia cultural*. En *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007., p. 127-179.; FEIERSTEIN, Daniel. *Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.; WALLIS, Anne. *Television as History, History as Television*. En D. Solange, & R. Jackson, *Television and criticism*. Chicago: Intellect Books, 2008., p. 35-46. BAER, Alejandro. *Imagen, memoria e industria cultural: El Holocausto y las propuestas de su representación*. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, No.11, 1999., p. 113-121.

puede dejarse dirigir por el interés que los lectores exigen: una aclaración sobre su propia situación histórica. Sosteniendo que recién el punto de vista del observador analítico se mimetiza con la perspectiva que adopta el participante en discursos de autocomprensión, la ciencia histórica degenera en política de la historia. Habermas plantea que la alianza entre historicismo y nacionalismo se debió un día a esta confusión; otra parecida se refleja hoy en las tendencias a proseguir la guerra fría con medios historiográficos. Aclara también que sólo pueden ser expertos fiables aquellos científicos íntegros que respeten, en el sentido indicado, la diferencia entre la perspectiva del observador y la del participante⁹¹.

Así mismo, considera el papel de los medios de comunicación y de difusión de esta clase de comprensiones, ya que, en los discursos de autocomprensión impulsados o promovidos mediante películas, series de televisión y exposiciones, así como a través de presentaciones de sucesos o “casos” históricos, no se discute sobre objetivos y políticas a corto plazo, sino sobre las formas de convivencia política que deseamos, así como sobre los valores que deben predominar en la comunidad política. Se trata, al mismo tiempo, de averiguar en qué sentido podemos respetarnos mutuamente como ciudadanos de una determinada república, y de cómo quiénes queremos ser reconocidos por los otros⁹².

Sobre esta relación entre las interpretaciones históricas de autocomprensión y el papel que juegan los medios de comunicación masiva en la difusión de estas, se debe valorar que no es un elemento emergente del fenómeno al que se refiere Habermas. Por el contrario, es un aspecto inherente a todo ejercicio que aspire a comprender un tiempo extinto, en la medida que es producido desde un tiempo presente y como tal a su creador, o creadores, les es imposible

⁹¹ HABERMAS, Jürgen. *Sobre el uso público de la historia*. En: *La constelación posnacional*. Barcelona: Paidós, 1993. p. 47.

⁹² *Ibid.*, p. 45.

desligarse de él. Y, esto se manifiesta tanto en Heródoto como en *Escobar, patrón del mal*, en igual medida. Tales obras al ser creaciones de carácter cognitivo se deben valer de un lenguaje (escrito, pictórico, audiovisual...) para comunicar. En esa medida el medio por el cual se hace público su mensaje tiene una importancia sustancial dentro la naturaleza misma de la interpretación y representación de este, así como la forma en la que éste es recibido o asimilado por el público.

Sin embargo, el malestar acá expuesto no se preocupa tanto por esta cuestión, sino; por aquello que Habermas comprende como la degeneración en política de la historia. Una situación que apela más a la forma en la que ciertos productos de carácter histórico son utilizados, o pensados desde su misma producción, como estrategias para legitimar y afianzar un orden político y social particular, sobre el cual se sostienen y benefician los gestores mismo de tal interpretación del pasado. Esto debido a que el pasado y su comprensión dejan de ser los principales móviles de tal empresa, y su relato se pone al servicio de una ideología, un régimen, un partido, un caudillo, un grupo o, en cualquiera de las figuras o entidades sobre las cuales la historia podría llegar a dejar de servir a ella misma.

En el caso colombiano existen muchos ejemplos de este fenómeno, de los cuales sólo se abordarán tres⁹³, que expresan claramente las tensiones mencionadas por Habermas puesto que reflejan en primera medida, cómo el pasado y aquellos que interpretan se prestan para servir su obra a empresas de carácter político. Al mismo tiempo, son obras que están determinadas por el lenguaje y los medios por los cuales llegaron al público. Y finalmente, fueron proyectos que se gestionaron tanto a niveles individuales, colectivos o estatales, evidenciado así las múltiples formas desde las que se puede agenciar y constituir las comprensiones del pasado.

⁹³ La *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, escrita por José Manuel Groot en 1869, las publicaciones históricas que editó *el Papel Periódico Ilustrado* entre 1881-1888 y el *Compendio de la Historia de Colombia para la enseñanza en las escuelas primarias de la República*, escrito por Henao y Arrubla con el auspicio del gobierno nacional a inicios del siglo XX.

El primer caso que se trae a colación es una obra que se podría definir como el libro de historia más importante de la segunda mitad del siglo XIX: la *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, escrita por José Manuel Groot en 1869. Un libro que, desde su misma gestación, se concibió como un tratado en contra del Olimpo Radical que en aquel momento era el régimen político sobre el cual se sostenía la República. Es por ello que tal obra, escrita por Groot, tiene el propósito de exponer a los connacionales anticatólicos, o heterodoxos, toda una sucesión de hechos del pasado nacional, que van desde sus comienzos hasta el presente, allí se muestra que la Iglesia Católica Neogranadina, como detentora de las claves de la Revelación en virtud de la Sucesión Apostólica, al igual que la llave de la redención de la Nación, y que al margen de aquella, se correrá por el camino de los infiernos de la anarquía y el estancamiento⁹⁴.

Al mismo tiempo, la historia de esta obra también refleja el papel de los medios de comunicación dentro de esta clase de proyecto, ya que la obra no fue recibida positivamente por parte del clero de Bogotá, por lo cual tuvo inconvenientes para ser imprimida; sin embargo, el clero antioqueño al conocerla permitió que se imprimiera con sus recursos⁹⁵. Debe aclararse que Antioquia, fue la única provincia, dentro de todo el territorio, que fue conservadora durante esta época⁹⁶. Un caso que evidencia cómo un proyecto individual puede llegar a tener repercusiones gigantescas, o ser insignificante, si tiene acceso a las instancias que permitan su difusión. Esto considerando que muchos elementos de la política y comprensión Conservadora de la sociedad se cimentaron a partir de esta obra, que abriría camino a todo el proyecto “regenerador” de años después, no en vano, Nuñez y Caro acuñarían tal palabra gracias a Groot.

⁹⁴ MEJÍA MACÍA, Sergio Andrés. Estudio histórico de la Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada de José Manuel Groot (1800-1878). Historia y Sociedad. No 7. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1999., p 71.

⁹⁵ Ibid., p 79.

⁹⁶ En esta provincia, gracias a Pedro Justo Berrío en 1864, se restituiría el poder conservador al imponerse sobre Pascual Bravo, en la Batalla de Cascajo. Ver: AGUILERA PEÑA, Mario. Presidentes de los 9 Estados soberanos. Credencial Historia No. 56. Bogotá: Credencial, 1994. [En línea] <<http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-56/presidentes-de-los-9-estados-soberanos>>

En años posteriores se puede ver otro ejemplo de esta clase de fenómeno, sin embargo, ahora este no se expresaría a partir de una obra en particular como lo fue el caso de la *Historia Eclesiástica y Civil*, por el contrario esta problemática se presenta en esta ocasión con un medio de comunicación como protagonista, el *Papel Periódico Ilustrado*. Este periódico estuvo a cargo de Alberto Urdaneta, entre 1881 y 1888, quién por medio de diferentes herramientas supo comprender el momento de inestabilidad y transición en el que se encontraba el país, logrando difundir una comprensión de la historia que llamaba al declive del proyecto radical y el afianzamiento de la *Regeneración*, las estrategias de memoria y olvido, sobre las cuales se apoyó tal publicación, fluctuaron entre propuestas de organización política e institucional, en principio, de corte liberal, laico, progresista e ilustrado, y posteriormente de corte conservador, centralista, católico y tradicionalista⁹⁷.

Es así como, el *Papel Periódico Ilustrado* sirvió como plataforma para consolidar y difundir el proyecto de la *Regeneración*, sin la necesidad de ser panfletario o explícitamente militante de la causa conservadora. Todo lo contrario, de hecho, bajo la bandera de una línea editorial neutral y ecuánime, sobre la cual “sólo se hablaría de lo que es digno hablar” se institucionalizó un espacio dentro del periódico que abordaba cuestiones históricas. Así mismo, dentro de este espacio escribían las figuras más importantes de la intelectualidad y política nacional, al igual que los grabados que acompañaban tal publicación eran piezas hechas por los mejores artistas del país. En esa medida, se puede ver cómo este medio se valió de diferentes estrategias tanto científicas como estéticas para hacer de sí una publicación atractiva para el público.

Y, específicamente hablando de la comprensión histórica que este periódico brindaba se puede decir que el proyecto político que planteó estaba sustancialmente ligado a la *Regeneración*. Que

⁹⁷ JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Wilson Ferney. El papel periódico ilustrado y la configuración del proyecto de La *Regeneración* (1881-1888). En *Historia Crítica* No 47, Bogotá: Universidad de los Andes, 2012., p 117.

derivó en una nueva lectura del relato histórico relacionado con el tiempo de la nación, la cual tenía como objetivo legitimar el presente a partir de una ruptura con el pasado cercano del radicalismo liberal, asimilándolo como un tiempo decadente y violento. Al mismo tiempo, remitiéndose a una idea de continuidad con la tradición occidental, constituida por la Iglesia Católica, la herencia española y el proceso de Independencia como hitos fundacionales de la nación y posibilitando, a su vez, un horizonte de expectativas fundamentado, paradójicamente, en la tradición⁹⁸.

El último ejemplo, de cómo los relatos de autocomprensión terminan convirtiéndose en política de la historia, es uno que expresamente surgió desde la cúpula del poder nacional, para celebrar el centenario de la Independencia en 1910. Específicamente nos referimos al manual escolar de historia escrito por los abogados antioqueños, Jesús María Henao y Gerardo Arrubla. Un libro que nace de un proyecto estatal que, por vía de un concurso abierto, intentó reformular la forma en la que se había contado la historia del país, una forma en la que se le daba fundamental importancia a las tensiones partidistas y, desde ahí, se explicaba toda la historia del país, incluso, desde la independencia⁹⁹. El texto fue escogido por un jurado de catedráticos conservadores¹⁰⁰, bajo los méritos de “contribuir a la formación del carácter, moralizar, avivar el patriotismo y preparar con el conocimiento de lo que fue a la activa participación del presente”. Debe valorarse que el texto tiene un corte conservador así este no se haga explícito. Sin embargo, su comprensión de la historia no es fuertemente rechazada por el partido liberar, a pesar de que por momentos el Olimpo Radical y sus rebeliones son narrados de una forma negativa.

⁹⁸ Ibid., p 118.

⁹⁹ MELO, Jorge Orlando. La historia de Henao y Arrubla: tolerancia, republicanismo y conservatismo. En: El Olvido y el Recuerdo: Iconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia, Bogotá, Universidad Pontificia Javeriana, 2010.

¹⁰⁰ BARÓN VERA, Alejandra. LA PÁTRIA Y EL HÉROE en la Historia de Colombia de Jesús María Henao y Gerardo Arrubla, una obra laureado en la Conmemoración del Centenario de la Independencia. Tesis de Grado. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2007.

En términos generales, se puede decir que la historia escrita por Henao y Arrubla, aquella que el Estado escogió como la que sería el manual guía durante más de medio siglo, se caracteriza por tener un corte conservador y tradicionalista. Al mismo tiempo, tal comprensión si bien matiza algunos elementos de sus antecesoras, no se puede decir que exista un cambio sustancial entre éstas, sino sólo formal. Lo cual evidencia que la transformación historiográfica sobre la cual se fundó ese proyecto, no fue un éxito.

Para cerrar este apartado, se debe aclarar que, si bien los casos escogidos corresponden a obras y autores de un corte político particular, el uso de discursos históricos de autocomprensión no es ajeno a otros sectores de la vida política nacional. En esta ocasión, no se trae a colación puesto que sus estrategias no se evidencian con la misma claridad. En el caso liberal, se puede ver en las reformas educativas del siglo XX, desde las cuales intentó consolidar una historia de corte nacionalista que apuntaba a *cultivar el sentimiento de la nacionalidad, apoyándolo en la triple base de amor, comprensión y servicio a la patria. Y hacer percibir las esencias del alma colombiana, su génesis y sus manifestaciones características*¹⁰¹. Una estrategia menos rastreable y, tal vez, menos efectiva ya que esta mediada por las instituciones de educación, la pedagogía y los respectivos docentes. Otro ejemplo de este fenómeno es el uso que se ha dado a un personaje como Simón Bolívar, para legitimar movimientos políticos y armados de corte socialista y comunista.

Finalmente, estos casos muestran cómo, en diferentes momentos, una lectura del pasado colombiano ha sido usada como estrategia para legitimar y defender apuestas políticas. Esta situación evidencia que tales usos no han sido atípicos dentro de la misma historia hegemónica de Colombia y que, por el contrario, han sido un fenómeno constante sobre el cual la academia

¹⁰¹ ACEVEDO TARAZONA, Álvaro., SAMACÁ ALONSO, Gabriel. Op. Cit. p. 228.

ya ha reflexionado. Lo cual expresa que la apuesta investigativa, de la cual este documento es resultado, está unida y es deudora de las obras y autores referenciados con anterioridad.

Sin embargo, la propuesta nominal del fenómeno presentado, la “historiografía de silicona”, sí plantea características propias que reformulan aspectos de la forma en la que han expresado los discursos de autocomprensión durante los últimos cuarenta años. Muestra de ello, es que el medio televisivo pone sobre la mesa un lenguaje nuevo, o renovado, de esta clase de usos del pasado. Esto debido a que el lenguaje audiovisual, tanto formal como sustancialmente, transforma la manera en la que se estas obras son producidas y leídas. Un lenguaje cuyos formatos se imponen frente al texto tanto en accesibilidad, entretenimiento y sencillez.

Otra distancia que se podría trazar entre los casos citados y el de la televisión, que también expresa la particularidad de este fenómeno es que, hasta la primera mitad del siglo XX, existía la posibilidad de contrastar de forma paralela, esta multiplicidad de interpretaciones sobre la historia del país, eran relatos que convivían entre sí y que brindaban de forma conjunta un panorama sobre los procesos a los que aludían. En la actualidad esta clase de documentos sólo son consultados por historiadores y especialistas de la materia, obras que, a pesar de circular libremente tanto en bibliotecas como en red, no son públicas en la medida que no se conocen. Y esta situación, como ya se mencionó, ha generado que la televisión construyera un monólogo sobre la historia del país sin tener la intención o, incluso, sin darse cuenta.

Dichos elementos sostienen, la pertinencia de una definición propia para el fenómeno colombiano que da vida a este documento. Y bajos tales disposiciones del problema acá tratado es que se fundan los ejes siguientes de la tesis.

CAPÍTULO II

EL ESPACIO, EL DISFRAZ Y EL VESTIDO: LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DEL PASADO EN LA TELEVISIÓN COLOMBIANA.

Hace más de cincuenta años que Siegfried Kracauer planteó uno de los principales derroteros a los que se tienen que enfrentar las representaciones audiovisuales del pasado, uno que es inherente al lenguaje sobre el cual se fundan estos medios de expresión: la incapacidad de estos para construir imágenes estéticamente coherentes del pasado¹⁰². Esta condición propia del formato audiovisual hace que inevitablemente aquello que se muestra en pantalla al espectador sea una mentira de la que éste es consciente, ya que es imposible usar indumentaria y vestuario de la época, lo que hace que estas obras se vean en necesidad de disfrazarse del pasado ante su incapacidad de verse cómo él. Una mentira que la producción, por medio de recursos audiovisuales e investigativos, intenta que el público olvide y se sumerja en aquello que le presentan.

Al igual que Kracauer, Robert Rosenstone en su texto *El cine histórico*, que hace parte de *El pasado en imágenes* (1997), expresa que uno de sus mayores malestares respecto a esta clase de obras reside en la falsa idea del pasado que dichos filmes transmiten y reproducen. Ya que los medios audiovisuales ofrecen la “apariencia” del pasado, mas no una comprensión histórica e interpretativa de éste. Esto se comprende en la medida que los objetos, el vestido, los espacios y los personajes, crean una imagen que termina asimilándose como un retrato convincente de la época representada. Pero no cómo lo que es, una imagen creada artificialmente en donde los

¹⁰² KRACAUER, Sigfried. Teoría del cine: la redención de la realidad física. Barcelona: Paidós, 1989., p. 109-127.

personajes, la indumentaria y el espacio en que estos se ubican se disponen para construir un cuadro temporal que apoya, fundamentalmente, la trama o el argumento de la película, serie o telenovela. Esto se puede traducir en que el contenido, y comprensión histórica, de esta clase producciones se encuentra subordinado al carácter ficcional y narrativo de los géneros audiovisuales. Generando así, en palabras de Rosenstone, que “con tal que el decorado y los objetos parezcan históricos, a fin de que el pasado sea más interesante, puedes inventarte personajes y los hechos que consideres necesarios”¹⁰³

Es así como, los elementos acá presentados, así como los señalados por Rosenstone, corresponden a un análisis de aquello que se entiende, dentro del universo cinematográfico, como *dirección de arte*. Dicho concepto abarca todos los elementos plásticos que aparecen en la pantalla, es una expresión que compuesta de diferentes dimensiones de ambientación y creación de espacios que se suelen dividir en subcategorías como escenografía, indumentaria, vestuario, peluquería y maquillaje, entre otras. La dirección de arte es responsable de coronar dichas áreas y diseñar todo lo que se requiera para que, en la imagen y ambiente de la película, se interprete el guion de forma efectiva. Con lo cual, además de supervisar los diferentes elementos de decorado y vestuario, tanto de exteriores como de interiores, se interviene formalmente sobre las locaciones en las cuales estas obras son grabadas. En el caso de una producción que recrea el pasado, concretada en cualquier periodo histórico, idealmente la dirección de arte investigará sobre las costumbres de dicha época, los hábitos sociales, la vestimenta y demás elementos, con el fin de lograr producir el efecto previsto¹⁰⁴.

¹⁰³ ROSENSTONE, Robert. *El cine histórico*. En *El pasado en imágenes*. Editorial Ariel, Barcelona, 1997. p. 52.

¹⁰⁴ GÓMEZ-TARIN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, Javier (Coordinadores). *Diccionario de Términos y Conceptos Audiovisuales*. Madrid: Cátedra-Signo e Imagen, 2015. p. 103.

Ligado a esto, para el tipo de producciones y de representaciones con el cual nosotros estamos trabajando la “apariencia” o la forma en la que estas obras televisivas presentan visualmente el pasado es uno de los puntos en los cuales confluyen todas las producciones que se analizaron para esta investigación, y esto incluye tanto a las que grabaron en las postrimerías del siglo XX como aquellas que se rodaron en las primeras dos décadas del XXI. Si bien existen diferencias formales entre aquellas que retratan el periodo Republicano y aquellas que narran La Violencia, ambos tipos de representaciones, tanto en los periodos retratados como en los de transmisión, responden sustancialmente al planteamiento de Rosenstone. Ya que tales obras se caracterizan por ambientar visual y contextualmente una concatenación de hechos que se estructuran de forma dramática y ficcional para sostener el desarrollo narrativo de un personaje, histórico o no. Lo que quiere decir que la imagen perceptible que estas obras construyen del pasado no tiene como pilar la fidelidad y rigurosidad respecto al tiempo en el que estos personajes vivieron; por el contrario, la imagen que estas obras crean en torno al pasado únicamente sirve como un disfraz de una época. Un disfraz que hace creíble para el espectador que aquello que muestran no corresponde al presente en el que él está viviendo, pero que, tampoco se le puede considerar como una imagen honesta y verificable del pretérito. Imagen que será deconstruida en los siguientes apartados, en donde se resaltan fenómenos que evidencian las dificultades, retos y fallas en las cuales caen la mayoría de producciones a la hora de representar tiempos extintos, así como personajes y acontecimientos de nuestra historia.

1 LOCACIONES, ESPACIO Y LUGAR DEL PASADO.

Uno de los primeros inconvenientes a los cuales se enfrenta una producción cuya historia transcurre en el pasado son las limitaciones espaciales que implica tal empresa. Esto debido a que existen un restringido número de locaciones con las cuales puede contar para grabar y

ambientar plenamente la época en la cual se ubican estas obras. Tales impedimentos son de diferente naturaleza; una primera y fundamental (considerando que muchas obras de este tipo se reconocen como históricas), es la correspondencia temporal entre la locación y el periodo representado. Esto se relaciona con otra cuestión de gran importancia al realizar este tipo de producciones, que es el estado de conservación en el que se encuentre el inmueble y si es apto para que allí se despliegue todo el equipo y personal necesario para grabar. Y, finalmente, si es viable que se pueda tener acceso a estas instalaciones, puesto que muchos espacios pueden corresponder temporalmente y estar plenamente conservados, pero no existen posibilidades de grabar dentro de estos, ya sea porque están en manos privadas, o porque no son abiertos al público, o porque, sencillamente, no es permitido que a esas instalaciones se les de esa clase de uso.

Por otro lado, este tipo de inconvenientes sólo se presentan cuando se tiene la intención de grabar en locaciones reales, también denominadas como exteriores¹⁰⁵. Una situación que se diferencia a cuando, por diferentes motivos, la producción de las películas, telenovelas o seriados se ve en la necesidad de rodar dentro un estudio o set de grabación. En tal panorama, todo el equipo debe erigir desde cero, y en un espacio artificial, el ambiente que da lugar a la imagen del pasado. Esto genera un escenario en donde la arquitectura y el espacio, se suman al diseño de vestuario, a la dirección de arte y a la interpretación actoral en el reto de crear una imagen convincente del pretérito en el cual se ubica tal producción. Y si bien dicha forma de grabar puede tener ventajas, si se considera que se tiene mucho más control sobre aquello que el espectador percibe en la pantalla, ya que todo ha sido dispuesto y creado directamente por y para la obra; nuestra experiencia como espectadores nos permite decir que esta clase de

¹⁰⁵ FERNANDEZ DIÉZ, Federico; MARTÍNEZ ABADÍA, José. *La dirección de producción para cine y televisión*. Barcelona: Paidós, 1994. p. 97.

representaciones terminan creando una imagen mucho más artificial e inverosímil si se compara con aquellas tomas que fueron grabadas en escenarios reales.

Sin embargo, se debe considerar que dentro de todas las obras que se analizaron para este trabajo existen puntos medios, ya que si bien existen obras que se grabaron totalmente en locaciones reales, y también un par excepciones en donde predominan los espacios artificiales, la gran mayoría de las series y telenovelas con las que se trabajó dialoga constantemente entre el set de grabación y el exterior. Por otro lado, ha de valorarse que muchas veces esta clase de decisiones no responden únicamente a la orientación y predilección estética del director o el guionista, también están determinadas por la cantidad de recursos económicos y logísticos con los cuales se cuenta. Teniendo en cuenta que grabar en uno u otro lugar implica viajes de todo el equipo humano, así como su alimentación, hospedaje y, sin olvidar, el traslado o alquiler de maquinaria y elementos tecnológicos.

En todo caso, si bien esto genera distinciones entre una y otra metodología, nuestra crítica apunta indiscriminadamente a ambas formas de retratar el pasado por algo que ya se había mencionado con anterioridad y que, por el momento, no nos cansaremos de decir: y es que sin importar si la telenovela o seriado se grabó en locaciones reales o en el set de grabación, ambas terminan construyendo una imagen del pasado que pretende convencer al espectador. Por lo cual el criterio con el cual se juzga lo que ve es la verosimilitud, y no la rigurosidad histórica, que terminaría por educar y formar consumidores de esta clase productos culturales. A continuación, una situación en donde el diseño de producción hace manifiesto su compromiso con la verosimilitud del relato, mas que con la veracidad de la época que representan.



Imagen no. 3. Revivamos Nuestra Historia. Rafael Reyes. Cap. 8 (1984)



Imagen no. 4. Revivamos Nuestra Historia. Rafael Reyes. Cap. 8 (1984)



Imagen no 5. Revivamos Nuestra Historia. Rafael Reyes. Cap. 8 (1984)

Los anteriores son algunos ejemplos de la distancia manifiesta que existe entre las imágenes que son grabadas en escenarios artificiales, en set, y aquellas que tienen locación en espacios exteriores. Las tres imágenes hacen parte de la serie de televisión Revivamos Nuestra Historia, en la temporada que representan la biografía del presidente de Colombia Rafael Reyes. En la primera imagen se pueden ver a dos actores, uno que interpreta a Reyes en sus años de madures y otro que encarna la presidente Rafael Núñez durante el periodo de su mandado, según dicha producción la escena transcurre en el palacio presidencial, espacio que tuvo que ser recreado en un set para grabar dicha escena.

En las otras dos imágenes se presenta en interior de la casa de campo de Rafael Reyes, ubicada en Duitama, dichas escenas fueron grabadas en el interior de una casa de la época de la república ubicada en la sabana cundiboyacense. La naturalidad, profundidad y fluidez que tienen esta clase espacios se pueden ver dentro de la imagen, la disposición de los objetos y la forma en la que los

mismos personajes habitan el espacio crean una imagen mucho más convincente que en caso anterior.

Como ya se había mencionado este es un fenómeno transversal en todas las producciones que se analizaron, el anterior es un ejemplo que data en la década de 1980, y es una cuestión que también se expresa en las primeras décadas del siglo XXI. Como se ve en las siguientes capturas:



Imagen no. 6. La Saga: Negocio de familia. Cap. 9 (2005).



Imagen no. 7. Esmeraldas. Cap. 1. (2015).

Las capturas anteriores van por la misma línea del ejemplo de 1984, con la diferencia que ambas son más cercanas en el tiempo, así como también representan, ya no el periodo de republicano, sino un periodo aproximado entre 1935 y 1948. Ambas son producciones de ficción que se ambientan temporalmente en el pasado, sin embargo, los personajes no son precisamente figuras de nuestra historia. Sin embargo, las historias de sus personajes se ven afectadas por fenómenos y acontecimientos de nuestra historia como La Violencia o el Bogotazo.

En el caso de la primera imagen, que hace parte de la obra de 2005, *La Saga*¹⁰⁶, se puede ver una habitación de una casa lujosa, en Bogotá, de los años 40. Esta escena fue grabada en un set de grabación, y si bien manifiesta un avance respecto a su antecesora de 1984, la disposición de los objetos dentro de esta, la carencia de ventanas y lo encerrado del plano permiten ver una composición menos orgánica de la imagen.

De igual modo, si se compara con la segunda imagen, que hace parte de la serie de 2015 *Esmeraldas*¹⁰⁷, se puede ver que no existe una brecha tan marcada entre la composición de una imagen y la otra. Dicha escena fue grabada, en una casa tradicional de La Capilla, Boyacá, y es un caso que, si bien no traza una brecha tan amplia como en caso de la serie de Rafael Reyes; la relación entre la luz, la disposición de los muebles, el ancho de las paredes y la ventana, permiten crear un cuadro mucho más convincente y natural.

¹⁰⁶ Una telenovela, producida por Caracol Televisión, que narra la historia de los integrantes de la familia Manrique en diferentes generaciones. Una casta condenada por el crimen y la muerte, y que tiene sus raíces desde los años treinta hasta la primera década del siglo XXI. Los primeros capítulos de esta producción son de sumo interés dentro de este trabajo, ya que además de abarcar un periodo de nuestro interés, también presentan una particular comprensión de La Violencia y partidismo político de aquel entonces.

¹⁰⁷ Serie, que también fue producida por Caracol Televisión, que tiene una estructura narrativa y argumental muy similar a la de *La Saga*, ya que al igual que esta es un relato generacional de dos familias unidas por el crimen, la violencia y la explotación de las Esmeraldas. Esta serie, del mismo modo, ofrece una comprensión tanto de la época de 1940, así como del fenómeno de La Violencia, pero en este caso en el departamento de Boyacá.

Aun así, se debe valorar que durante la última década se ha evidenciado un avance y un esfuerzo por parte de las cadenas de televisión por grabar cada vez más en locaciones reales¹⁰⁸, sobre todo para esta clase de producciones en donde la ambientación, el vestuario y el diseño de arte son fundamentales dentro de desarrollo narrativo de las obras.

Sin embargo, el lugar donde se graba es sólo uno de los elementos que integra la forma en la que se compone la imagen del pasado. Así mismo, es uno de los cuales sale mejor librado al mirarse históricamente puesto que es comprensible la dificultad que implica retratar el pasado en términos arquitectónicos y espaciales. Aun así, no se puede olvidar lo que implica esta clase de ejercicios si comprenden históricamente y heurísticamente. Ya que si como historiadores podemos pensar y considerar al espacio como una fuente de pasado; es imposible negar que dentro de estas obras de ficción televisiva el lugar de la historia al que se hace referencia muy pocas veces corresponderá con el que vemos en la pantalla. Siendo este uno de los vicios, que se encuentran al hacer escrutinio la imagen que nuestra televisión ha proyectado sobre nuestro pretérito.

2 LA IMAGEN PULCRA

Dentro de las formas en las cuales los medios audiovisuales en Colombia han narrado el pasado, uno de los principales vicios que se pueden encontrar, sobre todo en las obras que se inscriben en formatos televisivos, es la necesidad que tienen las telenovelas y seriados por crear una imagen *pulcra* para el televidente. Entendiendo esto como un condicionante, tácito o no, que obliga a las producciones a proyectar imágenes que sean estéticamente aptas para todo público, ya que la mayoría de estos contenidos son transmitidos en horarios familiares. Y, sobre todo, que no

¹⁰⁸ Caracol Televisión. *Gran lanzamiento para medios de Esmeraldas* (9 de abril de 2015). Consultado el 21 de julio de 2016.

lleguen causar desagrado a los espectadores, o que por lo menos se encuentren dentro del rango de tolerancia higiénica y moral de nuestra época, una situación que de no controlarse claramente repercutiría en el rating de los canales.

Este fenómeno en el que dicho tipo de censura o estilo, si quiere pensar como tal, ha marcado la pauta sobre la forma en la que se ha contado el pasado a través de este medio ha terminado por generar imágenes distorsionadas del pasado. Teniendo en cuenta que el pasado, así como muchos lugares en la actualidad, no se regía por la corrección política y la cultura higienista con la que hoy convivimos tanto en nuestra vida, como en los principales medios de comunicación en el país.

Esto quiere decir que duramente décadas la televisión se ha encargado de *limpiar* la imagen que tenemos de nuestro pasado, bien podría pensarse que la ha higienizado, si se considera que es una condición que atraviesa toda esta clase de producciones, ya que consideramos que un problema no es propio de estas obras sino de los medios en los que se transmiten.

Un primer ejemplo sobre este fenómeno es una de las primeras imágenes que tenemos en *Laura, la Santa Colombiana*, en el primer capítulo de esta serie nos encontramos con el nacimiento de Laura Montoya. En dicha escena se representa a su madre, Fabiola Upegui, dando a luz en su alcoba, con puertas y ventanas abiertas, siendo asistida y cuidada por una partera. Una imagen que fue común tanto en nuestra historia prehispánica, colonial y república; sin embargo, después de parir el recinto se encuentra igual, o más aseado, que una sala de cirugía de nuestro tiempo. Como podemos ver a continuación:



Imagen no 3. *Laura, la Santa Colombiana*. Cap 1. 2015

De igual modo, se puede ver cuestiones menos evidentes como lo es la higiene personal de los personajes. Si consideramos que la mayoría de los personajes, sin distinción de clase o edad, se encuentran pulcros y aseados en todo momento. Ejemplo de esto es un anciano campesino antioqueño, como el abuelo de Laura Montoya, conserve en los últimos años de su vida todos los dientes, dientes que no sólo se encuentran completos sino también limpios y en orden.



Imagen no. 4.
Laura, la Santa Colombiana. Cap
1. 2015

Cómo hemos visto este proceso de higienización de la imagen se manifiesta tanto en los personajes que representan el pasado, como en los objetos con los cuales estos interactúan. A lo cual se le debe sumar, los espacios que habitan, esto incluye tanto espacios privados dentro del hogar como el comedor, la cocina o el dormitorio; así como espacios urbanos exteriores y públicos, como calles, plazas, mercados, entre otros.

Frente a estos últimos, se debe considerar que el paisaje urbano durante el siglo XIX en Colombia era todo menos higiénico, ya que este tipo de desarrollos sólo se daría en las grandes ciudades hasta ya entrado el siglo XX¹⁰⁹. Lo cual quiere decir que para la segunda mitad del siglo XIX en la mayoría de ciudades de nuestro país no existían redes sanitarias ni de alcantarillado, una situación en donde los desechos de las casas comúnmente eran arrojados en las calles, uniéndose con la basura y desperdicios propios de los comercios y las bestias que habitaban el espacio urbano. Lo que hace que la siguiente representación de Medellín, de calles y paredes limpias, corresponda más a un cuadro costumbrista que a la realidad urbana de esta ciudad durante la segunda mitad del siglo XIX.

¹⁰⁹ Esto se puede ver en la obra de Catalina Reyes Cárdenas, *Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín (1890-1930)* quien sostiene que las condiciones hídricas, sobre todo la contaminación del acueducto con cocobacilos, la falta de alcantarillado, la convivencia con animales en los espacios domésticos, la falta de vivienda adecuada para los sectores populares, los precarios servicios médicos y la falta de difusión de hábitos de higiene, las deficientes medidas oficiales para el control de enfermedades y la ausencia de control de basura y de limpieza en la ciudad, daban a Medellín una imagen muy distinta a la de “tacita de plata” que tanto se ha repetido. REYES CÁRDENAS, Catalina. *Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín (1890-1950)*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996. p. 7.



Imagen no. 5.

Laura, la Santa

Colombiana.

Cap. 1. 2015

Una última expresión de la mencionada pulcritud e higienización del espacio se puede ver en la forma en la que se presentan los hogares de la época. En donde el espacio, en sí mismo, no manifiesta expresamente distinciones de clase, ya que la disposición de este sigue los mismos lineamientos de orden, pulcritud e higiene que se vienen comentando hasta ahora.



Imagen no. 6. *Laura, la Santa Colombiana.* Cap 1. 2015

Este panorama genera que los únicos elementos con los que se puede identificar la clase dentro de estos hogares de esta producción, espacialmente hablando, sean los roles que los personajes desempeñan dentro del hogar, como si hay servidumbre, o quienes hacen las labores dentro de los hogares; así como los enceres y muebles que se encuentran dentro de estos, como los materiales que los componen, si son lujosos, tecnológicos o artísticos. Esto quiere decir que dentro de las obras los hogares de ricos y pobres se encuentran igual de pulcros sin distinción. Cómo se puede ver en las siguientes capturas:



Imagen no. 7. *Laura, la Santa Colombiana*. Cap 1. 2015. (Casa del abuelo materno de Laura).



Imagen no. 8. *Laura, la Santa Colombiana*. Cap. 2. 2015 (Hogar del Tío-Abuelo de Laura)

Finalmente se debe considerar que esta sensación de pulcritud que estas obras construyen respecto al pasado no solo se da por vía de paredes pintadas y suelos limpios, sino también por aquello que sus personajes llevan puesto. El vestido, es casi, la mitad de los elementos que vemos a la hora observar la interpretación de un personaje o una escena. En tal medida, nosotros consideramos que es uno de los elementos fundamentales a la hora de comprender de qué forma el presente crea una imagen del pasado para un medio como la televisión.

3 VESTUARIO

Se puede decir, que el vestido y la indumentaria con la que interactúan los personajes de estas producciones son un último elemento sobre el cual se puede analizar la forma en la que el pasado es representado visualmente dentro de la televisión. Podría afirmarse que este es el elemento más complejo a la hora de abordar las producciones que narran el pasado, puesto que cae en dos de los fenómenos mencionados anteriormente.

El primero de ellos sería la artificialidad de las prendas que se usan, ya que es muy poco probable que se trabaje con prendas originales del periodo representado, lo cual implica que la confección de dichas prendas surge, incluso, por y para la misma producción que se está grabando. Esto también es considerado por Rosenstone, cuando menciona que en el cine la ropa de un tiempo particular se encuentra en uso, se mueve con los actores y ellos viven dentro de ella; una imagen contraria a la forma en la que se pueden apreciar las prendas originales en la actualidad, en museos principalmente, conservadas entre vitrinas y cuyo único contacto pertenece a aquellos encargados de su conservación.

Esta situación deriva en el segundo fenómeno, en donde al igual que los espacios, el vestuario que los actores usan termine sufriendo de la ya mencionada *pulcritud* de imagen y termine siendo parte de esta misma. Teniendo en cuenta que es ropa cuyo primer uso surge dentro la misma producción, que son tejidos que no han sido sudados por el trabajo y cuyas hebras no se han separado por la guerra. Haciendo que incluso cuando se quiere representar la pobreza, la suciedad y la violencia por medio del vestuario la forma en la que esta se plasma es por medio del daño artificial y fabricado de una prenda nueva, como se ve a continuación:



Imagen no. 8. *Revivamos Nuestra Historia: Libertad de los Esclavos* (198#). Cap. 2.



Imagen no. 9. *Esmeraldas*. Cap. 2. 2015.

Ambas imágenes son muestra de la forma en la que por medio de vestuario se quieren representar sectores sociales que han sufrido y sido marginados por culpa de la desigualdad y la guerra. La primera captura hace parte de la temporada *Libertad de los esclavos*, de Revivamos Nuestra Historia, que abordó el proceso de la esclavitud y los conflictos que suscitó su abolición. En dicha imagen se puede ver a un grupo de libertos que han escapado de sus amos y para sobrevivir se convirtieron en asaltadores. La segunda imagen presenta a una familia boyacense que, a mediados del siglo XX, fue desplazada por culpa de un desastre natural y se encuentra desamparada en la plaza municipal de La Victoria¹¹⁰.

En ambos casos se puede ver cómo el vestido, y la forma en la que este es presentado, sirven dentro de estas obras para caracterizar e identificar a aquellos que lo llevan. En el caso de los

¹¹⁰ Pueblo ficticio que fue creado para esta producción que sintetiza la mayoría de fenómenos económicos y violentos que se gestaron alrededor de las esmeraldas en el noroccidente del departamento de Boyacá. Dicho poblado fue creado por medio de locaciones en Restrepo, Somondoco, Guateque, Chivor, Tenza, Mesitas del Colegio, Guayatá, La Capilla, Nimaima, Nocaima, La Vega y Villeta. Caracol Televisión. *Gran lanzamiento para medios de Esmeraldas*. 9 de abril de 2015. En: <<<https://www.caracoltv.com/programas/series/esmeraldas/articulo-319310-gran-lanzamiento-para-medios-de-esmeraldas>>> Consultado el 21 de julio de 2016.

libertos el blanco, la suciedad y los rotos de las prendas, siendo portadas por actores de tez morena ayudan a crear una imagen común, dentro de nuestro imaginario, sobre la esclavitud. Aun así, como ya se venía mencionando, no se puede olvidar que las prendas han sido alteradas para crear artificialmente dicha imagen, siendo esto algo que se puede apreciar a simple vista. Ya que los orificios no corresponden a un patrón de desgaste por uso, sino que son producto de rasgaduras o cortes intencionales sobre la tela. Lo mismo pasa, con la suciedad de las prendas, manchadas de tierra las manos del equipo de vestuario como se puede ver en el hombro derecho la camisa del hombre de la pañoleta blanca. Ambas alteraciones del vestuario son muestra de la forma en la que esta dimensión cinematográfica se presta dentro de las producciones para construir imagen y caracterizar poblaciones que habitaron el pasado.

En la segunda imagen, mucho más reciente tanto en el tiempo de representación como en el de transmisión, se puede ver un fenómeno similar en la medida que la mancha que el hombre tiene en su pantalón es evidentemente fabricada. Así como, esta captura hace manifiesta la forma en la que la ropa ayuda a crear una imagen alterada del pasado puesto que tal mancha es el único rastro de adversidad en un cuadro que perfectamente podría ser el comercial de un detergente si se considera la claridad de las prendas y la calidad de éstas. Una imagen en donde no es descabellado afirmar que la mayoría de los actores estaban estrenando el vestuario al momento de grabar dicha escena. Tal situación se une y apoya nuestro planteamiento sobre cómo la televisión ha ayudado a cimentar una imagen pulcra, limpia e higiénica del pasado.

Como ya se ha planteado, este es un fenómeno que no sólo se reduce al espacio o el vestido, sino atraviesa todos los elementos que se ven e interactúan en pantalla y esto incluye también a los objetos e indumentaria que acompañan y usan los actores. Como en la siguiente imagen, en donde se ve el arma con la cual fue asesinado el padre la Laura Montoya, Jesús Antonio

Montoya¹¹¹, cuando defendía la iglesia de su pueblo y de los *radicales*. El arma es un cuchillo limpio, afilado y brillante; que al igual que su funda se encuentra casi nuevo y que es empuñado por las manos limpias de un liberal de la guerra civil de 1876. Como se ve a continuación:



Imagen no. 10 y 11. *Laura, la Santa Colombiana*. Cap. 1. 2015.

¹¹¹ Quien originalmente se llamaba Juan de la Cruz Montoya pero la producción decidió cambiar su nombre a uno más moderno y atractivo.

Se podría decir que las falencias de esta escena son evidentes en la medida que es casi imposible que cualquier hombre que haya luchado en una guerra civil de nuestra historia, en las condiciones que se presentan dentro de la serie, se encuentre en ese estado de limpieza y pulcritud, tanto él como su arma, después de tomarse el pueblo de Jericó y de incendiar la iglesia de este municipio. Una imagen construida y fabricada para el formato y el horario en el cual fue transmitida esta serie y que de haber sido posible grabar en vivo en 1876, cuando estos hechos ocurrieron, sería muy diferente y, seguramente, no sería apta para franjas familiares de la televisión contemporánea.

3.1 El vestido y la fuente

Por otro lado, se deben considerar las fuentes o referentes sobre los cuales se han apoyado aquellos encargados de la dirección de arte y de vestuario de estas producciones. Ya que, sin importar el carácter de estos, si son fruto de una investigación, se ha alimentado de otras obras que han representado la época o si sencillamente se construido sobre el imaginario que se tiene sobre ese periodo. Al revisar las obras, así como las entrevistas y las noticias sobre estas, se puede ver cómo la mayoría los creadores de dichas... afirman que las producciones fueron elaboradas con una investigación que la apoya y se encuentran basadas en libros, principalmente de literatura. Incluso, en los casos más ambiciosos y formales, como en la serie Revivamos Nuestra Historia, esto es afirmado desde los mismos créditos de presentación de todos los capítulos de todas las temporadas que constituyeron dicha serie, como aquí se puede evidenciar.



Imagen no. 12. *Revivamos Nuestra Historia: Mosquera y Obando*. (1987).

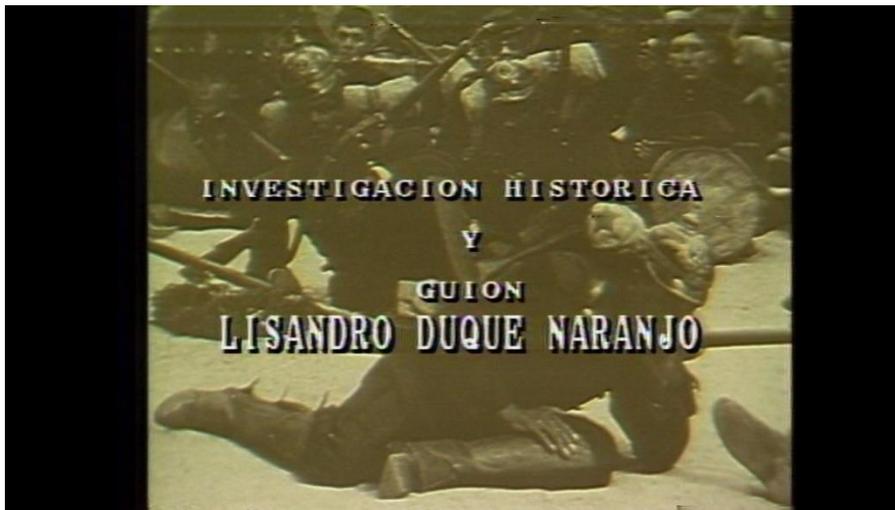


Imagen no. 13.
Revivamos Nuestra Historia: Rafael Reyes.
(1986).

De igual modo, siempre se van a tener la duda sobre el carácter de estas investigaciones y la naturaleza de sus fuentes, pero esa es una cuestión que se abordará en páginas siguientes. En todo caso y teniendo en cuenta que nuestra reflexión en este punto gira alrededor del vestuario, para finalizar este apartado se presentarán algunas capturas que tienen el interés de cuestionar y especular, en cierta medida, las fuentes sobre las cuales se planteó el diseño de vestuario en

algunas de las producciones con las que se ha venido trabajando, señalando así tanto aciertos como falencias dentro de este proceso.



Imagen no. 14. *La Saga: Negocio de familia*. Cap. 1. 2005.

En esta primera captura, que hace parte de *La Saga: negocio de familia* una obra que tiene una particular versión de los años treinta en Bogotá en sus zonas aledañas, una comprensión de este periodo que por momentos parece estar mucho más interesada en emular otros contextos (que ya han sido idealizados por otras industrias televisivas y cinematográficas); que en crear una representación sólida, convincente e histórica de ese periodo en esa zona del país.

En dicha imagen se puede ver una pareja de esposos, los protagonistas de la trama en ese momento de la serie, que departe en un matrimonio de una familia acomodada, celebrado al aire libre, de un aparente militante del partido conservador. Sin embargo, tanto los colores de la ropa como el estilo de ésta no corresponde con el lugar y el periodo señalado, considerando que para ese momento el clima en la sabana cundiboyacense era mucho más frío que el actual, lo cual hacía que las prendas que se llevaban fueran de materiales mucho más gruesos y opacos a los que se ven en la imagen.



como en los materiales que las componen.

Aquí se observa una imagen real de la época, así como del espacio, en el que se ambienta esta producción. La fotografía es un retrato cotidiano tomado por Sady González en los años treinta. Una imagen que marca una distancia entre lo que se puede ver dentro de la telenovela y algunos elementos o fuentes visuales propios del momento que dicha producción tiene el interés de representar. Y tal distancia se puede ver, como ya se mencionó, tanto en el color de las prendas

Imagen no. 15. Sin título, años 1930. Archivo fotográfico de Sady González, Biblioteca Luis Ángel Arango.

Entonces, frente a este panorama, surge el interrogante entorno a aquello que inspiró el carácter y el concepto de vestuario que se utilizó para esta telenovela. Y, al respecto, nos atrevemos a afirmar que aquellos referentes, sobre lo que se basó tal dimensión de esta producción audiovisual, no son propios de nuestro pasado. Por el contrario, creemos que tal construcción estética se alimenta de imaginarios de época relativos a otras latitudes. Específicamente a los años veinte en países modernos e industrializados para ese momento de la historia, particularmente de países de Europa y Norte América.



Imagen no. 16. Mujeres en París, 1920.¹¹²

Esta imagen de un grupo de mujeres parisinas en la década de 1920 puede ayudar a ilustrar la inspiración y los recursos estéticos de los cuales esta producción se alimentó a la hora de construir visualmente una época. Una construcción cuestionable, considerando la distancia que existe

entre las mujeres de esta fotografía y una mujer de tradición conservadora del altiplano en la misma época.

A esta inconsistencia de La Saga, se debe sumar su interés por equiparar el bajo mundo bogotano de los años treinta, a la forma en la que convencionalmente el cine estadounidense ha representado la mafia italiana. Dicha inspiración se ha construido de forma expresa con los imaginarios relativos al gansterismo y el burlesque, que han derivado en una imagen distorsionada, romantizada y empobrecida de nuestro pasado; y más que educar, o construir un retrato sólido sobre éste, ha terminado por afianzar imaginarios y lugares comunes que niquiera son propios a nuestro pasado como sociedad.

¹¹² Tomada de Cactus Cultural. Publicado el 11 de julio de 2016. En: <<<http://www.cactuscultural.cl/paris-memorias-de-una-epoca-delirante/>>> Citado el 12 de enero de 2018.



Imagen no. 17. *La Saga: Negocio de familia*. Cap. 2. 2005.

Alejandonos un poco de este periodo, durante las últimas décadas del siglo XX, la televisión colombiana tuvo un particular interés por representar la historia política de nuestro país, y dentro de esta empresa, el siglo XIX fue uno de los principales escenarios sobre las cuales se contruyeron los argumentos de estas producciones. Esto implicó, teniendo en cuenta la naturaleza de nuestra historia política de ese periodo, y en general de toda nuestra historia como nación, que la guerra y los procesos bélicos por los cuales hemos pasado terminaran por tener un papel determinante dentro de las telenovelas y seriados que intentaron plasmar tales momentos de nuestro pasado. En el caso de las obras con las cuales venimos trabajando, las múltiples guerras civiles que sufrió nuestro país terminarían por narrar la forma en la que se expresó y concretó el universo político colombiano durante ese periodo.

Teniendo en cuenta el momento del documento que se viene explorando, se debe reflexionar entorno a cómo se ven aquellos que libran estos conflictos dentro del tipo de televisión que representa el pasado. Que si bien no sufre las mismas falencias que se presentan en una obra

como La Saga, e incluso podría contener virtudes, la forma en la que se construye el vestuario de estos fenómenos termina derivando en los mismos problemas que han atravesado todo el capítulo hasta este punto.

Dentro de las series que intentaron representar las guerras civiles que este territorio vivió durante el siglo XIX, se puede ver de forma transversal un interés por representar la vestimenta de fuerzas armadas de ese momento que si bien es artificial, pulcra y creada única y específicamente para grabar estas producciones; se interesó por seguir los lineamiento estéticos que el arte de aquella época y la historia han permitido configurar la forma en la cual dicha población se veía en aquella época.



Imagen no. 17. *Revivamos Nuestra Historia: Mosquera y Obando*, Cap. 3. (198#).



Imagen no. 18. *Revivamos Nuestra Historia: Rafael Núñez: Contra Viento y Marea*. Cap. 2 (198#).

De igual forma, dentro de este proceso de representación se debe reconocer que existe un evidente interés por plasmar las distinciones que existen entre los soldados y los oficiales de alto rango, una distinción que durante mucho tiempo estuvo fundada, primordialmente, por la clase y estatus social. Lo que quiere decir, que entre más altos eran los recursos y entre más importante fuera el apellido más probabilidades se tenía de ocupar un cargo oficial dentro del ejército¹¹³. Por tanto, sólo los pobres terminaban siendo soldados.

En todo caso, esta realidad es plasmada claramente y se vale principalmente del recurso del vestuario para evidenciar esta diferencia de clase como de jerarquía, tanto fuera como dentro de las fuerzas militares. Siendo esto algo que se puede ver tanto en ornamentos que adornan las prendas, en la forma en las que estas son portadas y en los accesorios que las acompañan (sombrosos, cascos y armas).

¹¹³ MORENO MANCERA, José David. *Relaciones cívico-militares en Colombia: supremacía y control de los partidos políticos sobre la organización militar*. En: *Revista Científica General José María Córdova*, Vol. 12, No. 13, 2014., p. 333-352



Imagen no. 19. *Revivamos Nuestra Historia: Mosquera y Obando*, Cap. 6. (198#).



Imagen no. 21. *Revivamos Nuestra Historia: Rafael Núñez: Contra Viento y Marea*. Cap. 1. (198#)

De este modo se puede reconocer cómo estas producciones se preocuparon por recrear esta realidad de las fuerzas armadas del momento, sin embargo, así como se debe valorar dicha labor es importante tener presente que estas producciones por momentos sólo se limitaron a señalar

esta clase de distinciones, alimentadas por los lugares comunes y los imaginarios que esa clase de fenómenos han suscitado dentro de la memoria colectiva. Una visión reduccionista y que, por momentos, puede caer en generalizaciones no muy coherentes con la época y los procesos que se quieren retratar.

Muestra de ello es que al ver la historia de dichas problemáticas se puede ver cómo la realidad militar en aquellos momentos era mucho más compleja de lo que lo que se muestra en las series y telenovelas de esos periodos. Un primer elemento que se puede exponer es el de las fuerzas militares en aquel momento, que eran todo menos homogéneas, lo que quiere decir que durante casi todo el siglo XIX, la desconexión entre territorios, la herencia de las instituciones políticas españolas y la inestabilidad política en un Estado principalmente federado, terminaron por hacer que cada uno de los gobiernos estatales de aquel momento (Antioquia, Cundinamarca, Cauca, Boyacá...) tuvieran cada uno de ellos unas fuerzas militares propias e independientes las unas de las otras. Aun cuando por periodos se aliaron en contra de otras entidades de nuestro territorio, dependiendo de momento, los intereses económicos y políticos que primaran dentro del contexto nacional¹¹⁴. Teniendo presente tal escenario, un complejo panorama de la realidad política y militar del siglo XIX, es imposible que las fuerzas armadas estuvieran vestidas y armadas todas de la misma forma. Por lo tanto, es una falla de las producciones que representan estos conflictos mostrar las fuerzas armadas de forma homogénea, ya que como veremos a continuación la vestimenta de éstas fue tan diversa como los conflictos que libraron y los lugares en donde se dieron.

¹¹⁴ VV. AA. *Las guerras civiles desde 1830 y su proyección en el siglo XX*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1997.



Imagen no. 21, 22 y 23: Batallón Cartagena, Artillería de Cartagena y Banda de los Cuerpos de Antioquia y Girardot, respectivamente. Y. Aliriventz, acuarelas, 1923. Museo Nacional de Colombia.

Si bien estas imágenes están un poco alejadas temporalmente a los conflictos que venimos haciendo referencia, son una fuente fidedigna de este fenómeno, ya que las prendas que se encuentran en los museos suelen ser reproducciones modernas de éstas. Por otro lado, la realidad que estas piezas representan se vivió hasta finales del siglo XIX, ya que la carta política de 1886 sería el fin de los Estados Federados y se consolidaría así un solo cuerpo armado, centralizado y al mando del presidente de la República para todo el país¹¹⁵.

Como un último elemento, encontramos un ejemplo respetuoso y sobre todo riguroso sobre las formas en las que se podría representar efectivamente el pasado, uno que nos lleva a la producción que funda esta investigación Laura, la Santa Colombiana. Dicha obra, consideramos, es un experimento acertado al referirnos a un diseño de vestuario bien construido, sólido y coherente con la época y la sociedad que quiere presentar. Un ejercicio que se apoyó en investigación y en herramientas históricas que le permitieron crear una estética acorde con los

¹¹⁵ ROCA, Luis Eduardo. *Historia de los Uniformes Militares de Colombia*. Bogotá: Ejército Nacional de Colombia, 1998.

objetivos de la producción, así como respetuosa con el tiempo retratado. Logrando así la ejecución de un universo temporal convincente, dinámico y rico.



Imagen no. 23. *Laura, la Santa Colombiana*. Cap. 2. (Calles de Medellín) 2015.



Imagen no. 24 y 25. *Courrier de la Nouvelle-Grenade y Aguadora*. Respectivamente. Lemoyne-Goot. Acuarela. 1835. Museo Nacional de Colombia.



©Biblioteca Nacional de Colombia

Imagen no. 26. *Tejedoras y mercaderas de sombreros nacuma. Tipos blanco mestizo y zambo.* Carmelo Fernández. 1850. Láminas de la Comisión Corográfica. Biblioteca Nacional de Colombia.

Estos son algunos ejemplos de las fuentes de las cuales se alimentó esta producción a la hora de diseñar el vestuario de esta serie, en donde se puede evidenciar un compromiso por representar y complejizar el panorama estético, no sólo de los sectores acomodados de la población antioqueña; sino también lo sectores medios y populares que habitaban esta región durante el siglo XIX de una forma más orgánica, en la medida de lo posible. Nuestro interés tampoco es repetir y enfatizar la condición pulcra y artificial que se puede ver en estas prendas; en este caso se evidencia cómo por medio del trabajo y la investigación estas implicaciones de la representación audiovisual del pasado pasan a otro nivel.

Sin embargo, derivado de este compromiso con la dimensión estética de la producción, así como también de la naturaleza de ésta, surgió un fenómeno que en este momento no podríamos catalogar como positivo o negativo, pero que inevitablemente reformula la relación con la cual el público se puede llegar a interactuar con el componente estético que integra esta clase de obras. Ya que posterior al momento en el que esta serie se grabó, uno de los elementos sobre los cuales se construyó la campaña publicitaria fue la el vestuario, pero esta vez no como un componente que brindaba realismo y compromiso estético con el momento que se estaba retratando; sino como una idea romantizada, fetichista y *glamourizada* de las prendas. Tanto así que se hicieron desfiles y se expusieron las prendas como en una boutique de alta costura.



Imagen no. 27 y 28. Lanzamiento para medios de Laura, la Santa Colombiana. Bogotá. 2015¹¹⁶.

Es así como, el surgimiento de este fenómeno plantea cuestiones sumamente interesantes para la reflexión en torno a la construcción de estrategias para la difusión del pasado, incluso podría pensarse en la historia pública. Un fenómeno que permite considerar el tipo de relaciones e interacciones propias de este tipo de representaciones, que son obras que parten del interés

¹¹⁶ Tomadadas de SuperZona Boyacá. Laura, la Santa Colombiana. 27 de Julio de 2015. En << <https://www.youtube.com/watch?v=Uy2r-VVmk8>>>.

económico y lucrativo, pero que no abandonan o sacrifican la fidelidad y la rigurosidad al tiempo sobre el cual están basadas.

Finalmente, antes de concluir este apartado y ahondar sobre las cuestiones más complejas de estas producciones, queremos aclarar que nuestro principal interés en este momento del documento fue problematizar, por medio de casos particulares, algunas dimensiones formales de las implicaciones que tiene representar estéticamente el pasado a través de un medio audiovisual. En este proceso contemplar algunos elementos a los que estos medios están condicionados, que han determinado la naturaleza visual de esta clase de obras, y en esa medida explorar caminos que permitan superar y explotar las debilidades y las destrezas de los medios en los que estas producciones son transmitidas. Y contrario a lo que podría pensarse, antes que declararle la guerra a las producciones que se interesan por retratar el pretérito, nosotros aspiramos a que la forma en la que estas series y telenovelas se producen obedezca en igual medida tanto al interés económico, como al difusivo e histórico; o por lo menos que dicha proporción, con el paso del tiempo, esté un poco más balanceada. Para que así, la televisión colombiana deje de disfrazarse de su pasado y empiece a vestirse de él.

CAPÍTULO III
**AZULES Y ROJOS: REPRESENTACIONES DE GUERRA
Y POLÍTICA EN LA TELEVISIÓN COLOMBIANA (1979-
1996).**

En 1991 Oliver Stone estrenó una de las películas más polémicas de su carrera, JFK, un filme cuestionado por mezclar hechos reales con ficción, por presentar hechos demostrados con especulaciones, por crear personajes que no son reales y así como situaciones que nunca existieron. Pero, sobre todo, por plantar una fuerte crítica al establecimiento y al Estado norteamericano, acusando de conspiración a las instituciones estatales de ese país y, en cierta medida, por presentarlas como responsables del magnicidio de John F. Kennedy.

En 1992, Robert Rosentone, escribió un artículo homónimo para la *American Historical Review* en defensa de dicha película. En donde plantea por qué dicho filme representa un paradigma en la forma en la que se ha venido recreado el pasado por medio de formatos audiovisuales, tanto así que reformula la noción de *película histórica*. Un texto que expone cómo el cine histórico hollywoodense siempre incluirá imágenes ficticias pero que pueden ser consideradas como verdaderas, y aun así, este formato en sí mismo significa un oportunidad de difusión, ya que es un medio capaz de sintetizar grandes cantidades de información y en vista de ello otorgan un significado particular al pasado, generando así una verdad y una comprensión de los hechos. Y la pregunta a Rosenstone, frente a esta cuestión, radica en cómo estas versiones del pasado pueden ser criticadas, documentadas y analizadas por la historia.

La forma en la que este autor plantea la discusión entre el cine histórico y la historia, contrario a lo que podría pensarse, no deriva en que la versión del pasado que ofrecen las industrias

cinematográficas debe ser supervisada, autorizada y corroborada por la historia. Sin embargo, sí sostiene que este cine debe ser juzgado desde el exterior. Pero el criterio sobre el cual se ejerza dicha crítica no radica en lo verdadero o falso de dicho medio, sino en la capacidad que tiene el formato audiovisual de insertarse en las discusiones y controversias que existen dentro de la historiografía sobre el fenómeno o periodo que esté representado.

Esto quiere decir, según el criterio de Rosenstone (al que nos adherimos nosotros), que cualquier trabajo sobre el pretérito, ya sea escrito, visual u oral, aparece en el contexto de un conjunto de conocimientos, discusiones y controversias, que para ser juzgado como “histórico”, y como un simple cuento que se sirve del pasado como decorado exótico o lejano para situar aventuras o historias de amor. Un filme, telenovela o seriado debe afrontar los temas, las ideas, los datos y los argumentos del discurso establecido alrededor de la época, el tema y las figuras retratadas en la pantalla¹¹⁷. Y sobre dicho argumento sustentó el por qué JFK era una película histórica, a pesar servirse de la ficción para exponer discusiones e hipótesis propias de la historia estadounidense contemporánea, ya que es una obra que fue capaz de alimentarse y entrar a discutir con la historiografía relativa al asesinato de John F. Kennedy.

Este planteamiento se trae a colación ya que consideramos que es un criterio robusto sobre el cual se pueden juzgar las obras de la televisión colombiana que representan bipartidismo, tanto en el periodo republicano como en el de La Violencia, teniendo en cuenta su diversidad y los intereses que se pueden llegar a tejer dentro de la comprensión del pasado que esta clase de obras ofrecen. En dicha medida, si bien la comprensión de Rosenstone nos permite definir de una forma concreta lo que es histórico y lo que no, dentro de las obras que se analizaron se sintetizan no solo interpretaciones del pasado sino, también, del tiempo y del contexto que rodeó dichas

¹¹⁷ ROSENSTONE. Robert. *JFK: Hecho histórico / Film histórico*. En: *El Pasado en Imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997. p. 96.

comprensiones. Una dimensión que no sólo aborda la forma en la que se representan las tensiones bipartidas; ya que por tal vía se decantan comprensiones más profundas de nuestro pasado como el carácter del conflicto representado, su definición de la guerra, de la política del momento, así como del rol y del perfilamiento de los personajes que vivieron estos procesos. Un ejercicio que, así como expone la forma en la que la televisión colombiana ha representado el bipartidismo, y por esta vía encontró el talante de la comprensión del pretérito que nuestra televisión ha transmitido, sobre la cual se ha cimentado la, ya mencionada, *historiografía de silicona*.

1 LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE: AMOR, GALLARDÍA Y SUPERACIÓN.

Podría decirse que el arquetipo del bipartidismo se sintetiza en una pugna cromática, la contraposición histórica que siempre han tenido los colores azul y rojo, suele ser el lugar común de nuestro imaginario al referirnos a los conflictos surgidos entre los partidos tradicionales en Colombia, el Partido Conservador y el Partido Liberal. Un recurso que también ha sido fuertemente utilizado dentro de la televisión a la hora de retratar a los líderes y simpatizantes de estas esquinas de la política colombiana.

Esto es de suma importancia si se considera que representar las tensiones entre los dos partidos políticos sólo es posible de ilustrar a través de personas de carne y hueso, que dan vida y cuerpo a dichos conflictos. Considerándose así la imposibilidad de representar a los partidos políticos en sí mismos, ya que son unidades abstractas que aglutinan una ideología que comprende objetivos, intereses, visiones de la realidad, principios, valores y proyectos para ejecutar en las sociedades de los estados democráticos modernos. En tal medida, la representación de un partido político, por vía de un formato ficcional para un medio televisivo, está totalmente relacionada y determinada por la representación de los actores que se inscriben como miembros,

líderes y seguidores de dichos organismos; así como de los elementos simbólicos que materializan tal pertenencia.

Frente a esta realidad del formato y del modo de representación al que están sujetas las producciones que quieren retratar este fenómeno, se encontraron dos periodos de transmisión que se han caracterizado por crear y ofrecer colores, perspectivas y personajes característicos del momento en el cual fueron producidas estas series y telenovelas. Esto quiere decir que en cada momento se presentan comprensiones diferentes del pasado aun cuando el tiempo en el que se ambienta es el mismo o no es tan distante. Lo anterior materializa la idea que sostiene que la forma en la cual se entiende y se presenta el pasado varía dependiendo del momento en el cual se produzca la enunciación. Antes de seguir ahondado en obviedades, queremos presentar los hallazgos que nos permiten afirmar lo anterior y sostener que existe una diversidad de relatos televisivos sobre el bipartidismo.

Este primer grupo de producciones se puede clasificar en tres categorías determinadas por la base documental sobre la cual estas obras están construidas, un elemento que define el carácter y naturaleza de éstas. En tal cuestión se encontró un primer grupo de producciones, de un tamaño considerable, en donde su guion está construido sobre la base de una investigación histórica, unas obras en donde los hechos y las figuras retratadas corresponden a acontecimientos (batallas, congresos, guerras, actos políticos...) y personajes (políticos, militares, próceres, líderes...) reales de nuestro pasado. Se debe reconocer que en este grupo se pueden encontrar el elemento educativo y de difusión como uno de los principales intereses a la hora de grabarlas¹¹⁸.

¹¹⁸ Dentro de este grupo se puede encontrar la mayoría de temporadas de la serie de televisión Revivamos Nuestra Historia, que fue producida por el Estado colombiano, y que fue emitida desde (1979 a 1989).

En el segundo grupo, de un tamaño equiparable al primero, se encuentran las obras que, si bien están ambientadas en el pasado, las historias y personajes que representan son ficcionales, ya que están basadas en un documento ficticio, teniendo en cuenta que son adaptaciones televisivas de obras literarias. Dentro de este grupo también se pueden encontrar casos en donde existe una investigación particular para el rodaje de estas obras, así como también se debe considerar, en otro nivel, la investigación propia del escritor que redactó la fuente principal de estas producciones. Dentro de este grupo persiste un interés educativo y difusivo respecto al pasado, al que se debe agregar el literario¹¹⁹.

El último grupo, de un menor tamaño, corresponde a las telenovelas y series que se ambientan en el pasado de una forma ficcional, obras cuya historia fue escrita y producida específicamente para la televisión donde las tramas no se alimentan del pasado nacional de forma explícita y tampoco de otros elementos narrativos que apelan a este. Un grupo complejo, en la medida, que presenta un uso narrativo del pasado nacional sin ahondar en éste, y se limita a explotar el carácter ambiental que el pretérito ofrece. En tal medida, se puede decir que la dimensión dramática y entretenida de estas obras se impone sobre la educativa¹²⁰.

Finalmente, esta agrupación de las producciones, más que ser expuestas linealmente en páginas siguientes, obedece a un interés por ilustrar algunos criterios sobre los cuales se juzgaron estas obras partiendo de la misma naturaleza de estas. Para así adentrar al lector en el universo televisivo mostrándole las diferentes formas en la cuales los relatos de estas obras fueron concebidos, y dentro de este proceso evidenciar el tipo de uso que hacen del pasado.

¹¹⁹ Obras como), El Escorpión (1989), Don Camilo (1987), La otra raya de tigre (1993), La casa de las dos palmas (1990).

¹²⁰ En este grupo se puede encontrar obras como Las aguas mansas (1994) y La otra mitad de sol (1996).

Una de las primeras preguntas que se le puede hacer a estas producciones es ¿Qué tipo de relatos cuentan y cuáles son los protagonistas de este? Siendo esta una pregunta que se le puede formular de manera transversal a todas estas producciones y que, curiosamente, estas terminan contestando de la misma forma: una historia de superación personal, aderezada por una historia de amor. Una respuesta que si bien puede parecer reduccionista en la medida que es una generalidad que suele ligarse a todas las historias de ficción, es una generalización pertinente ya que estructura la gran mayoría de relatos y argumentos sobre los cuales están construidas las representaciones del bipartidismo que abordamos.

La mayoría de tramas y giros dramáticos sobre los cuales se desarrollan estas producciones están ligadas, fundamentalmente, a la historia de un personaje, real o ficticio, esto debido a que esta figura es el hilo conductor de todo el desarrollo narrativo de la producción audiovisual. Sus expectativas, metas y proyectos, son presentadas al espectador, así como este las asimila y termina simpatizando con ellas por un pequeño momento del día. Algo similar pasa como los retos, problemas y dificultades a los que se enfrenta el protagonista de la producción, que son aquellos que dinamizan y sustentan el actuar del personaje. Una estructura que se termina complementado con una historia de amor que acompaña y, de igual forma, transfigura la historia de este personaje particular.

Esto, podríamos decir, es una constante que se puede evidenciar que dentro la gran mayoría de producciones sobre las cuales se trabajó. Tanto así, que influye en la forma en la cual se suele titular las obras mismas. La imagen anterior es un ejemplo de ello, si se considera que hace parte de la temporada de Revivamos Nuestra Historia, que representó la vida de Rafael Núñez, una obra que cuyo subtítulo fue “contra viento y marea”. Esta expresión, ya de por sí, manifiesta y prepara al espectador para ver un relato sobre las adversidades que debió enfrentar este personaje

a lo largo de su vida tanto en cuestiones sociales, políticas, militares y amorosas. Lo mismo ocurre con la temporada, de esa misma serie, que presentó la vida de Rafael Reyes, serie que se subtituló “vencedor de imposibles” y que va por la misma línea que el caso de Núñez.



Imagen no. 30. Revivamos Nuestra Historia. Rafael Núñez: Contraviento y marea. Cap. 2. (198#).

Este tipo de estructura narrativa sobre la cual están construidas estas producciones es problemática a la hora de representar a personajes y figuras históricas, teniendo en cuenta que terminan siendo versiones poco objetivas de estos personajes. Esto se sostiene, si se considera que el retrato que estas producciones ofrecen al público es el de un héroe, un relato gallardo y caballeresco sobre la vida estos personajes. Generando así comprensiones idealizadas y románticas de estas figuras de nuestro pasado nacional, que no se caracterizan por ser acercamientos al pasado honestos, sino *novelizaciones* biográficas. En donde la historia, como plantea Rosenstone, se usa como excusa para presentar historias de amor y de superación personal.



Imagen no. 31. Revivamos Nuestra Historia. Rafael Reyes: Vencedor de imposibles. Cap. 8. 198#

Es así como, dentro de nuestro periodo de representación, se encontraron representaciones de este tipo en personajes como José María Obando, Tomás Cipriano Mosquera, Rafael Núñez, Rafael Reyes¹²¹ y Geo Von Lengerke¹²². Personajes que fueron representados de tal forma en donde más que ser figuras históricas, hombres del pasado, terminaron siendo galanes y héroes de telenovela. Esta situación si bien es criticable, puesto que es un uso del pasado basado en la entretención como medio para el enriquecimiento de unos pocos, es aún más criticable que esta clase de retratos son los únicos con los que se les ha dado a conocer públicamente, fuera de las academias y museos, sobre estos importantes personajes dentro de nuestra historia del siglo XIX.

Aun así, sobre esta particular estructura narrativa, se debe reconocer el papel que este tipo de producciones jugaron dentro de la difusión de esta clase de contenidos. Ya que, a pesar de ser

¹²¹ Todo estos representados en la década de 1980, en distintas temporadas de la serie Revivamos Nuestra Historia.

¹²² Este último fue retratado en 1993, por la producción de RCN Televisión, *La otra raya del tigre*. Obra homónima de la novela del escritor Pedro Gómez Valderrama, libro que al igual que la telenovela narra el paso de Geo Von Lengerke, por los actuales departamentos de Santander y Norte de Santander durante el siglo XIX, momento que se caracterizó por el despegue comercial de esta región a partir de la quina y el tabaco. De igual forma en dicha producción se representan las guerras civiles del tercer cuarto de siglo XIX.

comprensiones, idealizadas y románticas de estos personajes, terminaron por ser el vehículo por el cual se le presentó al público colombiano cuestiones y procesos más complejos dentro de nuestro pasado. Conocimiento, al que muchos colombianos no hubieran tenido acceso de no ser por la existencia de estas producciones.

En el caso de la serie Revivamos Nuestra Historia puede ser la fuerte influencia que dentro de esta tuvo el escritor, político y periodista Eduardo Lemaitre, quien se puede decir fundó la serie y marcó el tono de ésta, con ayuda de Producciones Eduardo Lemaitre y la agencia del Estado encargada de la televisión, que en su momento era INRAVISIÓN. Fue una serie que se transmitiría de 1979 a 1987, de forma ininterrumpida. Debe considerarse que este personaje, además de crear todo el proyecto de esta serie, fue quien se encargó de liderar los procesos investigativos sobre los cuales se sustentó el contenido de esta misma, que en su mayoría que harían previos a la serie. Tanto así, que se podría decir que fue un ejercicio en el que se llevó al formato audiovisual los libros biográficos que Eduardo Lemaitre había escrito sobre Rafael Reyes, Rafael Núñez y otras figuras¹²³.

Este es un elemento fundamental de esta serie ya que se puede ver, en su interior, que no fue un proyecto propio del que el Estado colombiano realizó con fines educativos y difusivos. Contrario a esto, la evidencia nos permite ver que Revivamos Nuestra Historia, fue un noble proyecto individual que se apoyó en el Estado colombiano para poder acceder a recursos e instancias que facilitaron la producción y el financiamiento de esa serie. Esta es una producción que jugó un papel fundamental en la difusión y educación respecto al pasado nacional, tanto así que podría definirse como un hito dentro de la televisión colombiana, sin embargo dentro de nuestra

¹²³ EL TIEMPO. MURIÓ EL HISTORIADOR EDUARDO LEMAITRE. 26 de Noviembre de 1994. En: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-255834>> Citado el 2 de mayo de 2018. Producciones Eduardo Lemaitre y Cia. Ltda. 16 de Julio de 2009. en <<http://produccioneseduardolemaitreycialtda.blogspot.com/>> Citado el 19 de julio de 2018.

investigación pensamos que no es un proyecto ideal comprometido con la academia y la comprensión objetiva del pasado. Ya que sólo presenta una comprensión particular de nuestra historia, historia que fue escrita y pensada por un político de mediados del siglo XX, (Lemaitre fue senador en 1950, así como concejal de Cartagena y gobernador del departamento de Bolívar). Una situación que termina por agravarse si se considera que su creador Eduardo Lemaitre fue descendiente de la familia de Rafael Núñez¹²⁴.

Teniendo esto presente, ha de aclararse la comprensión histórica que Lemaitre tiene en su obra y cómo esto influye en la forma en la que son presentados los *próceres* de nuestro pasado. Respecto a esta cuestión se puede ver que la elección de Eduardo Lemaitre por traducir sus libros al lenguaje audiovisual no es fortuita y que, sobre todo, el formato novelesco se acomoda bastante bien su obra escrita. Esto debido a que sus libros se caracterizan por ser de corte literario, en dónde se realiza un acercamiento jocoso y anecdótico frente al pasado, que puede pasar por poco riguroso y por, incluso, agregar elementos imaginativos a su relato. Siendo esto algo que el mismo Lemaitre ha reconocido dentro de sus libros¹²⁵, donde existen vacíos documentales sobre los cuales se sienta una fuerte duda histórica, al no saber cuánto de lo que dijo este autor fue cierto y cuanto fueron son suposiciones.

Así mismo dentro de este tipo de relato se puede ver una intensión explícita por exaltar las figuras y los personajes biográficos como lo en los casos de Reyes y Núñez, tanto así que el mismo autor reconoció que uno de los principales móviles por los cuales escribió la biografía de Rafael Reyes, fue con la intensión de matizar aspectos negativos de este presidente, como que su gobierno había tenido elementos autoritarios y dictatoriales¹²⁶. Una decisión documental y creativa que es

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ LEMAITRE, Eduardo. *Rafael Reyes*. Bogotá: Intermedio Editores, 2002. p. 14.

¹²⁶ Ibidem. p. 15-17.

respetable, en la medida que cada autor es libre de comprender y presentar su conocimiento e investigaciones como mejor le parezca. Sin embargo, se debe recordar que Lemaitre aclara, y es consciente de esta condición de su obra, en el libro sobre el cual está basada la serie; sin embargo en la representación audiovisual en ningún momento se hace referencia a estas posturas del autor, por lo cual el público se termina quedando únicamente con el relato positivo, gallardo y romántico del personaje histórico, sin ser del todo consiente de que aquello que se le está presentado tiene un trasfondo más complejo, que corresponde a una interpretación individual del personaje histórico y que esta está fundada sobre unos móviles particulares.

2 EL ROJO Y EL AZUL: BINARIEDAD, BIPARTIDISMO Y BIPOLARIDAD.

Tanto con el caso de las producciones de Revivamos Nuestra Historia, como con otras de este mismo corte realizadas en las últimas dos décadas del siglo XX, se fue consolidado un tipo singular de representación de los habitantes y líderes político-militares de nuestro pasado. En este proceso de caracterización, fundamentalmente, se ha de situar las virtudes que, desde nuestra perspectiva, tenían los próceres que estas producciones retrataban. Por lo que la guerra y los conflictos políticos se presentan dentro de estas obras como el escenario perfecto para que estos personajes afloren y presenten al público sus mejores características como la gallardía, el ingenio, el honor y la valentía.

Este elemento, de la forma en la cual se presentan tanto los conflictos como las figuras que participaron dentro de estos, tiene fuertes implicaciones en la manera como se comprende historiográficamente estos eventos del pasado. Ya que al tener como hilo narrativo y argumental un líder político y/o militar, y al representarse este de una forma heroica, romantizada y gallarda, la guerra y la política termina ilustrándose, dentro de estas producciones, como procesos de

oposición binarios. Lo que quiere decir que estos procesos de la historia colombiana, mostrada a través de la televisión, se reducen a conflictos entre buenos y malos. Siendo los buenos, el sector político y militar al cual pertenezca el protagonista/figura histórica desde el cual se está contado el argumento de la telenovela o serie.



Imagen no. 31. Revivamos Nuestra Historia. Mosquera y Obando. Cap. 1 (198#)

Es así como, uno de los principales inconvenientes que encontramos en esta forma de comprender y presentar el pasado de nuestro país es que al presentar la guerra y el conflicto desde un relato heroico e individual, proveniente de un solo sector de la confrontación, estos fenómenos muchas veces quedan reducidos únicamente a eso y se excluyen otras perspectivas que transversalmente explicarían de forma amplia y compleja las causas, implicaciones y consecuencias de los procesos bélicos a los cuales se ha tenido que enfrentar el territorio hoy conocido como Colombina.



Imagen no. 32. Revivamos Nuestra Historia. Rafael Reyes. Cap. 10. (198#)

Otro inconveniente dentro este tipo de representación son las repercusiones que se tiene al retratar la guerra y la violencia como escenarios de consagración, como un camino para alcanzar la gloria, en dónde la tragedia de miles se presenta como un efecto colateral de éxito de un hombre y sus ideas. Este tipo de comprensión termina generando acercamientos desacertados a la historia del país, ya que no propone una reflexión seria sobre un elemento que ha marcado nuestra historia desde el albor republicano hasta la actualidad, siendo esta, la idea de que un camino legítimo hacia el éxito individual es la imposición sobre el otro por medio de la violencia. Una idea que ha penetrado la realidad colombiana tanto a nivel económico, político y cultural, que no distingue clase social, y que lamentablemente sigue existiendo en la vida cotidiana. En síntesis, muchas veces, las producciones televisivas a las cuales nos referimos han terminado por significar positivamente la guerra y la confrontación violenta, sobre la base de crear personajes entretenidos y atractivos al público que alimenta y se alimenta de uno de los rasgos más reprochables de la idiosincrasia colombiana.

Esto no quiere decir que las producciones de este tipo, durante esa época, hayan terminado por crear obras que apoyen y legitimen la violencia o la guerra. Nuestra crítica está situada, fundamentalmente al tipo de relato y de personajes que se generan en estas producciones, y en la forma en la que la historia y el pasado nacional terminan apoyando esta clase de narrativas. Narrativas en donde el conflicto y la oposición binaria termina constituyendo el núcleo argumental de las series, sin abordar la complejidad de los fenómenos y procesos que, bajo la superficie, fueron los que dieron lugar a la guerra en la que el protagonista explora sus valores y virtudes más nobles.



Imagen no. 33. La otra raya del tigre. Cap. 7. 1993.

Esto tampoco quiere decir que las producciones sólo muestren el lado glorioso de la guerra, la anterior imagen de *La otra raya del tigre* es muestra de ello, en donde una madre y varias viudas lloran a sus hijos, después de un enfrentamiento de tropas liberales y conservadoras en Girón,

Santander, durante la Guerra de Escuelas en 1876¹²⁷. Esta clase de expresiones son muestra de que son obras cuya intención, repetimos, no es una apología a la guerra. El problema reside es en que estas son manifestaciones en donde los protagonistas, que podrían pensarse muchas veces como los faros morales de estas historias, son parte activa del conflicto y por medio de este accionar terminan por alcanzar la gloria.

Sin embargo, existe un ejemplo, en dónde se presenta un culto e idealización de la figura, pero esta no se lucra moral e individualmente de la guerra. Esta es, la forma en la que Revivamos Nuestra Historia presenta un personaje como Jorge Eliecer Gaitán, una creación de esta serie que es bastante interesante.



Imagen no. 34 Revivamos Nuestra Historia. El Bogotazo. Cap. 5. 1987.

Se debe reconocer que esta representación, se separa un poco de las anteriores, al no ligar el éxito del personaje a los procesos bélicos que se vivían en el momento en el que este existió.

¹²⁷ SASTOQUE, Edna Carolina; GARCÍA, Mario García. *LA GUERRA CIVIL DE 1876-1877 EN LOS ANDES NORORIENTALES COLOMBIANOS*. En: Revista de Economía Institucional, Vol. 12, No. 22, 2010., p. 193-214.

Pero eso es algo que debe atribuirse más al Gaitán verdadero que al televisivo. De igual modo, es cuestionable que la figura de Gaitán, en esa temporada de la serie, se ve fuertemente mutilada, si se considera que por momentos llega a despolitizarse. Esto se explica, porque el protagonista que la serie construye está más ligado al mundo académico y legal, que al político. Tanto así, que la tragedia de este personaje se sintetiza en la muerte de un juicioso y excelente abogado, que tenía fuertes preocupaciones por los sectores más necesitados del país y que velaba por su bienestar. Este elemento es sumamente criticable si se considera el peso político que este personaje significó dentro del país, un peso que estuvo fuertemente ligado a su desarrollo dentro del Partido Liberal. Tal dimensión de la vida este político queda sumamente reducida y por momentos se omite, constituyendo así, lo que sería una comprensión muy conservadora del magnicidio de este personaje.

Un elemento que se puede rescatar de esta serie es la representación efectiva de un estado de crisis y turbación nacional, en donde el argumento de la trama gira es alrededor de tal situación. Sin embargo, el culto a la figura que ellos crean, de Gaitán es evidente tanto en el manejo de cámara como en la forma en la que este se presenta, exponiendo notables discursos, con voces en *off* y fondos ilustres. Una versión de este caudillo que ronda la idolatría por vía del culto a la idea y recuerdo de este personaje y, la mencionada, despolitización del mismo.

En síntesis, tal vez la mayor crítica frente a esta clase de obras es precisamente la elección de un personaje particular e individual como camino para presentar fenómenos históricos de gran complejidad. Una vía que si no es cuidadosa puede terminar derivando en productos que pierdan de vista lo histórico y se enfoquen en el carácter ficcional, descuidando así cuestiones relativas al contexto, así como al personaje que están retratando. En tal medida, consideramos que este es un fenómeno que se debe más que a las producciones que representan el pretérito, al formato

sobre el cual estas están construidas, ya que las series y telenovelas requieren inequívocamente del protagonista para sustentar su desarrollo argumental¹²⁸.

Aun así, sí es reprochable la forma en la que estos personajes son construidos, en dónde existe una notable tendencia por generar figuras con las cuales el espectador empatice, se identifique y se posicione frente a los conflictos que su personaje vive. Una reformulación en esta dimensión puede ayudar sustancialmente a los contenidos históricos que se presentan en la pantalla, teniendo en cuenta que son obras que tienen valor por representar personas reales, de carne y hueso, que vivieron antes que nosotros en épocas y lugares diferentes, y que su vida ocupó un lugar dentro de los procesos políticos y militares que hemos heredado a lo largo de muchas décadas. Vida cuyo valor no debe residir en su importancia política o en las medallas que recibieron, sino en que aún hoy podemos hablar, escribir o grabar sobre ellas. Un giro narrativo en donde la televisión deje de construir ídolos y empiece a mostrar seres humanos.

Dentro de las producciones se encontró otro de elemento que evidencia la comprensión dual y conflictiva del bipartidismo durante ese momento, este es, la existencia de obras que tienen como protagonista y base argumental la oposición política, militar y cotidiana. La temporada de *Revivamos Nuestra Historia*; *Mosquera y Obando* y, la telenovela, *Don Camilo*, transmitida en 1987, son dos ejemplos de tal cuestión. La primera, una serie, narra la vida de Tomás Cipriano Mosquera y José María Obando como dos existencias conflictuadas y en tensión desde el momento mismo de su nacimiento; siendo este conflicto lo que da vida a la serie misma, en donde los rumbos que estos personajes tomaron en diferentes aspectos de su vida se presentan

¹²⁸ Los cuatro elementos que Rosenstone identifica dentro del “realismo” que ofrece Hollywood apuntan esta misma cuestión. 1. Son historias, que al estilo Hollywood, se estructuran a partir de una línea entre inicio, desarrollo y desenlace, lo que termina generando una visión progresista de la historia. 2. La historia se presenta como una unidad cerrada y completa, no se presentan visiones alternativas. 3. La historia como una trama de individuos, generalmente heroicos, que realizan actos nobles por el bien de los otros y la humanidad. 4. Los fenómenos históricos se personalizan, con emociones y dramas que apelen a los sentimientos y creencias del espectador. ROSENSTONE. Robert. *JFK: Hecho histórico / Film histórico*. Óp. Cit. p. 93.

como si el “destino” de estos hombres fue el de confrontarse a lo largo de toda su existencia, esto se muestra desde la militancia que estos tomaron desde el momento de la Independencia¹²⁹ hasta la guerra civil de 1862¹³⁰.



Imagen no. 35 Revivamos Nuestra Historia. Mosquera y Obando. Cap. 5. (1987)

De tal manera, esta producción narra de una forma diferente la historia de estos dos personajes, quienes son configurados como líderes equiparables, paralelos y complementarios en materia moral y política. Si bien esto significó un cambio en relación con la forma en que se representó a Rafael Núñez y Rafael Reyes, la matriz narrativa es la misma ya que la historia se cuenta y se presenta a partir de la personalidad del protagonista, que en este caso son dos. De igual modo, se puede ver cómo esta producción continúa comprendiendo estos procesos como fenómenos

¹²⁹ En la última fase del proceso de independencia Mosquera fue oficial del Ejército Libertador, en 1824 lideraría la ofensiva que sometió el sur del país en la ciudad de Pasto. En ese mismo momento, Obando sería parte del Ejército Realista al sur país, tanto así que sería considerado como el protector de Pasto. ZULUAGA, Francisco. *José María Obando: prototipo del caudillo militar del siglo XIX*. En: Credencial Historia, No. 7. Bogotá, Banco de la República, 1990. En: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-7/jose-maria-obando-prototipo-del-caudillo-militar-del-siglo-xix>. Citado, el 5 de mayo de 2018.

¹³⁰ En donde moriría, en Subachoque, José María Obando en la Batalla de Campo Amalia, batalla que fue llamada así en honor a la hija de Tomás Cipriano Mosquera. Ibidem.

de colisión de fuerzas en donde dos bandos se enfrentan, sólo que esta vez hay un interés más detallado por conocer ambos líderes de la confrontación. Siendo esa la principal virtud de esta temporada en relación con las demás Revivamos Nuestra Historia.

El otro ejemplo, de una producción que tiene como núcleo narrativo y argumental el conflicto, es la telenovela de 1987 *Don Camilo*. Esta telenovela se preocupó por representar las tensiones bipartidistas desde un género diferente al dramático, esta vez desde la comedia se representó a los militantes de estos partidos. De igual modo, fue una producción que no se interesó por representar a figuras notables de los partidos, sino optó por retratar a los militantes ordinarios de estas unidades políticas. En tal medida, la serie narra la convulsionada vida de un pueblo cundiboyacense, que tiene un alcalde liberal y un sacerdote conservador. La serie transcurre durante la primera mitad del siglo XX, y presenta la forma en la que estos dos personajes rivalizan entre sí en todos los aspectos de la vida municipal, y sobre dicha tensión se dinamiza en su totalidad el pueblo.



Imagen no. 36. Don Camilo: La derrota. 1987

Un elemento que se puede reconocer dentro de esta obra fue su capacidad para explotar las definiciones convencionales con las cuales se suele definir el conservadurismo (clerical, religioso, retardatario...) y el liberalismo (ateo, masón, libertino...) y sobre esa base jugar con la forma en la que estos espectros se definen a ellos mismos y a los demás. Se puede decir que el formato sobre el cual se montó esta producción permitió que se dieran libertades que otros géneros no se tomaron al retratar el pasado, ya que en muchos sentidos esta obra termina siendo una sátira que cuestiona la forma en la que la sociedad colombiana se relaciona con la política. De igual modo, el relato jocoso de esta clase de fenómenos derivó en que muchas de las tensiones presentadas tuvieran soluciones o puntos del encuentro que satisficieron a ambas esquinas, de igual modo la mayoría de los capítulos terminan enviando mensajes positivos de tolerancia y respeto.

Aun así, se puede identificar que el hilo narrativo de esta producción es el conflicto entre dos visiones de mundo. Un conflicto que ideológicamente define cada uno de los personajes dentro de esta telenovela, así como aquellos que los siguen. En tal cuestión, esta es una obra que se vale de los recursos visuales del medio, para comprender y definir estéticamente la militancia partidista. La pugna cromática entre el rojo y el azul se puede plantear como el elemento principal



sobre el cual se sintetiza este conflicto partidista, como se puede ver en la imagen número 36.

Imagen no. 37. Don Camilo. Delito y Castigo. 1977.

Otras producciones también han reflejado esta división de formas más sutiles, atenuando u oscureciendo los tonos.



Imagen no. 38 y 39. La otra raya del tigre. Cap. 7. 1993.

Sin embargo, dentro de este tipo de recurso usado por la producción para ilustrar y diferenciar un sector de otro, se pueden encontrar lugares comunes que están fuertemente ligados a cada bando. Ejemplo de ello son las dos imágenes que están en la página anterior, que hacen parte de La otra raya del tigre, la producción es clara en enfatizar quién es el liberal (rojo) y quién el conservador (azul) en esta escena. Sin embargo, esta es una imagen que se debe problematizar si se considera el lugar y conflicto que están representado.

Es evidente, dentro de ese capítulo, que la figura del orden, del establecimiento, es la del conservador uniformado que yace muerto y la del revolucionario alzado en armas, es la del liberal. Pero al ver la historia que están representado, se puede ver que están en Santander, durante la Guerra de las Escuelas en 1876, lo cual quiere decir, que, en ese momento en esa región, el que tenía el poder era el Partido Liberal y los alzados en armas eran los conservadores, que se organizaron desde Boyacá y Cundinamarca para atacar el Estado de Santander¹³¹. Las fuerzas oficiales de este Estado fueron comandadas por el General Solón Wilches, quien tendría éxito defendiendo el territorio santandereano de la rebelión conservadora¹³².

Lo cual quiere decir que ambos militantes están mal representados, ya que es mucho mayor la posibilidad de que fueran las tropas liberales, las oficiales, las que se encontraran uniformadas combatiendo una insurrección. Y si se sigue considerando el código rojo-azul, bajo el cual se han representado estos sectores políticos cuando se encuentran enfrentados, es evidente que hay una correspondencia tanto estética como histórica, ya que en la serie el bando perdedor fue el conservador. Aun así, se puede ver una intensión por apoyarse y reafirmar los imaginarios, y lugares comunes, que se tiene respecto a estos dos sectores políticos. En donde el liberalismo,

¹³¹ SASTOQUE, Edna; GARCIA, Mario. *La Guerra Civil de 1876-1877 en los Andes nororientales colombianos*. En: Revista de Economía Institucional, vol. 12, n.º 22, Bogotá, 2010, p. 193-214.

¹³² Ibidem. p. 208.

en condiciones de beligerancia, es representado partiendo de la idea del talante subversivo, desordenado e insurrecto. Por lo que nunca se le representa como una fuerza del orden oficial o como un ejército formal; sino como grupos anárquicos, revoltosos y violentos. Una representación mucho más ligada a la forma en la que comúnmente se comprende a una guerrilla. En otro nivel, se puede ver cómo esta clase de lugares comunes se presentan incluso cuando no tienen lugar las tensiones partidistas, por lo menos expresadas en términos estéticos, ya que anteceden a 1848-9, fecha de la creación de los partidos Liberal y Conservador, respectivamente. El siguiente ejemplo de *Mosquera y Obando* es muestra de ello, en donde los hombres de estos dos militares son representados según este patrón de rojos y azules, durante la Guerra de los Supremos, que data de 1840¹³³.



Imagen no. 40. Revivamos Nuestra Historia. Mosquera y Obando. Cap.6 (198#)

¹³³ ZULUAGA, Francisco. *La guerra de los Supremos en el sur occidente de la Nueva Granada*. En: Las guerras civiles desde 1830 y proyección en el siglo XX. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. 2001. p. 17-36.

Un conflicto que antecede la formación de los partidos y, por lo cual, también a los colores que los representan. Sin embargo, la forma en la que se pone en pantalla al sector insurrecto de ese conflicto, las tropas de Pasto comandadas por José María Obando¹³⁴, sigue perfilando un tipo particular de comprensión que ya se ha visto en otras producciones de este periodo. Este tipo de representación se caracteriza por vestir a este sector del conflicto, el “subversivo”, como campesinos armados y con banderas o prendas rojas. Cómo ya se vio en el caso de *La otra raya del tigre*, sin embargo, hay otros ejemplos de ello.



Imagen no. 41.
Revivamos
Nuestra Historia.
Mosquera y
Obando. Cap.6
(198#)



Imagen no. 32.
Revivamos
Nuestra Historia.
Rafael Reyes. Cap.
10. (198#)

¹³⁴ Ibidem. p. 27.

Del mismo modo, se puede ver cómo las obras mantienen un patrón a la hora de representar los militantes del partido conservador. Representaciones más ligadas a la uniformidad y al orden, en donde es evidente que se están mostrando soldados de un ejército oficial y en donde el uso del color no es tan marcado, ya que, si bien son trajes azules, suelen ser azules oscuros no tan vistosos si se compara con el rojo que se usa para ilustrar a un liberal.



Imagen no. 43. Revivamos Nuestra Historia: Rafael Reyes. Cap. 10. (1986)

Deteniéndonos sobre estos ejemplos, se puede ver cómo existe una intención clara por representar estos dos sectores políticos de nuestra historia de una forma diferenciada. Una medida que es comprensible, ya que sobre las tensiones y conflictos que estos grupos protagonizaron se escribió casi un siglo de nuestra historia nacional. Sin embargo, la forma en la que comúnmente se les representa, por momentos, desconoce u omite las dinámicas políticas y bélicas por las que pasó nuestro país en ese periodo. Esto se expresa cuando las representaciones que surgen de estos partidos son homogéneas, casi analógicas, sin importan la época o el lugar en donde estos conflictos tuvieron lugar.

Un acercamiento que consideramos imprudente, teniendo en cuenta la capacidad del medio televisivo para generar opinión sobre todo lo que se ponga en pantalla, y en eso se puede incluir la historia de Colombia. La reproducción y consolidación de los estereotipos con los que comúnmente se identifica a los partidos políticos tradicionales, deriva en el establecimiento de relaciones distorsionadas, por la intención del autor y el ojo de la cámara, sobre entidades¹³⁵ políticas y sociales que trascienden a los mismos partidos políticos.

Muestra de ello es que estas producciones terminaron creando una imagen que liga el Partido Conservador, por medio de sus militantes, con una idea militar de orden, legitimidad y oficialidad. Así como, limitó al Partido Liberal a una representación que apela a la idea del levantamiento campesino, el desorden, el caos, la anarquía y la subversión. Este tipo de ilustración del contexto político y militar que se vivió en el siglo XIX es sumamente restrictivo y limitado, ya que desconoce que ambos partidos, en diferentes momentos de nuestros albores republicanos, hicieron parte tanto de las fuerzas oficiales como de levantamiento guerrilleros. Lo que quiere decir que hubo tanto militares liberales uniformados, así como guerrilleros conservadores. Y eso es algo que la televisión del siglo XX que se preocupó, por narrar la vida política del XIX no representó. Terminando por crear imágenes estáticas sobre estos sectores sociales, ignorando la dinámica y volatilidad de la vida política y militar del ese periodo.

Al respecto, el carácter monolítico de estas representaciones es una muestra más de un elemento que ha rondado todo este momento del documento. Los conflictos entre sectores encontrados como eje argumentativo de las producciones, terminan derivado en comprensiones binarias de la historia. En donde el pasado más que ser un tejido complejo, en constante construcción y

¹³⁵ Ver: SÁNCHEZ, Gonzalo. *Guerra y Política en la Sociedad Colombiana*. Bogotá: Editorial Nomos, 2008., TIRADO MEJÍA, Álvaro. *Aspectos sociales de las guerras civiles en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colcultura, 1976; GUILLÉN MARTÍNEZ, Fernando. *El poder político en Colombia*. Bogotá: Punta de Lanza, 1979.

revaluación; es asimilado como un escenario de confrontación de fuerzas, en dónde el poder es disputado por bandos opuestos y definidos, plenamente, en términos ideológicos y prácticos.

Una comprensión que hace inviable, varias formas de presentar el pasado, que apelen a la dinámica y porosidad de la condición humana. En dónde la agencia del individuo no se guíe por la idea que se tiene de él, por valores abstractos deshumanizados o por simpatías y militancias que este comparta. Sino por formas más complejas en donde todos los elementos de la vida personal y del contexto en el que se vive, influyen en la forma en la que se comportan las sociedades y los individuos. Dónde no existen definiciones unánimes sobre lo que es una persona o un grupo social, así como tampoco una ideología o una postura política. Una forma de presentar el pasado que comprenda los conflictos, que los vea transversalmente y los analice desde todas sus perspectivas; pero que no haga de estos los protagonistas de la historia. Ya que es un acercamiento que se alimenta de posturas unánimes sobre lo que se *es*, que apoya y reproduce estereotipos y que ignora seriamente lo que un actor *fue* y puede *ser*.

3 RELACIÓN ENTRE EL CONTEXTO NACIONAL E INTERNACIONAL CON LAS REPRESENTACIONES AUDIOVISUALES DEL PASADO COLOMBIANO.

Sin embargo, más que ahondar en la crítica a la comprensión binaria de la historia, nuestro interés radica en comprenderla. Y en tal medida nos hacemos la pregunta: ¿qué es lo que podría explicar esta clase de comprensión, y de forma de presentar la historia, durante las últimas décadas del siglo XX en un país como Colombia?

Nosotros, nos atrevemos a plantear, que esta forma de comprender y presentar el pasado está más relacionada con el momento en el cual estas obras se transmitieron que con la época que

pretenden retratar. Una forma de comprender y entender la historia nacional que está más relacionada con la segunda mitad del siglo XX; que con el XIX. Una comprensión de las fuerzas y del conflicto colombiano durante la época decimonónica que está fuertemente influenciada por el contexto internacional del siglo XX.

El fin del periodo de nuestra historia conocido como La Violencia, marcó una ruptura dentro de la forma en la en la se comprendió la política en Colombia durante casi un siglo de historia. El pacto bipartidista conocido como Frente Nacional, tenía la intención de poner fin, a más de cien años de tensiones y violencias generadas a través del conflicto entre partidos, violencias que para mediados del siglo XX habían llegado a su punto más cruento. Sin embargo, este proceso violento si bien no se detuvo sí se transformó en la segunda mitad del siglo XX. A causa de la emergencia de un nuevo conflicto que, después de la Segunda Guerra Mundial tomaría escalas mundiales, la amenaza comunista que ponía en peligro las democracias modernas, el capitalismo, y, sobre todo, el poder de occidente (Norteamérica y Europa) en todo el resto del mundo. Una tensión que terminaría por dividir la política internacional en dos polos o ejes de poder, y que tenía a Estados Unidos y la Unión Soviética como líderes de dicha pugna, y cada uno desde una esquina del mundo impedía la entrada de la ideología contraria¹³⁶.

Colombia, si bien no fue un escenario como Vietnam o Corea dentro de este conflicto, esto no implica que nuestro país haya sido ajeno a las dinámicas y lógicas que la Guerra Fría trajo consigo. La Guerra Fría se expresó de formas diferentes en el país, en dónde nuestra política interior dependió fuertemente de las relaciones colombo estadounidenses. Una influencia que se fue cocinando durante buena parte del siglo XIX y XX, pero que después de la Segunda Guerra Mundial se consolidaría hasta nuestros días.

¹³⁶ FONTANA, Josep. *Por el bien del Imperio: una historia del mundo desde 1945*. Madrid: Flecós, 2011. p. 6.

Una de las primeras expresiones manifiestas de esta relación, viene después de la muerte de Jorge Eliecer Gaitán en la IX Conferencia Panamericana, en el punto más álgido de la violencia bipartidista, durante la presidencia de Laureano Gómez. En donde Estados Unidos venía promoviendo la necesidad de crear esquemas de “defensa del hemisferio” frente a un posible “enemigo externo”, los hechos del 9 de abril, en plena reunión de la Conferencia, significaron para el presidente Truman y para su Secretario de Estado, George Marshall presente en la Conferencia en Bogotá, una oportuna y excelente demostración de que el comunismo soviético tenía pretensiones expansionistas en este hemisferio occidental¹³⁷.

Para 1948 Colombia autorizó misiones de entrenamiento del ejército y la aviación de los Estados Unidos, en el marco del programa hemisférico de defensa. Y, para 1949 se firmaba en Bogotá el Pacto de Asistencia y Asesoría Militar con los Estados Unidos para la provisión de equipo militar al Ejército y la Fuerza Aérea colombiana¹³⁸. Momento en el que se ya se perfilaba el surgimiento de movimientos simpatizantes con el pensamiento comunista, en los reductos más radicales de las guerrillas liberales¹³⁹. De esta forma el gobierno colombiano de la época, y de las décadas siguientes, terminó por demostrar y hacer explícito de qué lado de la Guerra Fría estaba.

Liborio González ofrece una periodización particular, para el caso colombiano, para entender los rumbos y expresiones que la Guerra Fría tendría en el país. Este autor entiende los años entre 1948 y 1958, cómo el momento en cual se logra consolidar y expandir el imaginario anticomunista como una empresa primordial de los gobiernos norteamericanos, a pesar de que

¹³⁷ GONÁLEZ CEPEDA, Liborio. *La guerra fría en Colombia. Una periodización necesaria*. En: Revista Historia Y MEMORIA. No. 15. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja, 2017. p. 295-330

¹³⁸ TIRADO MEJÍA, Alvaro. *El gobierno de Laureano Gómez, de la dictadura civil a la dictadura militar*. En: Nueva Historia de Colombia, Tomo II, Editorial Planeta, Bogotá, 1989, p. 91.

¹³⁹ TREJO ROSERO, Luis. *Colombia y los Estados Unidos en los inicios de la Guerra Fría (1950-1966) "Raíces históricas del conflicto armado colombiano"* En: Memorias, Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe, No. 15, Barranquilla, 2011. En: <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/3014/4889#7>.

en Colombia fue el momento en el cual las violencias partidistas vieron su peor expresión, es el momento en el cual el comunismo se separa del liberalismo en términos ideológicos y empieza a reconocerse, definirse públicamente y a perseguirse¹⁴⁰. Esta fase coincide con el momento de consolidación del bipolarismo político a nivel mundial, que, según González, podría llamarse la «fase política» de la Guerra Fría que buscó arraigar la hegemonía ideológica en la medida que la pretensión de cada una de las potencias era imponerse sobre la otra y hacer de su proyecto societal el único válido¹⁴¹.

También se encuentra un segundo periodo que va de 1958 a 1979, un momento en el que hay un viraje en la forma en la que es comprendido y asimilado el comunismo. Este fenómeno dejó de ser un fantasma y, para ese momento, ya era una realidad, un objeto vivo, dentro los de los países latinoamericanos. La Revolución Cubana, Sandinista y el triunfo de Allende en Chile, fueron hechos que obligaron a Estados Unidos y a los gobiernos latinoamericanos a cambiar de una política de contención a una de intervención directa y multidimensional, que combatiera el modelo de todas las formas de lucha que las guerrillas y los partidos comunistas empezaban a aplicar¹⁴².

En Colombia, se pudo ver dentro de este periodo, la creación de las principales guerrillas comunistas que tendrían un papel protagónico dentro de los rumbos que tomaría el país como lo serían las FARC-EP, el ELN, el EPL¹⁴³, en los años sesenta, y, posteriormente, el M-19 en los setenta. El surgimiento de esta clase de movimientos políticos y guerrilleros, harían que la influencia de Estados Unidos se incrementara, bajo el permiso de todos los gobiernos que

¹⁴⁰ GONZÁLEZ CEPEDA, Liborio. Op. Cit. p. 299.

¹⁴¹ Ibidem. p. 302.

¹⁴² Ibidem. p. 307.

¹⁴³ Ver, PALACIOS, Marco. *Guerra Fría y Revolución*. En: *Violencia Pública en Colombia 1958-2010*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2012. p. 76-98.

hicieron parte del Frente Nacional, pues las pugnas no eran ya entre los partidos tradicionales; el enemigo ahora era mucho más grande y de escala internacional. Esta influencia norteamericana, no se expresó sólo en términos políticos y militares (la formación y la inversión en estas áreas había aumentado considerablemente en durante las últimas dos décadas)¹⁴⁴; sino también, en esfuerzos por bajar los niveles de pobreza, analfabetismo e inequidad social, con el apoyo de inversiones extranjeras que fomentaban el desarrollo del país, esta iniciativa fue conocida como la Alianza para el Progreso.

Contradictoriamente, mientras en el orden internacional se iba dando una distensión entre las potencias (en la medida que el mundo fue rompiendo la bipolaridad, USA vs URSS) para dar lugar a un escenario multipolar, con la emergencia de China en el campo comunista, luego con la Unión Europea en la órbita capitalista y por la existencia de un respeto tácito entre las dos grandes potencias; en Colombia las fuerzas que se estaban consolidando como antagónicas entran en un proceso de radicalización que elevó las tensiones internas: en dónde cada vez más las organizaciones políticas comunistas optaron por el camino armado como única vía de acceso al poder¹⁴⁵; y en dónde, el Frente Nacional reaccionó de una forma igual de radical por medio de acciones de choque. De tal forma que mientras el mundo estaba hablando de distensión, nosotros estábamos en plena tensión de las fuerzas contradictorias¹⁴⁶.

Por último, encontramos un último periodo de 1979 a 1991, que para Latinoamérica fue el momento más violento en que la Guerra Fría se expresó. En el caso colombiano, el extremo inicial de ese periodo coincide con la instauración del Estatuto de Seguridad, en el gobierno de

¹⁴⁴ Esto se materializaría, principalmente, con el Plan LASO u «Operaciones de Seguridad para América Latina», (1964), estrategia cuyo hecho más significativo sería la “pacificación” de la República de Marquetalia” y luego se concretó en la Doctrina de la Seguridad Nacional o de “contraaguerrilla” como también era definido y que tendría la Escuela de las Américas como sede principal. GONZÁLEZ CEPEDA, Liborio. Op. Cit. p. 311.

¹⁴⁵ Como Movimiento Obrero Estudiantil Campesino (MOEC) y el Frente Unido de Acción Revolucionaria (FUAR), dirigido por el sacerdote Camilo Torres, y en la línea dura y las juventudes del MRL. Ibidem. p. 318.

¹⁴⁶ Ibidem. p. 319.

Julio César Turbay, como estrategia para perseguir, siguiendo los parámetros norteamericanos, a las organizaciones y militantes que simpatizaran con movimientos de izquierda y las guerrillas comunistas. Este es un periodo en el que se intensifica el conflicto, en dónde la confrontación armada fue la constante dentro de esos años, gracias a una mayor radicalización de los sectores guerrilleros, a causa del fortalecimiento del movimiento comunista internacional por el triunfo de la Revolución Sandinista en Nicaragua. Lo mismo pasaría, en la otra esquina del tablero, en donde el Pentágono promovió las «guerras de baja intensidad» en donde el narcotráfico entró a jugar un papel importante como financiador de esta. Con el beneplácito del Departamento de Estado y con la orientación de la CIA se establecieron alianzas entre Narcos y Contras o grupos Paramilitares¹⁴⁷. Generando así un escenario de violencia intensificada, en dónde la población civil fue la mayor afectada.

Esta forma de radicalización, en ambos sentidos, también se expresó en las nuevas estrategias de financiación de la creciente guerrilla que incluyó el secuestro y la extorsión a finqueros y comerciantes, haciendo de estos sectores sociales unos potenciales aliados del gobierno en su lucha contra la subversión y en general contra todo lo que estuviera ligado a la izquierda. Así, no sólo el establecimiento vio como enemigo a la oposición armada o desarmada, sino que ahora ésta también se convirtió en un peligro para los nuevos ricos derivados del narcotráfico, y en general para los sectores ligados a la actividad económica del país. Esto explica cómo en los años ochenta se facilitó la alianza narcotráfico-Estado, una situación que cambiaría en los años noventa donde el narcotráfico entró a actuar en algunas regiones como aliado de la subversión y en otras como aliado del Estado¹⁴⁸. Generando así un panorama en el que muchos sectores de

¹⁴⁷ Ibidem. p. 322.

¹⁴⁸ Ibidem. p. 324.

la sociedad también se polarizaron a pesar de los intentos de diálogo entre grupos insurgentes durante los años ochenta.

Este periodo termina en 1991, con la caída de la Unión Soviética, que es el hecho que pone fin a la Guerra Fría universal y en el caso colombiano con la Constitución de 1991, fruto de los intentos de diálogo con las guerrillas del M-19, el EPL y MAQL (Movimiento Armado Quintín Lame). Por el contrario, los años noventa fueron el momento en el cual se conflicto armado interno se intensificó en mayor medida; el Plan Colombia es muestra de ello. Por lo cual, no se puede decir que en Colombia este sea un proceso terminado, tanto así, que podríamos afirmar que aún para nuestros días Colombia sigue viviendo una Guerra Fría residual a causa de la complejidad de las formas en las que se terminó expresando el conflicto armado.

Partiendo de este contexto, tanto a nivel nacional como internacional, en dónde la bipolaridad política y militar marcó sustancialmente los rumbos históricos que tomó Colombia y el mundo. En dónde los desarrollos tecnológicos, en materia de telecomunicaciones, y el acceso a estos de forma masiva habían transformado radicalmente el ocio y, por esta vía, la forma en la cual las personas accedían a la información¹⁴⁹. Un momento en el cual la televisión había ido ganando protagonismo dentro de todos los sectores de la sociedad colombiana, una televisión que desde siempre había estado bajo la tutela de los sectores más poderosos de nuestra sociedad en materia tanto económica como política. Una época en la que fueron producidas y transmitidas las producciones que se presentaron con anterioridad.

Teniendo en cuenta este panorama, nosotros nos atrevemos a conectar el perfil de las producciones que durante este periodo representaron los conflictos ligados al bipartidismo con

¹⁴⁹ SUNKEL, Guillermo. *Comunicación y política en América Latina*. En: Historia Crítica, No 7. Bogotá: Universidad de los Andes, 1993. p. 81-91.

el contexto nacional e internacional. Considerando que son obras que se caracterizaron por presentar comprensiones de la guerra y del conflicto que representan como fenómenos derivados de tensiones binarias, duales entre polos políticos y militares. Comprensiones que se apoyaron de diferentes elementos argumentales (rivalidades partidistas y/o personales) y estéticos (azul vs rojo) para darle peso al lenguaje audiovisual que expone tal interpretación de esos momentos de la historia colombiana. Una interpretación y presentación de la historia que, según nosotros, se puede explicar por el tiempo y el contexto en el cual estas producciones fueron grabadas y transmitidas. Un momento de la historia nacional y mundial en el que la bipolaridad entre potencias, norteamericana y soviética (capitalismo vs comunismo), fue lo que definió y orientó los desarrollos de las tensiones políticas y militares tanto en el plano interno colombiano como en la dimensión geopolítica mundial.

Esto no quiere decir que estas telenovelas o seriados sean, propiamente, propaganda anticomunista. Creemos que aún falta mucha información primaria tanto de los creadores como de las cadenas que las transmitieron para afirmar algo parecido. Lo que nosotros queremos expresar, es que la comprensión de la historia que estas series ofrecen puede estar fuertemente influenciada por el contexto nacional e internacional del momento, marcado sustancialmente por a la bipolaridad ideológica y el conflicto entre las potencias que encarnaban dichas ideologías. No en vano es el periodo de la televisión en dónde más se presentó el bipartidismo¹⁵⁰. Y no creemos que sea algo fortuito, ya que es el capítulo de nuestra historia que más se presta para esta clase de comprensiones del pasado, contrapuestas y binarias.

De igual modo, no consideramos que se esté representado la guerra fría a partir de una analogía entre los partidos Liberal y Conservador. Sin embargo, hay elementos que permiten ver

¹⁵⁰ Consideremos que entre 1974 y 1996, se produjeron alrededor de 18 obras que entre telenovelas, seriados y miniseries, representaron la época, las instituciones y los personajes del bipartidismo.

comprensiones peyorativas y negativas respecto a la subversión, que son indicios de algunos lineamientos sobre los que podría explorar una investigación posterior. Luego lo que queremos plantear es que la lógica con la que se narró el bipartidismo en estas producciones pertenece al momento político por el cual estaba pasando el mundo y nuestro país; y no propiamente al momento en el cual se presentaron los hechos retratados. Y tal vez este, es el elemento que más le criticamos a estas producciones, en dónde se hizo del conflicto y la bipolaridad los protagonistas de la historia, negándose a comprender y presentar las causas y consecuencias de éste de una forma transversal. Alejándose así de los personalismos, de los relatos idealizados y de la guerra entre bandos como protagonistas de la historia.

CAPÍTULO IV
NUEVAS REPRESENTACIONES DEL
BIPARTIDISMO: LOS NUEVOS PROTAGONISTAS DEL
SIGLO XXI (2005-2016).

Podríamos decir que, con *La otra raya del tigre*, en 1993, se cierra la comprensión bipolar y dual de los conflictos entre partidos políticos tradicionales en la televisión de nuestro país. Sin embargo, en ese momento no se detuvo la representación de la época en la que estos conflictos se presentaron. Esto considerando que las décadas de 1930 y 1940, durante varios años siguieron siendo escenarios televisivos, que dieron lugar a varias telenovelas. Sin embargo, obras como *Las aguas mansas*, 1994¹⁵¹, o *La otra mitad del sol*, 1995¹⁵², fueron producciones que se caracterizaron por hacer de las épocas que representaron telones de fondo, más que ejercicios *histórico/ficcionales* como los que vimos en el anterior capítulo, así como tampoco académicos e investigativos. Obras en donde se presenta el pasado para hacer más atractiva una determinada narrativa, pero que no tienen ningún interés en responder o exponer algún mensaje respecto al tiempo en el cual transcurre su trama.

Muestra de ello es que son telenovelas que se alejan de cualquier definición partidista o militante, centrándose en las historias de amor y giros dramáticos de cada personaje, antes de ahondar en cuestiones políticas o militares sobre la época en la que habitan los personajes. Esto también implicó que se abandonara cualquier referencia partidista, incluyendo esto a los dos principales

¹⁵¹ Telenovela producida por RTI Televisión y transmitida en Canal Uno, que narra el ascenso social de tres hermanos que buscan al culpable de la muerte de su hermana menor, el matrimonio entre ellos y las distinguidas hijas de la familia Elizondo fue el conflicto que guio todo el desarrollo dramático de esta producción que se ambienta entre 1930 y 1940.

¹⁵² Telenovela producida por Cenpro TV y transmitida por Canal A, narra las diferentes reencarnaciones de una pareja que está destinada a buscarse en diferentes momentos de la historia de nuestro país como la Independencia, el Bogotazo y el tiempo presente, que en su momento fue 1995.

protagonistas del apartado anterior: el azul y el rojo. Fueron obras en donde abundó la presencia de colores neutros y oscuros, como se puede ver a continuación.



Imagen no. 44. *Las aguas mansas*. 1994. Cap. 30.

Este giro que dieron las producciones que representaron épocas marcadas fuertemente la pugna partidista se puede ser resultado de múltiples causas. Como un agotamiento conceptual de las tramas históricas ligadas a los rumbos políticos y militares del país, que obligó a cambiar las formas narrativas marcaban la pauta en la ficción televisiva. Un alejamiento de las cuestiones partidistas y militantes como elementos estructurales de las narrativas, enfocándose así en las tensiones amorosas y dramáticas de las historias.

Una separación que duraría casi una década, ya que después de *La otra mitad del sol* en 1995, solo se volvería a ver una producción que represente esta clase conflictos hasta el año 2005, con *La Saga: negocio de familia*. Cabe reconocer que durante estos diez años se dio un momento dorado

en la historia de la ficción televisiva colombiana, en dónde obras historia de amor cotidianas, cómicas y de superación personal tuvieron un éxito rotundo tanto a nivel nacional como internacional. Obras como *Betty la fea* (RCN), de 1999, o *Pedro el escamoso* (Caracol), de 2001, fueron producciones que orientaron al canon ficcional televisivo durante la primera década del siglo XXI¹⁵³. Obras que distan mucho de sus antecesoras, en dónde el pasado dejó de ser un lugar de enunciación y este ya no se representaba como escenario político. Curiosamente, este podría ser el elemento que integra todo este periodo, ya que la política dejó de ser un protagonista dentro de la ficción televisiva. Las telenovelas y seriales se preocuparon únicamente por entretener al espectador por medio de los relatos románticos y el humor, el carácter educativo que antes se pretendió fue abandonado.

Esto podría explicarse, si se considera que los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI, fueron uno de los momentos más violentos que vivió la historia del país en dónde los movimientos guerrilleros y paramilitares se encontraron en su punto más fortalecido y violento. Al igual que el Ejército Colombiano, que, con el fracaso de las negociaciones del proceso de paz del Caguán, se revitalizó con la inyección monetaria estadounidense que trajo consigo el Plan Colombia, en respuesta a tal fracaso. Un escenario sumamente convulsionado en el que, nosotros creemos, las cadenas de televisión ficcional tomaron un paso atrás y optando por mirar en otra dirección antes que tomar partido e ingresar abiertamente a las discusiones políticas, sociales y militares por las cuales estaba pasando el país en aquel momento¹⁵⁴. Dedicándose así narrar

¹⁵³ Algunos ejemplos son las telenovelas de RCN: *Francisco el matemático*, 1999; *Pobre Pablo*, 2001; *La costeña y el cachaco*, 2003; *Todos Quieren con Marilyn*, *Los Reyes*, 2005; *La hija del mariachi*, 2007, entre muchas otras. De igual modo, obras de Caracol como: *Juliana*, *¡Qué mala eres!*, 1997; *¡Ay cosita linda mamá!*, 1998; *La guerra de las Rosas*, 1999; *Pecados Capitales*, 2002; *La venganza*, 2003; *La Ex*, 2006, entre muchas otras.

¹⁵⁴ Un caso anómalo, pero muy diciente, respecto a este panorama fue la serie *Hombres de Honor*, que fue transmitida por el Canal Uno y producida por el Ejército Nacional de Colombia, entre 1995 y el año 2000. La obra narra de forma heroica las hazañas de un escuadrón del ejército en el marco de la lucha contra las drogas y los grupos subversivos.

historias menos polémicas, que apelaban a otra clase de sentimientos y que tenían como principal interés divertir.

1 EL PESO DEL PASADO: LA SAGA Y EL ARQUETIPO DE LA SUBVERSIÓN.

Sumado a esto, si bien La Saga fue la primera producción del siglo XXI que representó las décadas de 1930 y 1940, así como los eventos del Bogotazo. Se podría decir que es una serie que es una isla temporal dentro un océano de romántico y humorístico. Una producción que, a pesar de estar separada de las producciones del siglo XX, no significó una reformulación respecto a estas, por el contrario, consideramos que intenta emularlas de una forma bastante pobre. Si se piensa que se alimenta de los mismos estereotipos de las producciones anteriores, sin embargo, es una representación más vacía en términos históricos que las obras del siglo XX, que cómo y vimos antes terminó convirtiéndose en una caricatura de esa época.

Si bien las representaciones políticas partidistas dentro de esta producción son bastante reducidas, tanto así que se podría decir que se limitan únicamente al primer capítulo de la serie, esto no implica que sean carentes de contenido. Contenido que, lastimosamente, no se caracteriza por ser de tipo histórico; por el contrario, las representaciones que allí se mostraron estuvieron mucho más ligadas a reproducir los estereotipos y lugares comunes que se crearon en el siglo XX, principalmente, sobre la militancia liberal durante ese periodo.

Las siguientes imágenes son muestra de este fenómeno, en dónde se presenta el asalto de unos bandoleros liberales a la celebración de un matrimonio de una familia, aparentemente, conservadora. Esta diferenciación que la serie propone es bastante interesante, ya que sólo se interesa por identificar la militancia de los bandoleros liberales con el clásico color rojo. En el caso de los conservadores, no se hace ningún tipo de referencia partidista ni estética, ni verbal,

tanto así que son representados desde el color blanco. Esto quiere decir que, a diferencia de las producciones del siglo XX, en estas obras ya no está presente un relato binario y contrapuesto de los actores y sus tramas, estas producciones ya no se sustentan en la tensión de fuerzas equivalentes moral y políticamente. Por el contrario, en esta clase de representaciones nos permiten ver cómo existe un interés por representar un villano y hacer explícito que este villano era militante del Partido Liberal.



Imagen no. 45. La Saga: Negocio de familia. 2005. Cap. 1. “Conservadores”



Imagen no. 46. La Saga: Negocio de familia. 2005. Cap. 1. “Liberales”

Estas imágenes también expresan los estereotipos que se han venido consolidando a lo largo de nuestro periodo de análisis, en donde este tipo de representaciones llegan al punto más álgido de caracterización.



Imagen no. 47. La Saga: Negocio de familia. 2005. Cap. 1.

Esta imagen de La Saga nos permite hablar de la forma en la que se ha venido representando el militante liberal a lo largo de la historia de la televisión. Una representación que con el paso de las décadas se fue perfilado como la principal forma en la que se ilustró en pantalla a los grupos o movimientos subversivos sin distinción, anteriores a la Guerra Fría, que muchas veces no eran propiamente simpatizantes del partido liberal. Así mismo, a lo largo de nuestro recorrido por las guerras y tensiones bipartidistas hemos podido identificar un patrón de representación a la hora de representar los líderes de movimientos políticos armados sin importar la época o el lugar al cual estos pertenezcan.

Podríamos decir esta estructura se concreta de la siguiente forma: pantalones y camisa de colores neutros como ya sea blanco, beige o grises. Sombreros de paja, sobre todo para los militantes de poca importancia, y negros para los líderes. Accesorios rojos, relativos a su militancia liberal,

como pañoletas, capas o banderas. Y cómo último elemento, que para nosotros es definitivo a la hora diferenciar y definir estéticamente a estos actores, son las cananas cruzadas en el pecho, la mayoría de las veces suelen ser este elemento, pero también puede ser las correas de un fusil, en todo caso son accesorios que crean una banda cruzada que contrasta con colores claros de la prenda del pecho. Aquí algunos ejemplos:



Imagen no. 48 y 49. Revivamos Nuestra Historia. Rafael Reyes. 1987. Cap. 10.

Imagen no. 50. Revivamos Nuestra Historia. Rafael Reyes. 1987. Cap. 12.
“Rafael Uribe Uribe”



Imagen no. 51 y 52. Revivamos Nuestra Historia. Mosquera y Obando. 1987. Cap. 6.



“José María Obando”



Imagen no. 53. La otra raya del tigre. 2005. Cap. 7.



Imagen no. 54. La Saga: Negocio de familia. 2005. Cap. 1

Cómo se puede ver en las imágenes, a lo largo del tiempo se ha venido conformando un arquetipo del subversivo y durante este periodo se ha ido ligando principalmente como una expresión de la militancia al Partido Liberal. Un tipo de representación que está ha estado sumamente relacionada al fenómeno del bandolerismo que se presentó a mediados del siglo XX en nuestro país. Fenómeno que no sólo se presentó en el Partido Liberal, en sus expresiones subversivas; sino que también estuvo presente en fuerzas Conservadoras, incluso, en momentos en dónde este partido se encontraba gobernando¹⁵⁵. Figuras como Efraín González “Siete Colores”¹⁵⁶, Los Pájaros o Los Chulavitas¹⁵⁷, fueron emblemas del bandolerismo conservador durante La Violencia. Así como personajes como Jacinto Cruz Usma “Sangre Negra”, Teófilo Rojas Barón “Chispas” o Pedro Antonio Marín “Tirofijo”, fueron ilustres bandoleros del ala liberal de La Violencia¹⁵⁸.

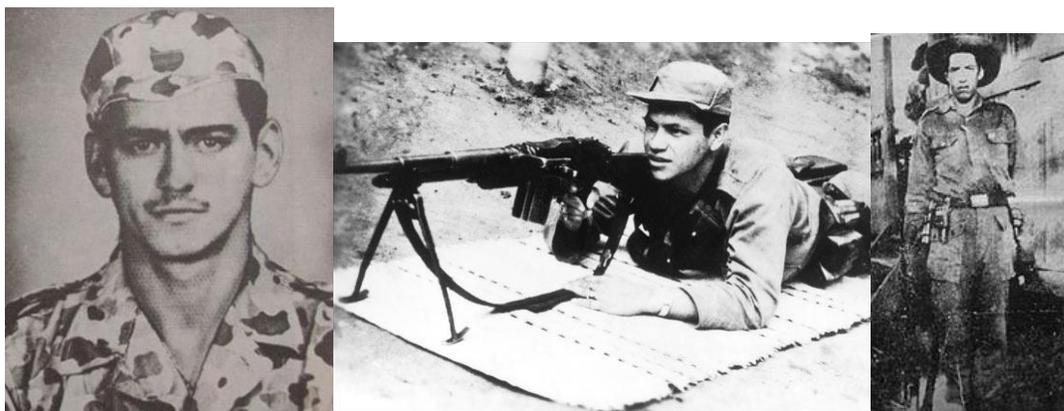


Imagen 55, 56 y 57. Efraín González “Siete Colores”, Teófilo Rojas Varón “Chispas” y Jacinto Cruz Usma “Sangre Negra”¹⁵⁹.

¹⁵⁵ SÁNCHEZ, Gonzalo. *Guerra y Política en la Sociedad Colombiana*. Bogotá: Editorial Nomos, 2008. p. 11-63.

¹⁵⁶ STEINER, Claudia. *Un bandolero para el recuerdo: Efraín González también conocido como el “Siete Colotes”*. En: Revista Antípoda, No 2. Bogotá: Universidad de los Andes, 2006. p. 229-252.

¹⁵⁷ SÁNCHEZ, Gonzalo, Óp. Cit. p. 55.

¹⁵⁸ SÁNCHEZ, Gonzalo. *Perfiles regionales: ¿Dominación gamonal o rebeldía campesina?* En: *Bandoleros, gamonales y campesinos*. Bogotá: Editorial Nomos, 2008. p. 101.

¹⁵⁹ Tomadas de respetivamente: <<https://www.bluradio.com/115367/el-mito-del-sanguinario-bandolero-efrain-gonzalez-alias-siete-colores>>, <<http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo->

Cómo podemos ver en las fotografías que existen de los bandoleros hay una distancia notable entre estas y la forma en la que esta clase de personajes son representados en el medio televisivo. Las imágenes reales que existen sobre el bandolerismo que, idealmente, serían las principales fuentes a la hora de retratar en pantalla el actor social e histórico en el que están enmarcadas estas figuras, no son usadas plenamente por parte de las producciones. Esto considerando que la televisión ficcional, a lo largo de su historia parece tener un interés particular y premeditado por seguir representando a esta clase de actores bajo el arquetipo de la subversión ya mencionado, aun cuando las fuentes demuestran, que estéticamente no existía mayor diferencia entre el bandolerismo conservador y liberal.

Esto también se demuestra en un interés por representar bajo a el mismo patrón a figuras políticas y militares, que anteceden al proceso de La Violencia, como se evidencia en las representaciones de Rafael Uribe Uribe y José María Obando, que vimos en páginas anteriores (Imágenes 50 y 52). Un tipo de representación muy diferente a la forma en la que estos personajes han sido representados, en su momento, tanto pictórica como fotográficamente:

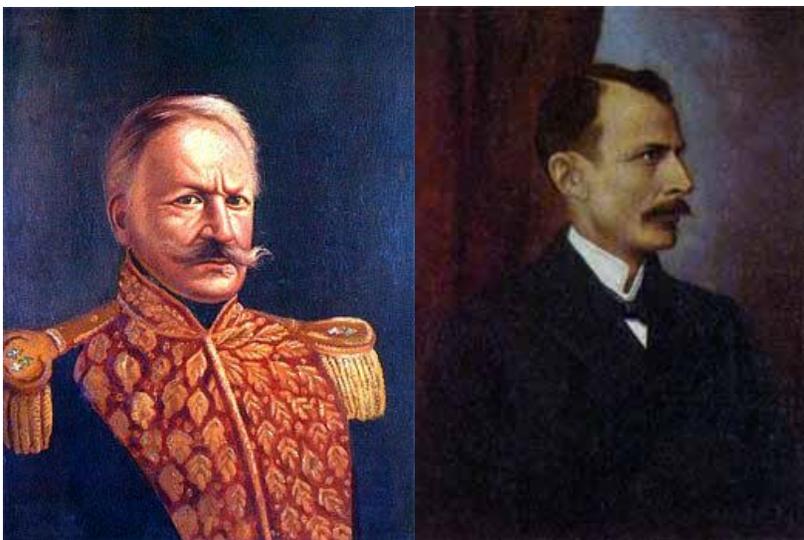


Imagen 58 y 59: José María Obando por Ramón Torres Méndez, 1855; y Rafael Uribe Uribe por Francisco Antonio Cano, 1865-1935.

[60 anos de la muerte de chispas en el quindio -seccion--nota-55876.htm](http://60_anos_de_la_muerte_de_chispas_en_el_quindio_-seccion--nota-55876.htm)> y <<https://www.elpensante.com/violencia-en-las-montanas-de-colombia-sangrenegra-el-bandido/>>.

Esta diferencia entre la forma en la que se ha venido representando en pantalla y las fuentes primarias tanto pictóricas y como fotográficas. Esta problemática se encuentra enmarcada, no sólo por la relación entre fuente y representación, sino también temporalmente si se piensa que se representa de forma homogénea a los liberales del siglo XIX y los del bandoleros liberales del XX; al igual que en materia política y militar, que como ya hemos visto hay interés por ligar cierto tipo de representación y conductas únicamente al Partido Liberal (campesino, subversivo y desordenado) y otra clase de características al Conservador (orden, uniformidad y oficialismo). Cuando ya hemos visto, y la historia demuestra, que ambos partidos estuvieron en diferentes momentos como fuerzas oficiales y subversivas, por lo cual no se puede relacionar estos grupos de características de forma definitiva y exclusiva cada uno de los partidos de forma separada. Por el contrario, estos elementos más que ser diferencias; son aspectos que estos cuerpos políticos comparten.

Una similitud histórica que se debe sumar, para el caso de la Violencia, a las expuestas por Gonzalo Sánchez, que manifiestan que la diferencias entre estos partidos políticos no son tan marcadas en términos sociales, y que terminan expresando que son más las cosas que comparten que las que los diferencian:

... se trata de un enfrentamiento entre dos facciones políticas no muy nítidamente diferenciadas en su reclutamiento, que se necesitan la una a la otra, que se saben solidarias del mismo orden social pero que, sin embargo, arrastran “odios heredados” y sus diferencias reales se encuentran por tanto en un pasado místico, difícil de precisar. En tales condiciones la Violencia tiende a revivir el drama de la tradición bíblica y greco-romana de los *hermanos enemigos* (Cáin-Abel; Esaú-Jacob; Rómulo-Remo).¹⁶⁰

¹⁶⁰ SÁNCHEZ, Gonzalo, Óp. Cit. p. 35.

Este panorama genera que nos preguntemos, entonces, de dónde viene el arquetipo que identificamos y con el cual se ha venido representado en la televisión, principalmente, a los militantes del Partido Liberal Colombiano.

Sobre este aspecto, es imposible no ligar las representaciones que la televisión colombiana ha ofrecido sobre un bando particular del bipartidismo; con un proceso latinoamericano, de gran importancia, que se dio en los albores del siglo XX, que a nivel mundial sería el primero de muchos durante siguientes noventa años y que tendría fuertes repercusiones en materia política y social, que aún hoy perduran. Y que, como aquí se plantea, su influencia sería fundamental en la forma en la que percibe y representa visualmente a la subversión hasta nuestros días, después de más de cien años de ocurrido. Nos referimos a la Revolución Mexicana de 1910.

Una relación que la academia ya había establecido, pero en contravía de tal comparación, si se considera la Violencia históricamente se ha definido como una tragedia y como una vergüenza nacional. Un conflicto que no dejó *ni caudillos, ni batallas, ni ideales, ni gloria*¹⁶¹; cómo si lo sería la Revolución para los mexicanos, un monumento de su cultura y uno de los pilares sobre los que se erigiría el nacionalismo mexicano.

Este contraste entre la gloria que se derivó de la Revolución Mexicana y la trágica vergüenza con la que se recuerda la Violencia en nuestro país, fue también adoptado por la memoria colectiva colombiana; pues claramente, ni Sangrenegra ni El Condor, son recordados con gloria. Sin embargo, esta es una distinción que, curiosamente, no es rechazada en términos estéticos, por las industrias televisivas, a la hora de caracterizar el militante liberal, que usualmente es

¹⁶¹ SÁNCHEZ, Gonzalo, Óp. Cit. p. 36.

representado como un revolucionario mexicano, si se compara las imágenes ya presentadas, con las siguientes:



Imagen no. 60. Pancho Villa (tercero de derecha a izquierda) junto a sus militares, 1911.¹⁶²



Imagen no. 61. Tropas Carrancistas. 1911.

¹⁶² Tomada de: <https://www.huffingtonpost.com.mx/2017/11/20/40-fotos-de-personajes-y-situaciones-de-la-revolucion-mexicana-a-23269680/>

Partiendo de estas imágenes se puede identificar una evidente similitud entre los revolucionarios mexicanos de la primera década del siglo XX y los liberales “atemporales” que la televisión colombiana he retratado en sus producciones. Una similitud que no es fortuita, si se considera que la Revolución Mexicana, fue protagonizada por figuras de gran importancia, cuyos nombres perduran en la memoria de nuestras sociedades, como Emiliano Zapata o Pancho Villa. Esta situación podría ser causa que este fuera un proceso que el cine de mediados del siglo XX, entre otras expresiones artísticas como la pintura y la música, se encargaron de popularizar fuera de México en países como el nuestro¹⁶³. Un proceso que fue no sólo fue representado por la robusta industria cinematográfica mexicana del mediados de siglo; sino también, fue un tema por el que también se interesó Hollywood en aquellos años.

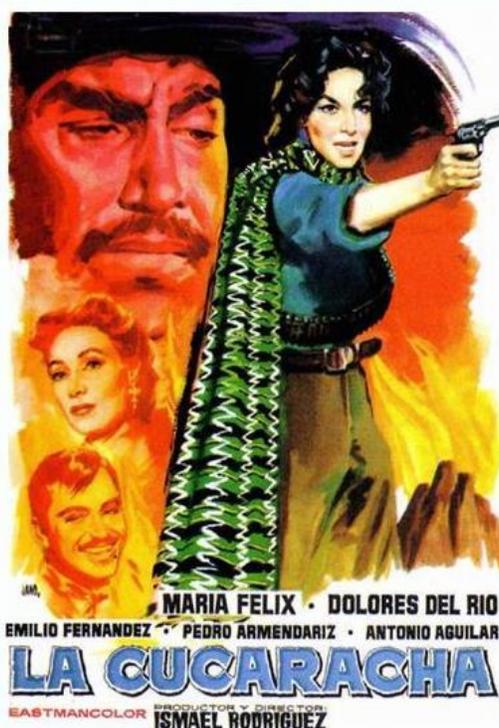


Imagen no. 62 y 63. Cartel de ¡Viva Zapata!, dir: Elia Kazan (1952) y La Cucaracha, dir: Ismael Rodríguez, (1959).

¹⁶³ CASRTRÓ-RICALDE, Maricruz. *El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional*. En: La Colmena, No. 82, 2014. p. 9-16.

En tal panorama no se podría negar la influencia que esta clase producciones tuvieron dentro de la industria televisiva colombiana. Tanto así, que teniendo en cuenta la precaria industria cinematográfica que tenía Colombia a mediados del siglo XX y la forma en la que predominó el cine mexicano en las primeras salas de cine en las ciudades de nuestro país¹⁶⁴, no sería arriesgado afirmar que muchos de los escritores, productores y directores de nuestro país, vieron estas obras en el momento en el que se estrenaron. Y terminarían por ligar nuestra Violencia con el proceso revolucionario mexicano. Así mismo, esta influencia no sólo es evidente desde este momento, el 2018 nuestro presente; también se expresó en aquella época como se puede ver en este extracto de una columna del periódico El Tiempo, de 1942:

Recordemos también a México, que con sus películas más recientes ha impuesto y popularizado su música, su vestimenta, sus costumbres, sus monumentos y bellezas naturales. En el campo de la moda, de los gustos, de las preferencias estéticas, de la vida cotidiana y sentimental, el cine ejerce una tiranía absoluta¹⁶⁵.

Esto expresa de forma más evidente la influencia que ha tenido en nuestro país, y en nuestra televisión, la cultura mexicana. Un hecho que se expresa, para nuestro caso, con los productos culturales relacionados con la Revolución de 1910. Lo cual manifiesta otra falencia de las representaciones con las cuales se ha querido presentar la historia el bipartidismo en la televisión, ya que es evidente que ha estado permeada por estereotipos e imaginarios que ni siquiera hacen parte de nuestro pasado nacional. Lo cual ha derivado en la construcción narrativa y estética de un importante actor político de nuestra historia bajo patrones estéticos que no hacen parte de nuestra historia, que terminan estereotipando y sesgando al espectador.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 14-15.

¹⁶⁵ Periódico EL TIEMPO, 12 de diciembre, 1941. p. 5.

De igual modo, este arquetipo de la subversión que tiene sus raíces dentro de este proceso no sólo ha manifestado en nuestros productos televisivos. La influencia del *revolucionario mexicano* como formato de las ficciones audiovisuales para representar a aquellos actores y personajes subversivos se presentan todavía en nuestros días y se pueden ver en producciones de gran formato, en diferentes países y en todos los géneros que, del espectro audiovisual vigente para nuestro tiempo, tanto en cine y en televisión:



Imágenes no. 64 y 65. Cartel *War for the planet of the Apes*, dir: Matt Reves, (2017) y captura del *trailer* de la segunda temporada de la serie *Westworld*, producida por HBO, 2018.

Dos ejemplos que expresan la forma en la que ha evolucionado en el tiempo la representación de la subversión, ya que ambos mantienen la banda cruzada ligada a la lucha armada, tanto con las cananas como con el fusil terciado. Y que al mismo tiempo refleja la forma en la que se han transformado las discusiones entorno la subversión en materia ficcional, esto considerando que el personaje de *El Planeta de los Simios*, César, es un chimpancé con super inteligencia y alterado genéricamente; y la mujer que vemos a derecha, es Dolores, uno de muchos androides diseñados para satisfacer los peores instintos humanos. Ambos personajes dentro de sus arcos narrativos son líderes que comprenden su mundo más allá de las posibilidades de sus semejantes y usan la

violencia como medio para alcanzar la libertad y el bienestar de sus pueblos. Una clara muestra de que, si bien las tramas y los personajes cambian, las luchas que libran suelen seguir siendo las mismas.

En todo caso, nuestro interés era responder, en múltiples niveles, por la forma en la que a lo largo de nuestra historia televisiva se había venido representado a los militantes del partido liberal, considerando las falencias de este tipo de representación frente a las fuentes históricas que se tienen sobre los conflictos bipartidistas. Considerando también el carácter de estas representaciones, los orígenes de estas, su influencia, sus implicaciones narrativas e historiográficas. Así como los posibles móviles de nuestros canales de televisión, por primar este tipo de representación sobre aquellas que las fuentes primarias podrían brindar.

Una decisión que estas producciones tomaron, seguramente, por razones que principalmente estuvieran en favor de ellas mismas y las cadenas de televisión. Ya que este tipo de caracterización es mucho más fácil de vender al público, si se piensa, como ya vimos, que es una imagen con la que el espectador está familiarizado. Es una imagen que traza una brecha entre lo que podría ser un conservador y un liberal, con todo lo que esto implica, y al mismo tiempo es un camino fácil en materia narrativa y argumental, ya que define de forma unánime y errónea, a nuestro criterio, lo que estos partidos y sus militantes fueron, sin necesidad explicar la complejidad de los cambios, transformaciones y similitudes que estos partidos políticos tuvieron durante casi cien años. Ya que, hasta el año 2005, fue mucho más fácil contar un cuento de buenos y malos, que explicar la historia.

2 AHORA LA GUERRA ES GRIS: RUPTURAS Y NUEVAS REPRESENTACIONES DEL BIPARTIDISMO.

Afortunadamente, se puede decir que el liberal insurrecto disfrazado de revolucionario mexicano es un formato de caracterización que hasta la fecha se encuentra agotado en nuestra televisión. Cuyos últimos representantes fueron aquellos que asaltaron un matrimonio conservador en *La Saga*, en el año 2005. De igual modo, en este tiempo identificamos una pausa, en la que durante 6 años dejó de representarse a los partidos políticos tradicionales en las ficciones televisivas, un universo narrativo que se dejó de lado y durante esos años el narcotráfico se convirtió el principal protagonista de la televisión colombiana¹⁶⁶.

Sin embargo, para el año 2011, con la telenovela *Amar y temer* producida por Caracol TV, se traza un puente entre el pasado y el futuro de las representaciones ficcionales del bipartidismo. Por medio de una trama que se ambienta en la época de la Violencia, se reformulan diferentes aspectos de la forma en la que se habían narrado estos conflictos. Uno de los elementos más significativos es que esta es la primera telenovela, que relata esta época y tensiones políticas, con una mujer como protagonista. Haciendo que esta producción se construya por medio una trama que explora los años cuarenta desde la perspectiva femenina y, a través tal desarrollo argumental, esta telenovela trae a discusión múltiples aspectos históricos y sociales de la época, que en obras pasadas habían sido ignorados o eclipsados por historias de corte heroico, que se limitaban a

¹⁶⁶ Se puede decir que la primer narco-telenovela que se transmitió fue *Sin tetas no hay paraíso*, Caracol TV, (2006); posterior a esta vino una seguidilla de producciones que inspiradas en los principales carteles de la droga de nuestra historia, empezar a representar este fenómeno obras de Caracol TV como: *El Cartel de los Sapos* (2008), *Sin senos no hay paraíso* (2008), *Las muñecas de la mafia* (2009), *El Cartel 2: Guerra total* (2010), *Escobar, el patrón del mal* (2012), *El Señor de los Cielos* (2015) y *Metástasis* (2015); a las que se suman producciones de RCN TV como: *El capo* (2009), *Rosario Tijeras* (2010), *El capo 2* (2012), *Tres Caínes* (2013), *Alias el Mexicano* (2013), *El Capo 3* (2014), *Lady*, *La Vendedora de Rosas* (2015), *En la boca del lobo* (2016) y *Bloque de Búsqueda* (2016).

mostrar cuestiones políticas y militares, este nuevo planteamiento trae a la pantalla problemáticas como la violencia de género, el machismo y el sufragio femenino.



Imagen no. 66. Introducción, *Amar y temer* (2011).

Amar y temer, aporta elementos narrativos mucho más modernos que sus antecesoras, en dónde las tramas no sólo están construidas bajo una confrontación de bandos, sino que están alimentadas por otros insumos que aportan complejidad y trasfondo a la historia que cuentan y que, en cierta medida, la hacen más verosímil o, incluso, evidencia un mayor compromiso con la época en que se ambienta. Un primer ejemplo de este giro es que ahora su protagonista no tiene un papel activo dentro del conflicto bipartidista, contrario a esto, es víctima de esta confrontación al estar casada, de manera forzosa, con uno de los líderes Chulavitas en Cundinamarca.

Y si bien el conflicto bipartidista es un elemento principal dentro de esta producción, la forma en la que este es representado difiere de las producciones anteriores. El uso de los colores respectivos con los cuales estos partidos se han identificado históricamente es nulo, lo cual deriva en representaciones menos caricaturescas de estos grupos políticos. Así mismo, se puede ver que

no existe una predilección en uno u otro partido, lo que hace que el retrato de estos se más armónico e igualitario. Esto se expresa, sobre todo, en dónde ninguno de estos sectores termina representado el bien o el mal, en dónde en ambos cuerpos existen sectores violentos y radicales; así como democráticos y abiertos al diálogo. Lo cual termina construyendo una imagen más honesta y realista de los militantes de estos partidos en múltiples niveles.



Imagen no. 67. *Amar y temer*. Cap. 4. 2011. Chulavitas.



Imagen no. 68. *Amar y temer*. Cap. 5. 2011. Guerrilleros liberales.

Esta mirada equiparada de los múltiples sectores de este conflicto permite que otras perspectivas tomen importancia dentro de la historia que esta producción ofrece. Se puede decir que las víctimas son el eje argumental de *Amar y temer*, tanto su protagonista central, Alicia, una mujer que toda su vida ha sido constantemente violentada por una sociedad machista, negándole oportunidades y obligándola a casarse con alguien que la agrede y abusa constantemente de ella. Partiendo de tal situación, el arco de este personaje se va a desarrollar a partir de las luchas que esta mujer tiene entablar para encontrar un lugar en una sociedad diseñada para limitarla, es así como Alicia emprenderá, en esta telenovela, un camino doloroso en busca del acceso a la educación superior, la liberación sexual, participación política y el sufragio femenino.

Otro ejemplo, del papel que tienen las víctimas de la Violencia en esta serie es el co-protagonista de esta producción, cuya historia está en un segundo nivel, el hombre que acompaña la historia de Alicia, Simón. Un boxeador retirado que es el faro moral de la trama y que fue víctima de la Violencia en su juventud, en dónde perdió su hogar y toda su familia por culpa del bandolerismo, y llegó a Bogotá en busca de un nuevo futuro a pesar del pasado adverso que vivió. Este nuevo enfoque que se suma a estas producciones permite comprender desde una nueva perspectiva el conflicto, que nunca había sido abordado con esa profundidad, una perspectiva que dialoga con la Violencia y la forma en ésta se había representado en este medio.

Un último elemento que se debe reconocer dentro de esta producción es que, de forma inédita, el villano de una telenovela que narra el bipartidismo es abiertamente conservador. Un personaje que encarna todos los males y elementos negativos con los cuales tienen que enfrentarse los protagonistas. Pascual Ordóñez, el esposo de Alicia, un conservador que es demasiado radical para el conservadurismo, un personaje que personifica el machismo y la violencia con la cual se tiene que enfrentar la protagonista. De igual modo, esta caracterización significa una evolución

en la forma en la que se habían narrado estos conflictos, que usualmente se reducían a lo político y militar, ya que Pascual también representa los intereses económicos que también estaban inmersos dentro de este y otros procesos.

Muestra de ello es que este personaje, además de ser el cerebro de la Policía Chulavita, usaba la violencia como forma de enriquecimiento. Expresamente, para él la eliminación de la militancia liberal no sólo consistía únicamente en la derrota política o el asesinato de estos actores; sino también en el destierro y el despojo de las tierras, y posesiones, que los simpatizantes del liberalismo tenían. Esta nueva mirada expresa por medio de la telenovela, y este periodo, una tragedia constante que se ha presentado en el país no sólo en la violencia, sino que ha atravesado todo el siglo XX hasta llegar a la primera década del actual. Un drama que nunca había sido representado en este lenguaje, y en este formato, dentro de la televisión. Finalmente, Pascual también la crudeza y terror de la Violencia, el asesinato selectivo y la tortura, cuestiones que antes no se habían representado a cabalidad, ya que era un conflicto que fue mostrado únicamente como combates entre fuerzas iguales.



Imagen no. 69. *Amar y temer*. Cap. 1. 2011. Pascual.



Imagen no. 70. *Amar y temer*. Cap. 1. 2011.

Se puede decir que, desde el estreno de *Amar y temer* en el 2011, se fue labrando una senda narrativa y conceptual, que en materia ficcional competiría contra las representaciones del narcotráfico, que con el paso del tiempo lograría imponerse frente a este tipo de representaciones. Una senda que abría la mirada a otras dimensiones de los conflictos entre partidos, así como sobre los procesos violentos que ha vivido el país en los últimos sesenta años, que traía nuevos actores a estos relatos y que, a su modo, daba un rostro más humano y real al tiempo que representaban.

Con este antecedente, en el 2014 se estrena en el Canal RCN *Dr. Mata*, una serie que también está ambientada en los años cuarenta y que narra los crímenes de Nepomuceno Matallana en esa década, famoso por ser un abogado que se aprovechaba de su condición para ganar poder sobre sus clientes y luego los asesinaba. Esta obra si bien combina elementos de ficción con hechos reales, los conflictos bipartidistas apenas son enunciados dentro de la trama, esto debido a que esta es una obra, que se podría denominar como una telenovela-negra, cuyo foco principal es la

investigación policial sobre este personaje. Si bien el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y los eventos del Bogotazo, en 1948, tienen lugar dentro de la trama de la serie sólo se articulan en relación con el personaje principal. En síntesis, es una producción que se encarga de mirar de forma singular un personaje y de construir un contexto alrededor de este pero que no ahonda en cuestiones partidistas o militares.

Sin embargo, para el mismo año 2014 se estrena *La Ronca de Oro*, una producción de Caracol TV, que narra la vida de la cantante conocida como Helenita Vargas. Es obra es importante en varios sentidos ya que, se podría decir, es heredera directa de *Amar y temer*, si se considera al acercamiento que esta producción ofrece sobre la época y los procesos políticos de los años cuarenta.

Esta producción llama nuestra atención, principalmente, por la infancia y adolescencia de Helena Vargas, un periodo de su vida que transcurre en el Valle del Cauca durante los años de la Violencia. Desde el inicio esta serie se esfuerza por crear un personaje femenino, Helenita, con un carácter fuerte, autónomo y rebelde; que creció bajo todas las comodidades, pero con restricciones de una familia conservadora y muy religiosa. En este momento de vida de la cantante se establece un conflicto entre la protagonista y su familia, ya que ella no se puede acomodar a las normas y el rol que su familia le exige, esto hace que finalmente tenga que abandonar su hogar y emprender un rumbo autónomo pero muy doloroso en pro de su sueño, un camino marcado por su condición de mujer y el machismo de una sociedad que la limita.

Otro aspecto importante dentro de esta producción es la forma en que la Violencia es representada, un conflicto que es mostrado en un par de capítulos, pero que también redefine la forma en la que estas habían sido presentadas en pantalla. En uno de los primeros capítulos Helenita, una amiga ella y el padre de ésta, son detenidos en medio de un camino por un grupo

de hombres armados, en ningún momento se especifica la filiación partidista de estos individuos, sin embargo, estos sí preguntan por la de helena y sus acompañantes.



Imagen no. 71. *La Ronca de Oro*. Cap. 2. 2014.

Esta forma de representación, en dónde se abandona la filiación político partidista, expresa un cambio sustancial respecto a obras anteriores, ya que no se enuncia en ningún momento el partido en que estos personajes militan y, sin importar eso, se les define a estos actores como violentos. El uso de prendas oscuras, principalmente negro y gris, es muestra clara de la forma negativa en la que estos grupos son representados dentro de esta producción.

Estos elementos, la representación negativa de la violencia y la construcción de tramas del pasado desde la perspectiva femenina, claramente son aspectos que herederos de *Amar y temer*. De igual modo, estos aspectos que *La Ronca de Oro* plantea, en sí mismos representan una evolución respecto a su antecesora, miradas modernas que están en constante diálogo con el contexto y las luchas nacionales e internacionales, contra la violencia de género, el machismo y la búsqueda de la paz. Cuestiones que también se abordan en obras posteriores a ésta y que han ido marcando

la camino sobre el tipo de historias y de personajes que en la actualidad se pueden encontrar dentro de nuestra televisión.

Otra producción que va por esta misma línea argumental es *Esmeraldas*, que también fue producida por Caracol TV, en el año 2015. Esta serie tiene una estructura narrativa muy similar a la de *La Saga* (2005) ya que, al igual que ésta, es un relato generacional de dos familias que durante décadas estuvieron unidas por el crimen, la violencia y la explotación de las Esmeraldas. Esta es una serie que, al igual que obras anteriores, ofrece una comprensión sobre de La Violencia, pero en este caso en el departamento de Boyacá, a través del crecimiento económico que esta región enfrentó por vía de la explotación de ese mineral.

La primera parte de la serie está ambientada a finales de la década de 1940, es una producción que va muy por la línea y el tono de *Amar y temer*. Esto si se considera en los primeros veinte minutos de esta producción se muestra trágica la historia de una familia campesina, que tuvo la desgracia de encontrar esmeraldas dentro de su tierra. Un escenario que, si bien podría parecer una fortuna, la forma y el contexto en el que se presenta hace de ese hecho una condena, ya que esta noticia llega a oídos del gamonal del pueblo y este se acerca a la familia ofreciéndole un precio irrisorio por las tierras, bajo el argumento del alto costo de la explotación de mineral, una propuesta que la familia rechaza. La familia busca nuevos compradores, sin embargo, en horas de la noche son asaltados por los trabajadores del gamonal, que incendian la casa en donde la familia vive y son obligados a firmar, con una pistola en la cabeza, las escrituras del terreno antes de ser asesinados. Una mirada que claramente se une a la representación de la Violencia, que era planteada en la telenovela de 2011. Sólo que esta vez, desde los primeros minutos de la producción se presenta una historia violenta que aborda la tragedia del despojo. A esto debe sumarse que ningún momento se establece la filiación partidista de estos personajes, algo que no

se expresa y no parece tener mayor importancia en ese momento de la trama, ya que es elemento violeto, abusivo y delincencial lo que define a estos personajes, más que lo político.



Imágenes no. 72, 73
y 74. *Esmeraldas*. Cap.
1. 2015.

Es por este y otros aspectos, es que podemos plantear que esta producción, junto con sus antecesoras, ya vienen marcando una tendencia argumental bastante clara y crítica respecto a papel de la violencia dentro de ese periodo de nuestra historia, así como reconociendo la

importancia de las víctimas como un actor de nuestro pasado, vigente en presente, con valor de representación y de fundamental importancia dentro de los conflictos, así como su rol dentro de la resolución éstos.

De mismo modo que también reformula el papel de la mujer como actor histórico, redefiniendo las forma en la que los personajes femeninos se habían construido en pantalla. Muestra de esto es que son personajes sumamente autónomos, fuertes y en constante conflicto con las formas y patrones de conducta propios del machismo. Estos aspectos son de gran relevancia si se considera que la formas en las que se construyen los personajes femeninos dentro de estas producciones, exigen la reformulación paralela de los personajes masculinos, un ejercicio que ha implicado el agotamiento conceptual del galán en términos tradicionales.



Imágenes no. 75. *Esmeraldas*. Cap. 2. 2015.

Como se puede ver en esta situación e imagen, en dónde ya no es el hombre-galán el que salva a una mujer de ser violada; sino son ellas mismas las que se protegen entre sí. Una situación que en pantalla puede pasar desapercibida pero que tiene implicaciones profundas en la forma en la que las producciones contemporáneas vienen representado a los hombres y a las mujeres, tanto

en el pasado como en el presente. Esto a significa que las representaciones positivas de la masculinidad si bien están cargadas de valentía, no es un valor que se construye a partir del conflicto, sino de la resistencia y la contraposición a éste. Así mismo los nuevos romances, ya no están contruidos sobre una idea de amor idílico sino en la comprensión mutua entre las partes, el respeto y la conciencia de la libertad del otro.

Imágenes no. 76. *Esmeraldas*. Cap. 2. 2015.



Finalmente, abordando la forma en la que esta producción representa el bipartidismo, podemos decir que varios capítulos más adelante, nos enteramos de que el gamonal acaparador que despojó a la familia en el primer capítulo de la serie era militante del Partido Conservador, una figura que se asemeja mucho al villano de *Amar y temer*. Sin embargo, dentro de esta serie se puede ver cómo las filiaciones partidistas de los personajes principales, si bien se enuncian, no parecen tener un lugar de gran importancia dentro de los desarrollos argumentales, esto se explica en la medida que la mayoría de los conflictos que acá se presentan, aún estando permeados por aspectos políticos, son de orden primordialmente económico. Lo cual explica que las filiaciones partidistas no tengan mayor relevancia dentro de la trama, una decisión argumental que se materializa, también, en la supresión de los colores partidistas y la predilección

por colores neutros a la hora de presentar a los protagonistas de estos conflictos. Así mismo este conflicto se ve dinamizado por elementos religiosos que también adquieren relevancia dentro de estos procesos.

Finalmente, la última producción que se puede encontrar dentro de esta línea de representación es *Laura, una vida extraordinaria*, otra serie de Caracol Tv, transmitida en el año 2015. Que como ya hemos presentado en páginas anteriores, retrata la vida de la santa colombiana Laura Montoya. Una historia que es la única, de las nuevas producciones, que retratan el bipartidismo republicano, que se ambienta a finales del siglo XIX y principios del XX, exactamente entre 1874 y la década de 1930, aproximadamente. Producción, que al igual que las anteriores, se une a la línea narrativa de éstas y replantea la manera en la que se había representado el bipartidismo hasta la presente década.

Específicamente hablando de la forma en la que, en *Laura, una vida extraordinaria*, se representa los conflictos bipartidistas, que para esta ocasión son las guerras civiles que se libran a finales del siglo XIX, fundamentalmente la de 1876, la Guerra de las Escuelas, y la Guerra Civil Colombiana de 1895. En términos generales, podemos decir que esta serie mantiene, como las demás producciones expuestas, el abandono por los colores partidistas, en dónde estos actores son representados con colores negros, grises y blancos. De igual modo, es una producción que en pocas ocasiones se hace referencia a la pertenencia partidista, aun cuando se sabe desde el inicio que la familia de Laura Montoya era de tradición conservadora, pero esta filiación es, fundamentalmente, un reflejo de sus creencias religiosas. Del mismo modo, sólo se hace referencia a estos conflictos como un escenario de violencia y terror.



Imagen no. 78. *Laura, una vida extraordinaria*. Entrada. 2015.

De igual modo, los conflictos tienen un papel secundario y ocasional dentro de la trama de la serie, así como quienes los pelean. Aun así, esta es una producción que también tiene un interés por representar las tragedias que la guerra trae consigo por medio de las víctimas. Esto se expresa en la forma en la que se construye el personaje de Laura Montoya como víctima de la guerra, una victimización que se da en múltiples aspectos, ya que desde el inicio de la serie se presenta la muerte del padre de Laura, de forma deshonrosa, a manos de liberales radicales en el año 1876. Un hecho que va a marcar la vida de la familia y que la sumiría en la pobreza, sin embargo, a pesar de la situación, en ningún momento de la serie se ve que Laura guarde rencor hacia el liberalismo por esa tragedia, contrario a esto tiene la costumbre de rezar por el alma atormentada del asesino de su padre. Una postura que va a marcar el carácter de perdón y reconciliación de la serie, así como de sus protagonistas. De igual modo, en el transcurso de la juventud de la Santa Colombiana, se presenta como la vida de Laura se vio fuertemente trastornada por las guerras entre liberales y conservadores, donde la violencia fue algo que ella tuvo que resistir con suma fortaleza, escondiéndose y huyendo de un conflicto en el que ella no tomó partido en ningún momento.



Imagen no. 77. *Laura, una vida extraordinaria*. Cap. 5. 2015.

Sobre esta producción podemos identificar un interés de los personajes, más que por la neutralidad dentro de la guerra, por un clamor y un llamado por la paz en los escenarios dónde el conflicto partidista estuvo presente, afirmando en distintos momentos que la única batalla que se gana es la que acaba. Esto se explica si se considera que la guerra siempre fue una realidad que se manifestó como un padecimiento y un evento doloroso para los protagonistas de la serie. Una reformulación del modo en que se venían narrando y retratando esta clase de conflictos, ya que es evidente que los protagonistas en esta ocasión además de no tomar ningún tipo de bando dentro de este conflicto, su postura no se queda en un nivel neutro, sino que se posicionan formalmente en contra de la guerra. Lo que quiere decir que estos conflictos ya no son contados a partir de los bandos que los libran, liberales y conservadores, una pugna que ni siquiera es diferenciada en la serie; sino son contados a partir de la contraposición en la paz y la guerra, entre víctimas y victimarios.

A esto debe sumarse, que esta es una producción que replantea el papel de mujer dentro la historia, así como es una fuerte crítica a las estructuras e instituciones patriarcales, en el interior

de una sociedad marcada fuertemente por el machismo. Tanto así que podríamos afirmar que esta es una producción con contenidos y posturas feministas, pero esta es una cuestión que abordaremos con más detalle en el último apartado de este de este documento.

Finalmente, es evidente que las nuevas producciones del siglo XXI, con excepción de *La Saga*, han significado una reformulación de la forma en la que se había venido representando los conflictos bipartidistas en la televisión colombiana. Un giro narrativo y argumental, que ha transfigurado la forma en la que el bipartidismo había sido representado, que dejó de lado las definiciones binarias y contrapuestas de estos cuerpos políticos. Empezando por darle lugar a otros actores que antes eran ignorados como las mujeres y las víctimas, un tipo de representación que sienta una interpretación de los hechos y fenómenos históricos más crítica, que se aleja de la caricaturización de los grupos políticos y armados, así como de los relatos heroicos e idealizados de los líderes políticos. Partiendo del contraste entre estos dos tipos de representaciones, las del siglo XX y las del XXI, los cambios que trajo el nuevo milenio a la televisión, sólo nos queda reflexionar sobre las posibles razones de tal transformación de las ficciones televisivas que abordamos.

Por esa vía, así como la bipolaridad, fruto de la Guerra Fría nacional e internacional, era el fenómeno que explicaba el tipo y el carácter de las representaciones que se dieron transmitieron en las últimas décadas del siglo XX; nos atrevemos a afirmar que la realidad política y social colombiana y mundial, de las primeras décadas del siglo XXI, han terminado por influenciar las formas en las que se ha representado en la pantalla chica los conflictos y periodos de nuestro interés.

Sobre tal cuestión podemos decir, en primera medida, que la caída del bloque comunista y, por esta vía, el fin de la Guerra Fría y atentados del 11 de septiembre de 2001, significaron una

reformulación de la forma en la que se definía a los grupos insurgentes, que derivó en la comprensión de estos como grupos terroristas¹⁶⁷. Una situación que generó que estos conflictos dejaran de ser comprendidos como dos fuerzas ideológicas, legítimas y políticamente equivalentes. Esto se tradujo en una comprensión unilateral de este conflicto, que dejó de lado de bipolaridad con la que antes se entendía, y convirtió al enemigo, antes comunista, en un monstruo despiadado de mil pies, con el que es imposible simpatizar ideológicamente¹⁶⁸.

Por otro lado, el nuevo el nuevo siglo hizo que se manifestaran y entraran al debate discursos que desde el siglo XX se venían infundiendo en todo el mundo, pero que en el XXI vienen tomando protagonismo, gracias al surgimiento de una cultura global fruto de la revolución de las telecomunicaciones. Estos discursos están principalmente relacionados con el empoderamiento femenino y la lucha contra el machismo, fruto de los avances y logros del feminismo en materia académica, social y política. Un fenómeno que explica la transformación que tuvieron los personajes femeninos dentro de las producciones que abordamos, que pasaron de tener un papel secundario a ser las protagonistas de las obras, protagonistas que se caracterizan por su auto determinación, libertad e ir en contra de las costumbres e instituciones patriarcales.

Un fenómeno que no sólo se reduce a las producciones que abordan épocas y temáticas del pasado, sino que cada vez toma más fuerza en otros ámbitos es espectro ficcional, como el humorístico o dramático, entre otros formatos que existen en la televisión contemporánea colombiana. Esto se reflejado en producciones recientes como, *Lady, La Vendedora de Rosas*

¹⁶⁷ VARGAS VELÁZQUEZ, Alejo. *Lucha contra el terrorismo en Latinoamérica: Antecedentes y cambios*. En: Cuadernos de Estrategia. No. 158. 2012. p. 106-150.

¹⁶⁸ Ver: NACIONES UNIDAS. *Un mundo más seguro: la responsabilidad que compartimos. Informe del Grupo de Alto Nivel sobre las Amenazas, los Desafíos y el Cambio*, 2005. Y HOWARD, Russell; SAWYER, Reid. *Terrorismo y contraterrorismo: comprendiendo el nuevo contexto de la seguridad*. Buenos Aires: Instituto de Publicaciones Navales. 2006

(RCN), *Las Hermanitas Calle*, 2015; *La ley del corazón* (RCN), *La esclava blanca*, *La niña*, de 2016; *La Cacica*, de 2017; *La mamá del 10* y *La reina del Flow*, del 2018.

Un fenómeno que va en ascenso no sólo en Colombia, sino en todo el mundo. En dónde los productos culturales masivos cine, televisión, industria musical, YouTube... sirven como plataforma para difundir y construir discursos alrededor del empoderamiento femenino y la lucha contra el patriarcado, que cuestiona los roles con los cuales se comprende tanto la feminidad como la masculinidad¹⁶⁹, y que se ha ido construyendo de la mano por la lucha por los derechos de la comunidad LGTBI, por los desarrollos de la tercera ola del feminismo en la segunda mitad del siglo XX¹⁷⁰. Un proceso que ha encontrado detractores y críticos tanto fuera como dentro del feminismo contemporáneo, en dónde se ha considerado como una cruzada internacional que quiere difundir la mal llamada “ideología de género”, así como una banalización e industrialización, por parte del capitalismo, de las luchas y discursos propios del feminismo.

Un último aspecto que debe sumarse, que hace parte contexto nacional vigente, es el Proceso de Paz que se firmó con la guerrilla de las FARC, cuyas negociaciones fueron en La Habana, entre 2012 y 2016. Un proceso político que ha definido la agenda política, social, económica y cultural, en Colombia durante la presente década, que ha tenido fuertes repercusiones dentro de la sociedad colombiana. Abriendo discusiones y plateando realidades que para muchos sectores no existían hasta los últimos años, proceso que, si bien ha puesto sobre el escenario elementos de

¹⁶⁹ Ver: MARTÍNEZ CANO, Silvia. *Las divas del pop y la identidad feminista: reivindicación, contradicción y consumo cultural*. En: Investigaciones Feministas, Ediciones Complutense, No. 8. Vol. II. 2017. p. 475-492. LIEB, Kristin. *Gender, Branding, and the Modern Music Industry: The Social Construction of Female Popular Music Stars*. Nueva York: Routledge, 2017. VILLAPLANA, Virginia. *Identidades feministas, cultura visual y narrativas*. En: Asparkia, No. 19, 2008. p. 73-88.

¹⁷⁰ PÉREZ GARZÓN, Juan. S. *Historia del feminismo*. Madrid: Catarata, 2012. p. 217.

género, equidad social, multiculturalidad y desarrollo sostenible, dichas discusiones han terminado por dividir a la sociedad colombiana.

Aun así, se puede reconocer que tanto los detractores como quienes lo apoyan, han terminado por hacer de las víctimas el fin último de sus argumentos, planteamientos y críticas sobre de este proceso. Este aspecto ha generado que durante los últimos años se haya volcado la mirada a las víctimas, tanto su importancia como actor del conflicto, como en el papel primordial que debe tener la reparación y la justicia para este sector de nuestra sociedad. Lo cual ha hecho que los productos culturales de esta época y, para nuestro caso, que los relatos contemporáneos que se abordan la guerra, en la televisión, den principal importancia al rol de las víctimas dentro de los argumentos de sus producciones.

Una producción televisiva, que ejemplifica perfectamente esta realidad nueva televisión colombiana, es *La niña*, producida por Caracol TV en 2016, que narra la historia de una niña que en su infancia fue reclutada por un grupo guerrillero y que pudo reinsertarse en la sociedad bogotana y estudiar una carrera, a pesar de tener el contexto violento de su pasado y una sociedad urbana que la juzga por la vida que tuvo que vivir. Una telenovela que comprende y posiciona el rol de las víctimas y de la mujer dentro la ficción televisiva.

Para concluir, y volver sobre nuestra preocupación principal, es a partir de este clima político y social que nos atrevemos a conectar el carácter y el tipo de producciones televisivas de esta época como un producto del contexto nacional existente. En dónde claramente podemos identificar un tipo de representación mucho más moderna, que aborda el bipartidismo desde ángulos nuevos, que propone una construcción argumental y de sus personajes más compleja, menos caricaturesca y estereotipada tanto de las figuras históricas que retrata, como de los grupos políticos que vivieron dentro de los periodos representados.

Sobre esta cuestión, es importante valorar el papel que esta clase de producciones juegan dentro del realidad nacional vigente. En dónde proponen nuevas miradas, discusiones y actores del pasado nacional en las pantallas de los colombianos cada noche, una apuesta que tiene bastante importancia en una sociedad que aspira superar conflictos y concientizar a sus ciudadanos sobre la complejidad de los hechos ocurridos. Aun así, si lo que decimos dentro de este documento tiene valor de verdad, y las relaciones que establecemos tienen alguna trascendencia fuera de éste, no podemos olvidar el tipo de conocimiento que se deriva de la producción, transmisión y el consumo de estas telenovelas y series, que, si bien está comprometido con el contexto político y social del momento, no se podría catalogar como propiamente histórico. Esto si se considera que, aun sabiendo que estas obras abren la mirada temporal y social si se les compara con las producciones del siglo XX. Aun así, los elementos que hallamos en el interior de estas producciones, como pudimos identificar dentro de este proceso de investigación y presentamos al lector en las páginas anteriores, son representaciones del pasado nacional que evidentemente tienen compromisos con el presente, más que con el pasado. Una situación que inevitablemente abre preguntas sobre la forma en la que estas escenificaciones están usando el pasado como un medio para transmitir discursos propios del presente en que fueron producidas.

Un fenómeno que se abordará a continuación con el caso de Laura Montoya, en dónde se contrastará la principal fuente sobre la cual se podría explorar históricamente su vida, su autobiografía; con la serie *Laura, una vida extraordinaria*, que inscribe dentro del fenómeno que hemos venido señalado dentro de esta obra la *historiografía de silicona*. Un caso que permite evidenciar la distancias que existen entre la comprensión temporal que la televisión ficcional ofrece y la que se podría extraer de una fuente histórica, en dónde la representación del personaje termina convirtiéndose en un medio para catalizar otro tipo discursos más acordes con el presente en el cual fueron transmitidas esta clase de obras.

Siendo esto contraproducente, bajo nuestro criterio, si se considera que estas producciones terminan construyendo y fundando discursos sobre el pasado nacional. Discursos que, como ya hemos planteado con anterioridad, no serían problemáticos si no fueran los únicos que llegaran al grueso de los colombianos. Ya que, al ser contrastados con otras versiones de la historia, más que imponerse como verdad discutirían con conocimientos y productos alternos, una cuestión necesaria para que estas producciones sean consideradas como históricas, como plantea Rosenstone. Lo cual nos deja en un escenario sumamente complejo en dónde, como ya hemos repetido, la sociedad colombiana queda con la imagen y relatos del pasado que les brinda la televisión, un tipo de representación que se encuentra mediada, como se ha visto a lo largo de todo este documento, por intereses de todo tipo económicos, políticos..., que pueden ser tanto nobles, ingenuos o que estén al servicio de particulares. Una realidad que no hace de la televisión el medio idóneo para que una sociedad comprenda de forma transparente su pasado, una meta que más que estar en manos de un medio o un sector de la sociedad, se logra es a través del diálogo entre perspectivas y discursos sobre el pretérito.

EPÍLOGO:

**LAS DOS LAURAS: CONTRASTES ENTRE LA SERIE
LAURA, UNA VIDA EXTRAORDINARIA Y LA
AUTOBIOGRAFÍA, *HISTORIA DE LAS MISERICORDIAS
DE DIOS EN UN ALMA.***

La Santa Madre María Laura de Jesús Montoya Upegui, significa para nosotros un buen ejemplo, partiendo de un ejercicio exploratorio, sobre la forma en la que puede llegar expresarse el fenómeno colombiano que identificamos y definimos como *historiografía de silicona*. Esto debido a que actualmente este es un personaje ya conocido por amplios sectores de la población colombiana, gracias a la producción que retrató la vida de esta mujer en el año 2015. Sin embargo, Laura Montoya es una figura que poco ha sido abordada por la historiografía nacional, tanto así, que podríamos decir que la vida de Laura no ha sido materia de estudio de las ciencias sociales interesadas por el conocimiento del pasado.

Sobre la vida y obra de la esta Santa, se han escrito diversos libros y documentos, sin embargo, estos no se podrían considerar como estudios críticos, o de rigor, sobre esta figura. Ya que la mayoría de los estudios, investigaciones y compilaciones que se han realizado sobre esta mujer han sido realizados por miembros de la comunidad religiosa y, principalmente, personas al interior de la congregación que esta mujer fundó: Misioneras de María Inmaculada y Santa Catalina de Sena. Textos que están fundamentalmente enfocados en resaltar la santidad, bondad

y beatitud de Laura Montoya¹⁷¹. Dentro de estos podemos encontrar los libros Carlos E. Mesa¹⁷², quien se ha encargado, de la mano de la Congregación de Laura, de hacer pública la obra escrita de esta mujer, dichos libros más que investigaciones son reseñas, compilaciones y resúmenes de sus escritos. Por otro lado, están las investigaciones universitarias que se han adelantado sobre esta figura que exploran el valor pedagógico y literario de la trayectoria de esta mujer,¹⁷³ textos que fundamentalmente se caracterizan por crear una imagen positiva y, en muchos sentidos, idealizada de Laura Montoya.

Este panorama nos deja en evidencia la existencia de un vacío académico, propiamente historiográfico, que plantea la necesidad de analizar y comprender críticamente la vida y obra de esta mujer, en dónde se plantee una mirada que deje de ver una beata y flexione sobre la mujer colombiana que Laura Montoya fue. Este vacío es comprensible, en cierta medida, ya que la mayoría de las fuentes sobre las cuales se podría construir una biografía crítica de la beata están en poder de la congregación Misioneras de María Inmaculada y Santa Catalina de Sena, y su acceso está restringido al público y aparentemente, el padre Carlos E. Mesa, está trabajando en la edición de los resúmenes de la mayoría de los escritos de esta mujer. Actualmente el público general tiene pleno acceso algunas recopilaciones epistolares y a la autobiografía de Laura Montoya, un documento de más de mil páginas que se puede encontrar en la red, texto sobre el

¹⁷¹ ARANGO PARRA, Ana María. Esbozo biobibliográfico de la Madre Laura Montoya Upegui. 2014. En: <http://www.jericopatrimonial.com.co/wp-content/uploads/2015/01/Biobibliografia-de-la-Madre-Laura-Montoya-Upegui-dic-12-de-2014.pdf>

¹⁷² MESA, Carlos E. *La mujer que buscaba a los indios: la madre Laura Montoya, misionera y fundadora de misioneras*. Madrid: Cocolsa. 1965; *Cuatro escritores antioqueños*. Medellín: Granamérica. 1986; *La Madre Laura (1874-1949): trayectoria de su inquietud misionera*. Medellín: Zuluaga. 1999; *Laura Montoya: una antorcha de Dios en las selvas de América*. Medellín: Misioneros Claretianos, 1986.

¹⁷³ JENSEN DE ROSENBERG, GwenDagny. *Laura Montoya Upegui, mujer, maestra y misionera*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1997; RESTREPO, Nelson. *Laura Montoya: mujer preclara y excelsa educadora*. Medellín: Universidad Cooperativa de Colombia, 2007 y; ARBOLEDA VELÁSQUEZ, Adriana María; SÁNCHEZ, María Oralia. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura: *La escritura de Laura Montoya Upegui una mirada literaria desde el género epistolar*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2016.

cual está inspirada la serie de televisión *Laura, una vida extraordinaria*, y con el cual trabajamos dentro de esta investigación.

Esta carencia de trabajos históricos académicos de la vida la Laura Montoya que sean de acceso a todo público, se presta como un escenario perfecto para que la serie que televisión que retrató la vida de esta mujer erigiera y consolidara su interpretación sobre este personaje de nuestra historia, construyendo así, sin tener la plena intención de ello, una *historiografía de silicona* sobre la vida de este personaje. Teniendo presente que tal producción, es el único discurso sólido y atractivo que sobresale dentro del silencio de la academia y las bendiciones de las congregaciones religiosas.

En tal medida, y frente a esta situación, el último abordaje de esta tesis de grado consiste en plantear un contraste entre la figura que *Laura, una vida extraordinaria* creo sobre Laura Montoya, con algunos elementos de la autobiografía que ella escribió en entre la tercera y cuarta década del siglo XX. Esto con el fin de exponer algunas coincidencias y desfases entre, lo que sería, la *historiografía de silicona* de Laura y una posible revisión crítica de algunos apartes de la vida de esta mujer, a la luz de la imagen que Caracol TV creo sobre ella.

1 LA SANTA MADRE LAURA VS. LAURA MONTOYA

Si bien existen fuertes distancias entre la Laura Montoya que se puede encontrar en su autobiografía y la aquella que se pudo ver en la *Laura, una vida extraordinaria*; debemos reconocer que este es un contraste que, en sí mismo, es digno de un estudio mucho más profundo y exhaustivo que el presente, que suscita un análisis más detallado que contemple plenamente todo lo que Laura Montoya escribió sobre sí, a la luz de la serie televisiva que representó su vida. En tal medida, este capítulo explora algunos elementos sobre la forma en la que se unieron

elementos ficticios con hechos reales dentro de esta serie que, teniendo en cuenta lo expuesto con anterioridad, fueron los insumos con los cuales se construyó la *historiografía de silicona* sobre este personaje.

Un primer elemento que se puede decir sobre la relación entre estas dos fuentes, en materia ficcional, es que la serie partiendo de su condición audiovisual inevitablemente se impone visualmente para el público que la vio. Esto se plantea partiendo de la experiencia de esta misma investigación, ya que la serie fue la fuente con la que primero se tuvo contacto antes que con la autobiografía. Esto quiere decir que los rostros, lugares y vestidos de la serie no sólo son aquellos que se recuerdan con mayor facilidad; sino que, también fueron los que ambientaron y personificaron la lectura de la autobiografía de Laura. Una situación que claramente plantea la predominancia, en materia de recordación visual, de la producción televisiva sobre la textual. Esta condición inevitablemente marca la pauta sobre la forma en la que se recuerda y se asimila la imagen de Laura Montoya.

Aun así, si bien la producción tiene una predominancia visual frente al texto, se debe reconocer que el detalle expositivo que se puede encontrar dentro del documento escrito es sumamente rico frente a la serie. Una riqueza que se puede quedar corta en relación con los 25 capítulos que componen el producto audiovisual que representa la vida de esta Santa. En igual medida, se puede identificar que la serie logra consolidar un personaje visual sobre esta mujer y al mismo tiempo logra construir un faro moral y ético sobre el cual se guía este personaje. Un faro moral que, según nuestro análisis, por momentos parece estar más acorde con la época en la cual se produjo la serie que con el tiempo y la persona que fue Laura Montoya.

Un primer ejemplo de este fenómeno son las distintas formas en las cuales se presenta una pesadilla que Laura tuvo en su juventud, que aparentemente vaticinaba una serie de eventos aciagos que tuvo que vivir. En la serie de televisión, este episodio es mostrado siguiendo las convenciones con las cuales se suele representar a las figuras diabólicas y demoniacas en la televisión y el cine contemporáneo, con cuerpos y pieles pálidos, esveltos y ropajes oscuros. Como se puede ver a continuación:



Imagen no. 79. *Laura, una vida extraordinaria*. Cap. 8. 2015.

Sin embargo, esta pesadilla es narrada de una forma muy diferente dentro de la autobiografía, una descripción que para nuestros días podría llegar a ser bastante polémica:

Una de estas negaciones u oscuridades se acabó a causa de un sueño terrible. En él, vi en cierto sitio del huerto de la casa, un negro que con muecas horribles me invitaba a seguirle, y a medida que me llamaba, se iba alejando y dejaba fuego en donde quiera que pisaba. En el sueño yo sabía que era el diablo y veía que mis confesiones mal hechas eran la causa de tal invitación. Desperté triste, pero había desaparecido

mi oscuridad interior. Volví a sentir a Dios, pero con un poco de miedo. Con todo no arreglé lo del pecado callado, no recuerdo si por vergüenza o porque o sabía cómo hacerlo¹⁷⁴.

Esta diferencia entre la representación de la serie y la descripción textual de Laura responde claramente a la distancia temporal que existe entre una y otra fuente, si consideramos que para nuestra época sería sumamente problemático, para el canal y el equipo de producción, que se represente al demonio como lo describe la beata en su biografía. De este modo, se puede ver cómo esta pesadilla queda enmarcada, en el caso de la serie, como un lugar común y sin mayor recordación de las formas convencionales con las que se suele representar actualmente al demonio. Por otro lado, en caso de haberse ilustrado con fidelidad la pesadilla, además de hacerse evidente la mentalidad racista, para nuestro presente, que Laura Montoya tenía en aquella época, la producción habría sufrido diversos inconvenientes al mostrar que la Santa Colombiana creía que el diablo era negro. Un miedo que para nuestra época podría ser polémico y políticamente incorrecto al mostrarse en los horarios estelares de la televisión colombiana.

Este puede ser un ejemplo claro sobre la forma en la que estas producciones construyen y moldean las figuras históricas para hacerlas más acordes con el presente en el cual son transmitidas. Alterado, y matizando, eventos y detalles, que terminan perfilando personajes mucho más fáciles de asimilar para la época contemporánea, cuyos valores y principios son modernos, más ligados a los del espectador que a los de la figura que representan y su época.

Esta situación que plantea y cuestiona a qué le tenía miedo Laura Montoya, nos lleva a una de las principales tensiones sobre las cuales se va a desarrollar la vida de esta mujer tanto en el texto como en la producción audiovisual, su decisión de mantenerse casta y soltera hasta el final de sus días. Este rasgo que determinaría el rumbo que tomó la vida de esta mujer, en múltiples

¹⁷⁴ MONTOYA, Laura. *Historia de las misericordias de Dios en un alma*. Medellín; Congregación de Misioneras de María Inmaculada y Santa Catalina de Sena, 2008. p. 68.

aspectos, tiene diferentes explicaciones dependiendo de la fuente sobre la cual comprendamos su vida.

En la serie, por ejemplo, esta decisión es presentada como producto de la autonomía y el espíritu libre de Laura, una posición que está marcada por la independencia y rechazo a las formas e instituciones patriarcales (matrimonio, sumisión, obediencia y maternidad) cómo único camino posible para el desarrollo pleno de la mujer. Una postura en la que la representación de Laura Montoya parece estar mucho más cercana a la tercera ola del feminismo de la segunda mitad del siglo XX¹⁷⁵, que a la sociedad antioqueña de finales del siglo XIX¹⁷⁶. De este modo pudimos reconocer que dentro de esta serie existe una fuerte crítica a los elementos machistas y patriarcales presentes en mundo antioqueño y en la Colombia de aquella época. En dónde constantemente se representa de forma negativa el poder que los hombres tienen sobre la vida las mujeres y las formas en las cuales se la Iglesia, la familia y el Estado están empeñados en perfilar mujeres que sólo sean buenas para servir a los sus hombres (padre, hermano, esposo e hijos).

Muestra de ello, es que las dificultades que, dentro de esta producción, tiene que enfrentar Laura Montoya son producto de su condición de mujer, sobre otros elementos como la pobreza o la ignorancia. Este elemento que estructura toda la trama se repite a lo largo del transcurso de la

¹⁷⁵ Esta fase del feminismo, al cuestionar las fronteras de lo privado, transformaron las relaciones y vivencias entre sexos, incluso dentro de la familia, porque, según su fórmula, lo "personal es lo político". Situaron, en consecuencia, la libertad sexual y la autonomía de las mujeres dentro de la pareja como parte decisiva de la conquista de la libertad e igualdad, un aspecto que apenas hoy ni siquiera lo niegan los sectores más recalcitrantes. El derecho de la mujer al placer sexual y la separación entre sexo y maternidad o reproducción se abrió camino desde entonces y son ideas cuyo impacto han cambiado los valores y prácticas de millones de personas en todas las sociedades. Además, la perspectiva de género no sólo ha servido para denunciar la discriminación sexista sino también para introducir una nueva variable, la del sexo, en la sociología del conocimiento, pues no basta con saber la clase social, sino que en el modo de analizar y estudiar la realidad existe un androcentrismo que ha marcado totalmente la cultura occidental. PÉREZ GARZÓN, J. S. *Historia del feminismo*. Madrid: Catarata, 2012. p. 219.

¹⁷⁶ Ver: LONDOÑO VEGA, Patricia. *Religión, cultura y sociedad en Colombia: Medellín y Antioquia 1850-1930*; y REYES CÁRDENAS, Catalina. *Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín (1890-1950)*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996.

serie y es señalado por sus mismos protagonistas, en donde manifiestan con desdicha y resignación frases como: “¿Cuándo se ha visto que a una mujer le crean más que un hombre?”¹⁷⁷, “Las mujeres siempre tiene que andar pidiendo permiso a un hombre”¹⁷⁸ o “Es mejor servirle a Dios que servirle a un hombre”¹⁷⁹. Este rasgo de la perspectiva con la cual se cuenta la historia de Laura Montoya, plantea una disyuntiva dentro de la serie, entre aquellos que consideran a las mujeres como individuos capaces y libres; y aquellos que las ven como seres inferiores cuyo propósito es servir y obedecer, que piensan que; “Los hombres trazan el camino y sus esposas se encargan de limpiarlo”¹⁸⁰, “Una mujer sola no tiene nada que hacer en el mundo”¹⁸¹ o “Que las mujeres no deben tener talento sin obligaciones”¹⁸². Una dicotomía en la que se el espectador fácilmente se ubica de lado de la beata, ya que es una representación que imposibilita simpatizar con contraparte de esta tensión.

Este posicionamiento narrativo y político sobre ese personaje, hecho desde y para la mujer, que claramente planta una crítica sobre los roles con los cuales los hombres y sus instituciones han encasillado y definido la feminidad a lo largo de la historia. Una perspectiva que redefine y sustenta los múltiples roles, las capacidades y aptitudes de las mujeres dentro de una sociedad, que sostiene la necesidad de estas transformaciones que hacen un llamado a la igualdad y al reconocimiento histórico de las injusticias que se han cometido a lo largo del tiempo sobre la mitad de la población mundial en todo el transcurso de la humanidad.

Considerando la importancia de esta clase luchas y su fortalecimiento, que como hemos visto, viene siendo uno de los principales retos del siglo XXI, sin embargo, se debe reconocer que esta

¹⁷⁷ Caracol TV. *Laura, una vida extraordinaria*. Cap. 3. 2015.

¹⁷⁸ *Ibidem.*, Cap. 5.

¹⁷⁹ *Ibidem.*, Cap. 6.

¹⁸⁰ *Ibidem.*, Cap. 9.

¹⁸¹ *Ibidem.*, Cap. 10.

¹⁸² *Ibidem.*, Cap. 5.

producción es un hecho paradigmático dentro de todo este proceso. Ya que curiosamente esta serie, si bien sostiene una crítica de forma elocuente, consiente y orgánica; es un planteamiento que se lo logra transmitir a través de una figura que, primero, nunca ha sido abordada o utilizada por los movimientos feministas colombianos y que, segundo, representa y hace parte de una de las instituciones que en mayor medida se ha encargado de reprimir y definir los roles de las mujeres a lo largo de la historia occidental: la Iglesia Católica.



Imagen no. 80. *Laura, una vida extraordinaria*. Cap. 3. 2015.

Este hecho, que audiovisualmente se represente a Laura Montoya como una feminista, plantea, en un primer nivel, interrogantes sobre la veracidad de este carácter y, al mismo tiempo, significa un paradigma dentro de los referentes con los cuales se suele comprender el feminismo colombiano.



Imagen no. 81. *Laura, una vida extraordinaria*. Cap. 3. 2015.

Por otro lado, al ir a la autobiografía de este personaje, podemos decir que si se emprende su lectura en busca de una feminista seguramente el lector se va topar con alguien que tiene preocupaciones reales sobre los roles y las libertades que tienen las mujeres dentro de la sociedad de su tiempo, una mujer que claramente fue transgresora para el mundo en el que vivía y que, en igual medida, retó a la Iglesia y el Estado Colombiano con sus empresas; sin embargo, no se puede decir que esta mujer fuera la feminista rebelde y progresista que se presenta dentro de la serie. Ya que, si bien Laura fue una persona que retó y encontró un lugar dentro de la sociedad antioqueña y la Iglesia católica fuera del matrimonio o el enclaustramiento, dentro del documento escrito no se puede encontrar una postura que fuera en contra del carácter patriarcal de esta institución. Se podría decir que era una mujer que le hacía preguntas al establecimiento, pero no lo rechazaba¹⁸³.

¹⁸³ Un buen ejemplo de esto se puede encontrar en este apartado de su autobiografía, en dónde se puede ver la forma en la que esta mujer comprendía y ubicaba su opinión dentro del mundo que la rodeaba: “La adhesión de mi juicio al de los superiores era tal, que, aunque no conocía nada de política, me creía en el deber de opinar, como ellos opinaban. Así, decía que era Nacionalista, partido entonces opuesto al Velismo en Colombia, porque mis superiores lo eran. Cuando salía a una de las casas de la familia en donde trataban de hacerme opinar con los velistas,

Muestra de ello son los motivos que ella expone, dentro del texto, para no haberse casado o tenido hijos, decisión que iría cambiando y reafirmandose a medida que envejecía. Planteamos que fue una opción que cambio ya que Laura al recordar en su niñez, plantea en sus primeros años una de sus más grandes ilusiones era casarse, ella sostiene que era una ilusión producto de la falta de cariño que se brindaba en su casa¹⁸⁴. Tanto así que terminó casándose con su hermano, en una ceremonia ficticia, con el auspicio y celebración de su propia familia, un hecho con el que su madre nunca estuvo de acuerdo, sin embargo, su hermana, abuelo y tío terminaron construyendo una mentira que duró varias semanas, una burla que para el tiempo en el que Laura escribía seguía recordando con bastante desdicha¹⁸⁵.

Entonces me consolaron diciendo que le habían escrito a un joven muy propio para mí que había en una población vecina: Me lo nombraron Luis y esperando esta respuesta, pasé como un año, durante el cual me preparaba aprendiendo a coser, a barrer, etc. Para esto gastaba mucho empeño y no ocultaba el fin que con ello me proponía. Cualquier día vino un caballero distinguido a la casa y al verme en mi tarea de costura me acarició diciéndome: sí que cose bien la negrita. Yo le repuse: es que como me voy a casar, tengo que hacer las batas para mis muchachitas. Todos, con la visita se rieron, pero mi madre lloró. ¡Pobrecita! ¡Cuánto la hice sufrir!¹⁸⁶

Claramente este episodio representa la inocencia e ingenuidad con la cual Laura comprendía el mundo en los primeros años de su vida, una inocencia que fue aprovechada para deleite y burla de varios miembros de su familia. Evidentemente esta anécdota no puede encarnar un cambio

procuraba no atender a tales insinuaciones e interiormente me hacía este raciocinio: yo no sé pensar, ni conozco las cosas; debo, sin embargo, opinar, pues la voluntad de Dios, es que opine como aquellos que me dio por superiores. Por eso nadie podía hacerme cambiar de opinión. Afortunadamente cuando ya supe pensar conocí que el nacionalismo era el verdadero conservatismo”. MONTTOYA, Laura. Óp.. Cit., p. 122.

¹⁸⁴ Ibidem., p. 53.

¹⁸⁵ Ibidem., p. 53-56.

¹⁸⁶ Ibidem., p. 56.

sustancial en su determinación de convertirse en una beata, ya que no se puede juzgar en igual medida a la niña que esta mujer fue; con aquella que recuerda y escribe su vida.

Sin embargo, si se mira con detalle este evento en su vida, por un lado, podría aclarar por qué Laura Montoya desde temprana edad encontró a Dios y la fe, entregándose a estas creencias en cuerpo y alma, según sus palabras, ya que ella misma era consciente de que sufría carencias afectivas en el interior de su hogar. Una situación, que hace de la fe cristiana y la biblia un refugio pleno en donde pudo haber encontrado aquello que le faltó dentro de su hogar. Y, al mismo tiempo, este episodio cuestiona una de las máximas que se repiten dentro de la producción que representa la vida de esta mujer, que sostiene que ella desde siempre tuvo una vocación innata hacia Dios, sus creencias y la beatitud; una vocación que, para nuestro criterio, podría llegar a tener una explicación empírica en dónde esta figura, más que gozar de una determinación divina, también podría ser producto de las circunstancias que la rodearon en sus primeros años de vida.

Volviendo a la cuestión del matrimonio y lo beatitud de Laura Montoya, uno de los aspectos determinantes por los cuales esta mujer toma este camino coincide con la producción televisiva. Que es precisamente un sentimiento de rebeldía frente la forma en la cual su familia había proyectado la vida de las mujeres de su casa, que según ella era: “irme contra una corriente tan fuerte y tan universal; era como burlar una ley ineludible; era como atentar contra la esperanza de mis abuelos”¹⁸⁷. Al mismo tiempo, Laura sostiene cómo en Antioquía el único destino de una mujer era el de casarse o la reclusión de las monjas de clausura, sin embargo, es una crítica que plantea de forma paradójica ya que no culpa a los hombres, o las instituciones patriarcales, por reducirlas a este destino sino como algo bastante enigmático y triste que sólo tengan esas opciones de vida.

¹⁸⁷ Ibidem., p. 71.

Podrá creerse que exagero lo que digo del medio que me rodeaba, pero se verá que no, si se atiende a que no había en todo Antioquia, más que un convento de Carmelitas y no podían entrar sino veintiuna. La que no se creía capaz del encierro y la contemplación, tampoco podía ni pensar en ello. No se conocían las congregaciones religiosas y era casi una anormalidad no aspirar al matrimonio. He oído a muchas señoras de aquel tiempo decir, que se casaron porque no sabían que se podía hacer otra cosa¹⁸⁸.

Este aspecto pone en cuestión la forma en la que dentro de la serie se representa a Laura como una acérrima luchadora contra los valores y posturas del patriarcado, ya que en el texto que escribió sobre vida se puede ver que no peleó con los hombres tanto como se muestra en la serie; aun así, se puede ver que esta mujer siempre cuestionó los roles con los cuales se había configurado la feminidad hasta su tiempo.

Otro elemento que no enuncia en la serie, pero que sí se ve claramente en el texto, es que una de las principales razones por las cuales Laura Montoya nunca se casó, fue por el miedo que le tenía a este sacramento, por lo que significaba y, por este camino, por el miedo que desde su adolescencia le tenía al sexo masculino. Un pavor a los hombres que es comprensible, pero que desde tan temprana edad es muy difícil de explicar, como si algo en el interior de ella desde siempre rechazara la compañía masculina. Como se puede ver en este apartado en dónde expone un episodio que le sucedió un día al ir por leña al monte, durante su adolescencia:

De repente, me vino un miedo terrible de ser sorprendida por los peones de la casa, que podían ir por allí en busca de maderas; además el sitio era muy distante de la casa y tenía, sin saber por qué, tanto miedo a los hombres que siempre que me encontraba sola con alguno, me horrorizaba y aunque estuviera acompañada, jamás siendo joven me entendí con ninguno, sin miedo y con mucho fastidio. Más tarde he bendecido a Dios que me dio ese como instintivo miedo a los hombres. Este miedo me hizo abandonar

¹⁸⁸ Ibidem.

mi querida soledad del aserradero y me redujo a ir cada día algunas horas, al monte vecino, para estar con Dios, como me decía entonces. Hoy tampoco puedo decir de otro modo.¹⁸⁹.

Este miedo en ningún momento es puesto en pantalla dentro de la serie, todo lo contrario, en esta producción Laura antes que expresar miedo, refleja una gran fortaleza frente a los hombres, tanto así que los confronta y enfrenta en múltiples ocasiones, en ámbitos tanto académicos, religiosos y familiares. Este rasgo de la Laura televisiva, claramente, es acorde con el tipo de representación contemporánea de la mujer, en dónde estas caracterizaciones se destacan por su fortaleza, tenacidad y autonomía; por lo cual el miedo hacia los hombres puede ser asimilado como un rasgo de debilidad que no es acorde con el carácter empoderado de la mujer contemporánea.

Es así como, este es otro de los motivos por los cuales Laura Montoya vio en la beatitud como un camino vital legítimo. Al mismo tiempo, dentro del texto se puede ver cómo Laura además de expresar el miedo que le generaba el sexo opuesto, también manifiesta que en ningún momento se sintió atraída por éste, a pesar de que incluso durante su juventud la rondaran y nunca le faltaron los pretendientes:

Yo, sin duda, ya no era la negrita fea, pues ya la edad comenzaba, según decían, a darle a mi fisonomía un aire menos desagradable. Además, como íbamos como fruta nueva, comenzó el enredo de los pretendientes. Para mí, por fortuna, el mundo llegó tarde y ya sin conocerlo lo odiaba. Dios se había adelantado y como Él no tiene rival, se había tomado la plaza. Por eso jamás me turbaron los pretendientes. Mi abuelo se hacía la ilusión de tener muy buenos yernos y nos halagaba. Sin embargo, eran muy prudentes y cuidadosos mis abuelos y tuvieron además la precaución de no dejarnos comprender el verdadero motivo de su vigilancia, lo cual contribuyó a que conserváramos, hasta muy tarde, esa bendita ignorancia de las cosas que la vida tiene peligrosas¹⁹⁰

¹⁸⁹ Ibidem., p. 67.

¹⁹⁰ Ibidem., p. 90.

Este desinterés de Laura hacia los hombres, si bien es muy coherente y consistente dentro de la autobiografía, no es representado con la misma fidelidad dentro de la serie. Tanto así que dentro de la serie a la beata le construyen un pseudo romance que nunca pudo florecer, con el hermano de su amiga y socia con quién fundaría un colegio en Medellín¹⁹¹. Un romance que, claramente, es uno de los principales elementos ficcionales que esta serie erige el argumento y trama de la juventud de Laura. Una adhesión ficticia que al mismo tiempo es muestra de cómo los personajes históricos dentro de estos formatos e industrias son maleables y contruidos a través de la lógica de los medios; ya que, dentro de estos productos las historias de amor suelen un elemento recurrente en la forma en la cual se definen y perfilan los protagonistas de las telenovelas y seriados.

¹⁹¹ En el texto son los hermanos Julio y Leonor Echavarría, pero en la serie fueron nombrados Adolfo y Victoria Peña.



Imagen no. 82. *Laura, una vida extraordinaria*. Cap. 4. 2015.



Imagen no. 83. *Laura, una vida extraordinaria*. Cap. 5. 2015.

Otro elemento que se puede plantear sobre la serie, alrededor de este romance, es que Laura a pesar de sentirse atraída desde principio, hace todo lo posible por rechazar las emociones y sentimientos que este hombre le produce. Una lucha que dentro de esta producción es mostrada como un rasgo más de la autodeterminación de Laura en búsqueda de su destino. Un hecho que

representa cómo esta mujer rechazó conscientemente, y por elección propia, el amor humano por el amor de Dios, siendo capaz de conocer ambos y escoger entre estos. Sin embargo, dentro del texto, no se puede encontrar ningún evento parecido que de sustento a este aspecto de la serie de televisión. Todo lo contrario, en distintas ocasiones Laura manifiesta cómo el amor de Dios fue el único que se le presentó y el único que le interesó.

Sin embargo, si el interés de la producción era expresar que Laura Montoya también era capaz de amar a un ser humano y de desearlo, dentro de su autobiografía se encuentra un episodio que puede llegar a dar fe de esta clase de sentimientos dentro de la beata. Sin embargo, es una descripción que remonta a los últimos años de la niñez de esta mujer, que puede ser sumamente polémica y que, en definitiva, de haberse puesto en pantalla, muchos sectores de nuestra sociedad se habrían volcado en contra de la serie teniendo en cuenta importancia que esta mujer tiene dentro de la Iglesia colombiana y la idiosincrasia antioqueña. El episodio al que hacemos referencia es la forma en la que Laura recuerda a Úrsula Barrera, una de las personas en las cuales Laura proyectó lo que quería para su vida en múltiples aspectos, como se puede evidenciar:

Úrsula era físicamente bella; pero su belleza interior superaba a cuanto pueda imaginarse. Dulce como un sueño de ángeles y amaba a Dios con la naturalidad con que se abre una azucena a los rayos del sol. A un poeta místico le hubiera inspirado los más hermosos cantos.

No sé si ella me advirtió nunca; pero yo me embelesaba mirándola, sobre todo en la iglesia. Fingía recados para entrar en su casa a verla. Me endiosaba su presencia; esto nadie lo supo nunca, pero iba haciendo una labor rara en mi interior. Mi admiración, no era amor, lo distingo muy bien: Era algo como la atracción de un perfume muy delicado, algo como si Dios estuviera en ella y me incitara a formarle en mi alma una morada como la que se había hecho en esa alma privilegiada. Dios mío, ¿qué era aquello? Eras Vos mismo palpitando en ese corazón y asomándoos por esos ojos, para llamarme. No conversé jamás con ella, porque no sabía hacerlo con nadie; pero cada vez que la veía, quedaba con tal dulzura interior que me hacía

concebir la firme resolución de ser siempre de Dios y de no casarme, aunque todo el mundo se me pusiera delante. Me sentía con la fortaleza de los mártires.

La revelación de esta belleza moral me unía cada vez más a Dios. Sobre todo, cuando veía a Úrsula arreglar las flores para el altar, no sé lo que sentía. Un poeta hubiera podido entonces decir muchas cosas angelicales, hubiera hablado de blancuras desconocidas; pero yo nada sabía decir; me acercaba a Dios y nada más. Hacía el estudio de lo, para mí desconocido: La virginidad inflamada en el amor de Dios. Hacía esto sin conocer los nombres; era más bien que sentía el reflejo de aquella alma virgen. Jamás he podido recordar una palabra de Úrsula, de modo que, con los labios, nada me enseñó. Repito que no la quería a ella, eso lo veo claro. Era algo que no comprendía lo que amaba en ella. Puedo asegurar que ella fue mi gran lección de fortaleza para sostener mi virginidad. Pero había algo más que no intento expresar porque cualquier palabra rebaja el concepto¹⁹².

Respecto a este apartado que narra la forma en la que Laura Montoya recuerda Úrsula Barrera, antes que nada, debemos aclarar que de ninguna forma podría llegar a ser una prueba fehaciente de que esta mujer fue lesbiana o algo parecido, aún falta mucho por investigar y por leer sobre esta mujer para que esta clase de afirmaciones tengan algún tipo de validez. Aun así, ese es un camino se podrá labrar si algún día el grueso de su obra llega a los ojos del público. Sin embargo, este extracto de su autobiografía sí es muestra de que Laura Montoya no era inmune a la atracción humana, que como cualquier otra persona fue susceptible a idealizar y sublimar la imagen de alguien de carne y hueso, así sea con el simple hecho de haberla conocido. Aun así, la jocosidad y encanto de esta descripción permite ver un vínculo mucho más real y profundo que el construido artificialmente en la serie de televisión con el hermano de su socia.

Otro elemento que se puede contrastar entre estas dos versiones de Laura Montoya es la manera en la que esta mujer comprende, y asimila, la flagelación, el martirio y la humillación dentro de cada una de estas fuentes. En el caso de la serie es una cuestión que es mostrada si bien con

¹⁹² Ibidem., p. 71.

mucho respeto y prudencia, la relación que Laura establece con este tipo de prácticas es de sufrimiento, como un castigo autoinfligido, pero el padecimiento y el dolor son plenamente identificables dentro la representación que la serie propone. De igual modo, la forma en la que estas acciones son mostradas en pantalla es de forma negativa, ya que los demás personajes de la serie suelen repudiar y criticar estos actos que Laura comete, lo cual hace que estas flagelaciones sean el único defecto, o aspecto negativo, dentro de imagen de la Laura Montoya que esta producción crea.



Imagen no. 84. *Laura, una vida extraordinaria*. Cap. 2. 2015.

Un tipo diferente de relación con el martirio se puede encontrar en la beata del documento escrito, una relación que es muy difícil de representar con tal fidelidad en nuestro tiempo. Ya que, evidentemente, son modos de vivir, comprensiones y lazos que no son acordes con el tipo de mujer actual y que de mostrarse irían, incluso, en contra del sujeto femenino moderno sobre el que venimos reflexionando:

Pero debo confesarlo, ya que ha de verse la obra de Dios en mi alma; si no era fervorosa entonces, el ejercicio de las virtudes ocupó el vacío que el fervor dejara. Cada virtud me parecía más hermosa y quería

practicarlas todas con la mayor perfección. Me embelesaba leyendo vidas de santos. ¡Los mártires, sobre todo, me arrebatában! ¡Qué amor tan bello el del martirio! ¡Me parecía tan poco dar una sola vida por Dios, que me encariñé especialmente con Santa Perpetua y Santa Felicitas, porque tenían la misma pena!

He leído reverendo padre, que el martirio supera a la virginidad y así lo sentía yo entonces. De la virginidad no conocía sino el perfume exterior; era como mi porción amada y no me inquietaba por entenderla. Amé y admiré el martirio, pero jamás he creído, ni deseado ser mártir de la sangre. ¡Cosa rara! Otros martirios sí siento que son porción mía. Más adelante hablaré de ellos. Pero la gloria que a Dios da el martirio de sangre me enajena. ¡Ay Dios mío! si yo pudiera coronarte con mártires en la Congregación! pero ¡detente pluma! ¡Ése es bocado demasiado rico! Yo no lo merezco; pero Vos Dios mío, si lo merecéis. Arreglad estas incompatibilidades. ¡Dadme mártires!¹⁹³

Una relación que claramente se puede encontrar, para nuestros días, poco comprensible; sobre todo partiendo de la forma en la que Laura se expresa sobre este tipo de prácticas. Un vínculo entre ella y el dolor que, como planteamos, dentro de la serie es presentado de una forma negativa y superficial que no pretende ahondar en el significado e importancia que la beata tejió alrededor del martirio y la flagelación.

También ha de sumarse a la discusión entorno la correspondencia entre estas fuentes, la relación que tuvo con su hermano, que dentro de esta producción es presentada con una profundidad que no se puede constatar dentro del documento escrito. En la serie se puede ver cómo desde pequeños existió un lazo entre estos dos personajes, una relación basada en la comprensión mutua y el apoyo incondicional. Por otro lado, el hermano de Laura Montoya es representado como una figura que compartía las mismas preocupaciones de la beata, tanto así que en varios momentos de la serie este personaje puso en riesgo su vida, siendo golpeado y perseguido por

¹⁹³ Ibidem., p. 83-84.

defender a los trabajadores, negros e indígenas, de las minas antioqueñas, haciendo parte activa de los movimientos sindicalistas y obreros de aquel momento.



Imagen no. 85. *Laura, una vida extraordinaria*. Cap. 6. 2015.

Sin embargo, al leer la autobiografía, sólo se pudo encontrar algunos elementos que dieran muestra del carácter de la relación que es mostrada dentro de la serie, en donde se manifiesta una predilección de Laura hacia su hermano, antes que son su hermana¹⁹⁴. Aun así, no se lograron encontrar evidencias de las preocupaciones, luchas y militancias que tuvo el hermano dentro de la serie, entorno a los derechos laborales de los negros e indígenas. Por lo tanto, esta producción construye un personaje mucho más atractivo y complejo que el que se puede encontrar dentro de la autobiografía. Una figura que claramente es erigida, de una forma intencional, como un elemento que dinamiza los arcos dramáticos de Laura Montoya y su familia.

En el caso de texto, lo único que puede encontrar de este personaje es que tenía una relación con Laura mucho más cercana que la tenía con su otra hermana, así como que murió enfermo y sumido en la pobreza en Bogotá. Una cuestión que nunca fue mostrada dentro de la serie, ya

¹⁹⁴ Ibidem., p. 909.

que le crean un final feliz en dónde este personaje en Bogotá se casa y tiene un hijo, y posteriormente busca un nuevo rumbo en Chile, evento que, como se puede ver en el texto, nunca sucede. Una situación que claramente la producción construye para dulcificar este aspecto de la vida de Laura Montoya.

Finalmente, una última cuestión que se podría contrastar entre la Laura ficcional de *Laura, una vida extraordinaria* y aquella que se puede ver en *Historia de las misericordias de Dios en un alma*, es un elemento estructural que se ha abordado dentro de este documento de investigación que es, precisamente, la opinión y filiación partidista de la beata. Al respecto, dentro de la serie claramente se puede identificar que la familia de Montoya es conservadora, siendo algo que está explícito durante toda serie. Sin embargo, a Laura, dentro la serie no se le puede identificar como conservadora, ya que su personaje se perfiló como un punto medio y conciliador en las discusiones políticas que se entablaron alrededor del bipartidismo de la época retratada. Lo cual generó que Laura se configurara como un puente entre las virtudes y defectos de estos dos cuerpos políticos. Muestra de ello es que en varias ocasiones se puede ver y escuchar a Laura reconocer en sus clases, que la historia de Colombia había sido labrada tanto, para bien o para mal, por los conservadores, liberales e incluso los comunistas¹⁹⁵. Una opinión que de forma notable plantea un tono consolidador, entre estos conflictos, y que sostiene una mirada desligada de la filiación partidista.

Sin embargo, dentro del texto, se puede identificar una Laura que tiene una opinión más parcializada sobre las tensiones bipartidistas. Que si bien no se podría catalogar como una postura que ataca el liberalismo; sí puede comprenderse como una postura a favor del

¹⁹⁵ Caracol TV. *Laura, una vida extraordinaria*. Cap. 7. 2015.

conservadurismo. Una situación que desdibuja la forma imparcial y conciliadora que propone la serie de televisión:

Por eso me empeñaba en que la política de mis alumnas fuera una pasión religiosa y no política. Que fueran mujeres de una opinión y no hombres de guerra. No fue pequeña la lucha, pero poco a poco, esas niñas amaron a Dios y amoldaron sus ideas a la caridad. Pude ya, sin infundirles sospechas, denigrarles su conducta con la anterior maestra y fui totalmente dueña del campo.

En toda la escuela que era numerosa, no había sino una niña liberal y en cada recreación querían maltratarla. Me puse a la defensa de ella y con esto creyeron que yo era liberal. Me lo manifestaron con verdadera furia y sin confesarles mi opinión, les manifesté que solamente era defensora del oprimido y que no veía en ellas color político sino almas que debía conducir las al cielo. Con esto, lloraban de ira, pero se contenían. Muy pronto supieron por mi madre que era conservadora y me decían: Antes la queríamos, señorita, con pena, porque la creíamos liberal; ahora la queremos sin sombra de pena. Haga de nosotras lo que quiera.

Verdaderamente hice de ellas lo que quise y pronto se hicieron amigas de la pobre discípula liberal y ésta se hizo conservadora¹⁹⁶.

Como se puede ver en este apartado, que si bien es muestra de espíritu noble de esta mujer frente a la discusión bipartidista, Laura Montoya bien podría definirse como el ala conciliadora del conservadurismo. Dentro del texto se expresa cómo se identifica con los valores de este partido y lo considera correcto para el ejercicio del poder en Colombia, aun estando plenamente en contra de la confrontación violenta. Este aspecto claramente la separa de la postura neutra que toma la Laura de la serie de televisión, que parece no tener ninguna filiación partidista. Una distinción que se puede explicar en que la producción audiovisual que retrata la vida de la beata, como ya se ha visto en páginas anteriores, pertenece a un periodo de representación en dónde las filiaciones partidistas son aspectos que se no tienen un valor narrativo, para nuestra época,

¹⁹⁶ MONTOYA, Laura. Óp. Cit., p. 152.

tan atractivo como la configuración de personajes y caracteres mucho más ligados a la neutralidad, el diálogo y la corrección política.

Finalmente, antes de concluir este último apartado y componente investigativo de esta tesis, queremos expresar que ejercicio fue un experimento en que cual se intentó expresar materialmente la forma en la cual podría llegar a operar y manifestarse la *historiografía de silicona*, teniendo en cuenta en cuenta las condiciones educativas, sociales y académicas en las que surgen éstas de representaciones del pretérito. Ya que esta producción que retrata la vida Laura Montoya podría llegar a ser un ejemplo fehaciente de la distancia que existe entre la imagen y comprensión audiovisual que ofrecen las cadenas de televisión sobre el pasado; y los documentos escritos con los cuales se podría levantar la historia académica de este personaje.

Teniendo presente que la carencia de investigaciones académicas, de rigor, sobre la vida y obra de esta mujer se presta como un terreno fértil para que esta clase de producciones masivas y de alto despegue económico se conviertan en el principal referente sobre el cual se construya la memoria colectiva que los colombianos tienen sobre esta figura del pasado. Un escenario que claramente podría presentar una derrota para las ciencias que se preocupan por el conocimiento del pasado, así como de sus gentes y sociedades. Ya que como aclaramos con anterioridad, en palabras de otros autores, el conocimiento del pasado más que hallarse en los monólogos y discursos de las grandes teorías y académicos, se encuentra en el espacio que los une a todos estos.

(IN-)CONCLUSIONES

1 IN-CONCLUSIONES

Antes de considerar las conclusiones derivadas de este trabajo, queremos dejar presente algunas de las falencias en las cuales pudimos haber caído dentro de este proceso. La primera de ellas es que claramente es mucho más fácil criticar y cuestionar el lenguaje audiovisual, así como sus derroteros, desde la comodidad de un escritorio y un documento de Word, que usando el mismo lenguaje del que se componen estos medios. En tal medida, uno de los principales elementos que se puede replantear sobre los resultados de esta investigación es el formato en el que ésta presentada, ya que, sin lugar a duda, la exposición y el desarrollo argumentativo habrían sido mucho más ricos y cómodos para el espectador de haberse presentado en un lenguaje audiovisual, mucho más coherente con el tono del trabajo y con las fuentes que se bordaron. Lo que demuestra que, claramente, este es un caso en el que se predicó, pero no se aplicó.

De igual modo, en materia de temática, sostenemos que es más cómodo criticar lo que ya se ha hecho, que formular y ejecutar el camino correcto para la representación audiovisual del pasado. Una situación que está lejos de resolverse, pero que al mismo tiempo plantea la necesidad de reflexionar y abrir el debate tanto desde la academia como desde las industrias culturales. Siendo ese, tal vez, el aporte que este documento pudo construir, el planteamiento de un panorama y así como los elementos problemáticos del fenómeno mostrado.

Al mismo tiempo, reconocemos que aun siendo un trabajo exploratorio los resultados de esta investigación son limitados comparados con aquellos que podrían haber florecido de haberse explotado plenamente el potencial de cada una de las temáticas, periodos y fuentes con las cuales se trabajó. Muestra de ello, es que cada uno de los capítulos en sí mismos podrían haber sido

una investigación paralela; a pesar de ello, consideramos que la forma en la que se construyó el documento estuvo enfocada, más que en la especificidad de los temas, en la forma en la en la estos apoyaban la comprensión y el desarrollo argumentativo del fenómeno que nosotros definimos que *historiografía de silicona*. Un proceso que nunca se perdió de vista y que, si bien no se expresó con la profundidad ideal, fue nuestra mayor preocupación a lo largo de todo el proceso. Es por ello, que antes de concluir cualquier cosa respecto a este trabajo, quisimos dejar presente que este es un trabajo puede ser ampliado, en la medida que falta mucho por desarrollar e investigar al respecto. Por eso mismo, antes de ofrecer conclusiones, nos atrevimos a exponer aquello de lo que falta y adolece esta tesis.

2 CONCLUSIÓN GENERAL

En términos generales podríamos plantear cómo la televisión colombiana ha venido consolidando un discurso temporal dentro de la sociedad colombiana. Un discurso condicionado por las características del lenguaje audiovisual, el formato de las obras de ficción televisiva y los intereses económicos por los cuales se producen estas obras. Un discurso que se ha logrado posicionar, sobre otros discursos del pasado, por las falencias y ausencias de otras miradas sobre el pretérito. De igual modo, podemos afirmar, a partir de nuestro proceso, cómo en el caso de las obras y el periodo escogido la televisión colombiana ha construido y consolidado dos comprensiones sobre el bipartidismo tanto en el siglo XIX como en la época de la Violencia, estuvieron ligadas a las comprensiones políticas propias del presente en el cual se transmitieron estas producciones.

3 CONCLUSIONES ESPECÍFICAS

3.1 Sobre la televisión y la historia

Un primer elemento que podríamos concluir sobre este documento es que la televisión durante las últimas décadas se ha venido convirtiendo en un lugar de enunciación sobre el pasado nacional. Tanto a así podría llegar a decirse que existe un corpus de producciones que abarcan todos los periodos que hemos pasado, en nuestro transcurso como nación. En tal medida, no se puede olvidar que la televisión si bien es un lugar en donde se transmiten contenidos referentes al pasado, que, si bien tienen bases investigativas o dramáticas ligadas al pretérito, su principal interés está fundado en el enriquecimiento y posicionamiento de los canales que los transmiten en el mercado de los medios de comunicación masiva.

Dentro de este proceso se debe reconocer que estos contenidos que representan el pasado inevitablemente están atados a los formatos propios de los géneros ficcionales desde los cuales se representa el pasado dentro de este medio. Una situación que inevitablemente hace que los contenidos históricos y las fuentes de las cuales se alimentan estas obras se tengan que adaptar al tipo de relatos y de personajes propios de las formas en las que comúnmente se han construido las telenovelas y seriados en la televisión colombiana. Un escenario que revela la forma en la que contenidos históricos y así como sus fuentes, se vean transfiguradas y alteradas al tener que adaptarse a las lógicas de la ficción televisiva, los horarios de transmisión y la corrección política del momento en los cuales estas obras fueron transmitidas.

Al respecto también se debe reconocer que estas obras si bien están ambientadas en el pasado y al mismo tiempo tienen una comprensión particular sobre éste; estas producciones fueron creadas por personas de un presente y que como tal también son reflejo no sólo de la época que representan, sino también del contexto y momento en el cual fueron transmitidas. Un hecho que

no es único dentro de los seriados televisivos, sino de toda obra científica o artística a lo largo de la historia de la humanidad.

Este panorama, inevitablemente genera que, al consumirse este tipo de producciones, por parte del público, inevitablemente se tejan relaciones entre los contenidos que representan el pasado y aquellos que los ven. Una relación, que, para nosotros, en el caso colombiano se ha denominado *historiografía de silicona*.

3.2 Sobre la historiografía de silicona

Siendo este fenómeno, la *historiografía de silicona*, el monólogo del que han gozado los discursos del pasado transmitidos en la televisión, en vista de la precaria formación histórica de los colombianos por vía de la educación básica y media. Esto se ve agravado por la difícil accesibilidad de obras nuevas y rigurosas sobre el pasado; así como la incapacidad de la academia de crear contenidos aptos para todo público de los estudiosos del pasado. Una situación que ha hecho de la televisión el principal medio por el cual los colombianos entran en contacto con su pasado como sociedad, un medio que es capaz de crear contenidos atractivos, aunque de dudoso rigor. Cuyo principal interés es la producción de réditos económicos y financieros a partir de estas obras y que ofrece comprensiones del pasado sumamente comprometidas (tácita o explícitamente) con la cultura política del momento en el cual fueron transmitidas. Unos medios masivos que tienen todo lo músculo económico y técnico para posicionar su comprensión del pasado, en vista de la carencia de obras históricas que puedan entrar a dialogar y cuestionar en el mismo nivel de aceptación y masividad. Por lo que nosotros definimos a las obras que a partir de la ficción televisiva representan el pasado nacional, como la expresión material de un monólogo que ha terminado por influenciar fuertemente la forma en la cual los colombianos

entienden su pasado, siendo este monólogo el fenómeno que nosotros definimos e identificamos dentro de esta investigación como *historiografía de silicona*.

3.3 Sobre el pasado colombiano y la historiografía de silicona

Respecto a la forma en la cual es construido y presentado el pasado en la televisión colombiana, nos unimos a los planteamientos ofrecidos por Kracauer y Rosenstone, en dónde claramente los medios que se valen del lenguaje audiovisual, cine y televisión, están inevitablemente obligados a construir imágenes del pasado de forma artificial. En dónde las investigaciones que se realicen en materia de diseño de arte y diseño de producción, si bien intentan construir imágenes realistas y verosímiles sobre la época que están retratando, el éxito de estos desarrollos sólo se puede medir en la capacidad de estos en hacer que espectador se olvide de que aquello que ve en la pantalla es una construcción artificial del pasado. Una situación que claramente plantea cómo estas obras inevitablemente están obligadas a disfrazarse de una época; en su incapacidad de verse y vestirse como ésta.

Respecto al periodo y fenómeno de representación desde el cual decidimos abordar la *historiografía de silicona*, podemos plantear cómo el primer grupo de representaciones que va de 1979 a 1996, se integra de un tipo particular de representación, marcado por la construcción de personajes y tramas, que giraran alrededor del conflicto y la pugna partidista. Una interpretación del bipartidismo que está sumamente marcada por presencia de personajes masculinos que son representados de formas caballerescas y románticas, en donde a partir de la elaboración de relatos gallardos, que exaltan la valentía, se presenta un culto a las principales figuras del bipartidismo.

Al mismo tiempo, reconocemos que los protagonistas de estas historias, que principalmente son hombres, son figuras cuyo éxito estuvo marcado por el papel que jugaron dentro la Violencia y

las Guerras Civiles del siglo XIX. Lo cual expresa un patrón de arcos narrativos enfocados en la confrontación como un camino legítimo para alcanzar el éxito.

De igual modo, sostenemos que las producciones que entran dentro de este periodo además de construir tramas dramáticas caracterizados por la superación personal por vía de la violencia aderezados con giros románticos; la comprensión que estas telenovelas y series ofrecen sobre el bipartidismo se limita a las expresiones violentas de las tensiones entre estos partidos. Negando así otras perspectivas sobre estos conflictos, creando historias que muchas veces se reducen a una pelea entre buenos y malos. Una situación que reafirma la representación binaria que la televisión planteaba sobre el bipartidismo en aquella época.

Dentro de esta comprensión binaria también se pudo identificar una tendencia por representar a los militantes del Partido Conservador de una organizada y oficialista, en dónde la uniformidad y el orden eran elemento característico de este sector militar y político. Por esta vía, también hallamos cómo existió un interés por representar a los militantes del Partido Liberal de una forma anárquica y desordenada, muy similar a la forma en la que en esa época podría representarse a un grupo guerrillero. Lo cual hace planteemos, cómo esta clase de elementos son sumamente criticables, ya que al ver la bibliografía respectiva se puede observar como ambos sectores, en múltiples ocasiones, estuvieron en el poder dentro del periodo concernientes a los conflictos bipartidistas. Un hecho que expresa que ambas fuerzas políticas pertenecieron a la oficialidad, así como también fueron revolucionarias y guerrilleras. Lo cual demuestra una intención por crear comprensiones monolíticas sobre estos partidos, en donde uno está ligado al caos y el otro al orden. Esto también se vio reforzado por la exaltación de la clásica disputa cromática entre el azul y el rojo. Un tipo de caracterización que alimenta nuestra tesis de que estas representaciones,

estaban construidas a partir de una interpretación binaria y contrapuesta de los conflictos bipartidistas.

Al respecto, nosotros planteamos cómo una posible causa de este tipo de representaciones se puede hallar en el contexto nacional e internacional que se vivía en el presente en el cual estas obras se transmitieron. Un contexto en el que el mundo, y Colombia, se encontraban en una disyuntiva política, militar e ideológica entre el capitalismo y el comunismo; en el que la bipolaridad y la comprensión contrapuesta de la sociedad, la historia y la economía, fueron el marco desde el cual se veían los conflictos en aquel momento. Una realidad que, a nuestro parecer, podría explicar en carácter narrativo de las producciones que representaron el bipartidismo entre 1979 y 1996.

Paralelamente, otro aspecto que se deja abierto dentro de esta investigación es la incapacidad de brindar, o por lo menos formular, una respuesta de las posibles causas por las cuales se dio una pausa dentro la televisión y durante diez años (1996-2005) los partidos Conservador y Liberal, así como sus militantes dejaron de representarse dentro de la ficción televisiva. Una situación que bien podría deberse a un agotamiento conceptual de esta clase de representaciones, en dónde las comedias y dramas populares, escalaron en materia de rating. Así como también, podría pensarse que esta pausa coincide con los años en que el conflicto armado interno entra en su punto más álgido, en el que todos los actores armados se encontraron en el pico más alto de violencia. Una realidad, en la cual la política pudo haber dejar de ser un elemento integral de la ficción televisiva, y las cadenas de televisión prefirieron enfocar sus esfuerzos en el desarrollo de la comedia y el humor.

Otro de los elementos que se pudo encontrar dentro del proceso de investigación fue la identificación de un patrón común en la forma en la cual se representaba al rebelde subversivo,

principalmente liberal, dentro de estas producciones. Un tipo caracterización que en vez que a alimentarse de las fuentes relativas a las guerras civiles del siglo XIX o la Violencia bipartidista de la primera parte del XX, se construyó sobre la base de referentes, figuras, procesos y productos culturales ajenos a nuestra historia nacional. Creando estereotipos principalmente ligados a la memoria de la Revolución Mexicana y a los productos audiovisuales que representaron dicho proceso en décadas posteriores.

Dentro del segundo grupo de producciones que representaron el bipartidismo que va, hasta el momento, de 2011 a 2015. Se puede concluir una reformulación en la manera en la que son representados los conflictos bipartidistas. Este nuevo grupo de telenovelas y seriados significaron un cambio estructural en la forma en la que estos conflictos habían venido siendo representados hasta el año 2011, un giro, cuyo hecho más significativo es el conflicto bipartidista, así como sus protagonistas, dejaron de conducir el desarrollo narrativo de estas historias.

Esto implicó que las comprensiones temporales que estas producciones ofrecían florecieran actores que décadas atrás eran ignorados, específicamente nos referimos a las mujeres y las víctimas de la guerra. Dos grupos de personas que antes eran opacados por los próceres gallardos y valientes.

Una transformación en dónde encontramos un cambio en la forma en la cual los protagonistas de estas producciones se relacionaban con la guerra cambiara, ya que este escenario antes se concebía como una plataforma del éxito y la consagración, y ahora, la guerra era una tragedia y una desdicha para los protagonistas de estas historias. Un cambio de perspectiva que señaló e hizo explícita la dimensión negativa de la violencia.

Tal hecho se vio reflejado, principalmente, en que la guerra dentro de esta obra se despolitizó. Tanto así que son representaciones que renunciaron a la pugna cromática azul/rojo, y optaron

por representar a los sectores violentos de estos conflictos de una forma homogénea y neutra con colores negros y grises. Una decisión que nos hace concluir y plantear un escenario, en dónde se renunció a la disputa político partidista, y se entró a comprender estos procesos desde los actores violentos y desde los sectores abiertos al diálogo, y a la paz.

De igual modo, se puede decir que esta transformación reconfiguró el papel que la mujer dentro de las representaciones televisivas de nuestro pasado, y se procedió a un perfilamiento de personajes mucho más robustos, autónomos y capaces. Un cambio que se puede ver, tanto en el mundo y Colombia, en dónde el papel y el rol de la mujer se ha venido reconfigurando durante las últimas décadas, unos avances que han hecho del empoderamiento femenino, la defensa y la igualdad de derechos una de las prioridades en los procesos sociales, culturales y políticos de los Estados modernos.

Al mismo tiempo, estas producciones que reformulan y resaltan el papel de las víctimas dentro de los procesos violentos, una postura que claramente hace un llamado a la neutralidad, pero fundamentalmente, a la paz. Un giro que ciertamente puede ser resultado de los avances que se han dado durante los últimos con la mesa de negociación de la Habana, con la guerrilla de las FARC-EP, y la firma de los respectivos acuerdos de paz con esta misma organización; procesos que hicieron de las víctimas el eje articulador de sus desarrollos.

3.4 Sobre la figura de Laura Montoya

Así mismo, concluimos cómo una figura como Laura Montoya, es un ejemplo claro de la forma en la cual se expresa la *historiografía de silicona*. Ya que es un personaje que no cuenta con investigaciones históricas sólidas sobre su vida, pero cuya representación televisiva ha tenido un alcance masivo. Un escenario que demuestra cómo actualmente existe un monólogo sobre su vida, y que este es la principal fuente desde la cual colombianos se enteran de la vida y obra de

esta mujer. Una representación que, como ya vimos, se encuentra entre la ficción y la realidad, y que ha sido creada por una cadena de televisión que priorizó sus intereses particulares ante el rigor y la veracidad.

4 REFLEXIÓN FINAL

Finalmente, concluimos esta investigación reafirmando que nuestro malestar más que residir en la capacidad de la televisión de representar el pasado; sino la crítica que planteamos es que éste sea el único medio desde el cual los colombianos han venido comprendiendo oficialmente el pasado desde las últimas décadas, una situación que ha convertido sus obras en la *historiografía de silicona*, unos contenidos viciados en contenido y en forma, por los intereses de quienes se lucran por la transmisión en estos medios. En tal medida, nuestra crítica apunta todas las otras entidades como la academia, el Estado Colombiano y las demás industrias culturales, que han permitido la consolidación de un monólogo en la historiografía. Un hecho que niega el diálogo y el análisis contrastado, ya que; como hemos dicho la historia más que hallarse en los grandes discursos, se encuentra en los espacios y los puentes que los unen a todos ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO TARAZONA, Álvaro., & SAMACÁ ALONSO, Gabriel. (2012). La política educativa para la enseñanza de la historia de Colombia (1948-1990): de los planes de estudio por asignaturas a la integración de las ciencias sociales. *Revista colombiana de educación*(62), 221-224.
- AGUILERA PEÑA, M. (1994) Presidentes de los 9 Estados soberanos. Credencial Historia No. 56. Bogotá: Credencial. [En línea] <<http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-56/presidentes-de-los-9-estados-soberanos>>
- ALBERT, P., & TUDESQ, A.-J. (2002). *Historia de la radio y la televisión*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- ALLIER MONTAÑO, E. (2008). Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria. *Historia y Grafía*(31), 165-192.
- ANGULO RINCON, L. (2011) *Análisis de contenidos del noticiero de RCN de Colombia desde la perspectiva de la comunicación, el conflicto y el desarrollo humano*. En: Revista Oikema, No 1. p. 51-74.
- ARANGO, Ana. M. (Escritor). (2015). *Laura, una vida extraordinaria*. [Película]. Colombia.
- ARANGO PARRA. A. (2014) Esbozo biobibliográfico de la Madre Laura Montoya Upegui. En: <http://www.jericopatrimonial.com.co/wp-content/uploads/2015/01/Biobibliografia-de-la-Madre-Laura-Montoya-Upegui-dic-12-de-2014.pdf>
- ARBOLEDA VELÁSQUEZ A; SÁNCHEZ, M. (2016) Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura: *La escritura de Laura Montoya Upegui una mirada literaria desde el género epistolar*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- ARDEVOL, E., & MUNTAÑOLA, N. (2014). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.
- ARENAS, Paula. (2015). El futuro de la televisión pública educativa y cultural. El caso de señal Colombia. *Boletín cultural y bibliográfico*(87), 40-51.
- ARÉVALO, J. J., & HERRERA, J. P. (2004). Dos modelos para el análisis de la industria de televisión en Colombia. *Cuadernos de economía*, 23(41), 143-170.
- ARRIETA, V., & Tomás, P. D. (2004). Usos y significados de la televisión en contextos familiares de Bogotá. *Nómadas*(21), 162-171.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., & VERNET, M. (1983). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona : Ediciones Paidós.
- BAER, A. (1999). Imagen, memoria e industria cultural: El Holocausto y las propuestas de su representación. *Arte, Individuo y Sociedad*(11), 113-121.

- BAL, M. (1990) *Teoría narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Crítica.
- BALLE, F., & EYMERY, G. (1993). *Los nuevos medios de comunicación masiva*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- BANCO DE LA REPÚBLICA. (Julio de 2014). *Historia de la televisión en Colombia*. Obtenido de Historia de la televisión en Colombia (Exhibición en línea): http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia_tv/television_mundo.htm
- BARÓN VERA, A. (2007) LA PÁTRIA Y EL HÉROE en la Historia de Colombia de Jesús María Henao y Gerardo Arrubla, una obra laureado en la Conmemoración del Centenario de la Independencia. Tesis de Grado. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- BENAVIDES CAMPOS, J. E. (2012) Historia de la televisión en Colombia y su función pública (1953-1958). Tesis para optar el título de Doctor en Historia, Universidad Nacional de Colombia.
- BONNASSIOLLE, M. (2014). La representación de la represión, el sufrimiento y el dolor del pueblo chileno. Cine, exilio, política e historia El caso de la película *Il Pleut sur Santiago*, de Helvio Soto Soto (1975). *Historia y sociedad*(27), 211-240.
- BUSTAMANTE VÉLEZ, L. (2016). Estudios discursivos del ethos en la telenovela costumbrista colombiana. *Cuadernos de lingüística hispanoamericana*.(27), 137-156.
- CAMARGO URIBE, J. A. (2011). Aspectos sociales de la introducción del color en la red de televisión colombiana. *Folios: revista de la Facultad de Humanidades* (34), 45-55.
- CAMHI, D., & ZEIGEN, J. (1993). *Producción histórica de una cultura empresarial, caso: producción de comerciales para televisión en Santa Fe de Bogotá, entre 1970 y 1992*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Tesis de grado.
- REYES CÁRDENAS, C. (1996) Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín (1890-1950). Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- CARACOL TELEVISIÓN. (2004). *50 años de la televisión en Colombia. Una historia para el futuro*. . Bogotá: Zona Ediciones.
- CARACOL TELEVISIÓN S.A (Dirección). (2014). *Colombia en el espejo, 60 años de televisión*. [Película]. Colombia. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=NfWJnzN5z9k>
- CARILLO, A. M., & MONTAÑA, A. M. (2006). Vértigo y ficción, una historia contada con imágenes. *Noticieros de televisión en Colombia 1954-1970. Signo y Pensamiento*, XXV(48), 135-148.
- CASALLAS TORRES, H. A. (2013). Usos de la ciencia en la publicidad televisiva colombiana. Un estudio exploratorio sobre las representaciones de la ciencia en televisión. *Revista humanística*(75), 447-475.
- CASTELLS, M. (2009) *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASRTRÓ-RICALDE, M. (2014) *El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional*. En: La Colmena, No. 82. p. 9-16.

- CERVANTES, A. C. (2005). La telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas. *Investigación y desarrollo*, 13(2), 280-295.
- CHARTIER, R. (1996). *El mundo como representación : estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- CHARTIER, R. (2006). *Inscribir y borrar: Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz Editores .
- CHAVES, M. G., & SUAREZ, G. R. (1995). *Producciones Punch: Historia y desarrollo de una empresa en el sector de las comunicaciones*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Tesis de grado.
- DOSSE, F. (2007). La actividad intelectual en la historia cultural. En *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. (págs. 127-179). Valencia: Universidad de Valencia.
- DRAGOSTA, G. L. (2012). Construcciones de la identidad étnica en la narrativa de ficción televisiva. *Revista Comunicación*, 1(10), 464-478.
- ECO, U. (2009). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets Editores.
- EL TIEMPO. (16 de Septiembre de 2014). *ELTIEMPO.COM*. Obtenido de El país, con menos analfabetas en el 2018: <http://www.eltiempo.com/estilo-de-vida/educacion/analfabetismo-en-colombia/14545615>
- FEIERSTEIN, D. (2012). *Meemorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio*. . Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- FERNANDEZ DIÉZ, F; MARTÍNEZ ABADÍA, J. (1994) *La dirección de producción para cine y televisión*. Barcelona: Paidós., p. 35-45.
- FONTANA, J. (2011) *Por el bien del Imperio: una historia del mundo desde 1945*. Madrid: Flecós.
- GARZÓN BARRETO, J. C. (2014). *Televisión y Estado en Colombia 1954-2014. Cuatro momentos de intervención del Estado*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- GLASSBERG, D. (1996) *Public History and the Study of Memory*. En: *The Public Historian*, Vol. 18, No. 2., p. 7-23.
- GOETHALS, G. (1986) *El ritual de la televisión*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- GÓMEZ-TARÍN, F. J., & MARZAL FELICINI, J. (2015). *Diccionario de términos y conceptos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ PACHECO, F. (1982). *Me llaman Pacheco: memorias de 25 años de televisión y 50 años de vida azarosa del más popular de los Colombianos*. Bogotá: Editorial Pluma.
- GONÁLEZ CEPEDA, Liborio. La guerra fría en Colombia. Una periodización necesaria. En: *Revista Historia Y MEMORIA*. No. 15. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja, 2017. p. 295-330
- GORDILLO, I. (2009) *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Síntesis.
- GUILLÉN MARTÍNEZ, F. (1979) *El poder político en Colombia*. Bogotá: Punta de Lanza.

- HABERMAS, J. (2000). Sobre el uso público de la historia. En *La constelación posnacional* (págs. 43-55). Barcelona: Paidós.
- HALBWACHS, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- HARTOG, F. (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo.* . Distrito Federal, México: Universidad Iberoamericana.
- HAUSER, A. (1975). *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid : Ediciones Guadarrama .
- HERRÁN, M. T. (2003). Consecuencias de la privatización de la televisión sobre la identidad nacional a partir de la Constitución de 1991. En VIII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tírado, *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia* (págs. 490-513). Bogotá: Santillana Ediciones Generales.
- HOWARD, Russell; SAWYER, Reid. (2006) Terrorismo y contraterrorismo: comprendiendo el nuevo contexto de la seguridad. Buenos Aires: Instituto de Publicaciones Navales.
- IDEP. (1999). *Historia de la Educación en Bogotá* (Vol. II). Bogotá:: Editorial Jotamar Ltda.
- INRAVISION. (1994). *Historia de una travesía. Cuarenta años de la televisión en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- IPSOS NAPOLEON FRANCO. (2009). Recuperado el 21 de mayo de 2016, de Gran encuesta integrada de hogares: http://web.archive.org/web/20111113005532/http://www.cntv.org.co/cntv_bop/noticias/2009/julio/anuario_2009.pdf
- JARAMILLO, R. L. (Diciembre de 1984). "La otra cara de la colonización Antioqueña" Hacia el Sur. *Revista de Extensión Cultural*, 33-43.
- JASTRZEBSKA, A. S. (2016). Narconovela y sociedad: narrar el crimen en una realidad postpolítica. *PASAVENTO: Revista de estudios hispánicos.*, IV(1), 63-83.
- JENSEN DE ROSENBERG, (1997) GwenDagny. *Laura Montoya Upegui, mujer, maestra y misionera*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, W. F. (Mayo-agosto de 2012). El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888). *Historia Crítica*(47), 115-138.
- LEMAITRE, E. (2002) *Rafael Reyes*. Bogotá: Intermedio Editores.
- LIEB, K. (2017) *Gender, Branding, and the Modern Music Industry: The Social Construction of Female Popular Music Stars*. Nueva York: Routledge.
- LONDOÑO VEGA, P. (2002) *Religión, cultura y sociedad en Colombia: Medellín y Antioquia 1850-1930*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ, F., CUETO ASÍN, E., & GEORGE (JR), D. R. (2009). *Historias de la pequeña pantalla: representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamericana Editorial.
- LOZANO, Á. (2010). *El Holocausto y la cultura de masas*. Barcelona: Melusina.
- LOWENTHAL, D. (1986) *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.

- LUNA, L. (2004). *El sujeto sufragista, feminismo y feminidad en Colombia. 1930-1957*. Cali: Universidad del Valle.
- KRACAUER, S. (1989) *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- KRAMMEN, M. (1999) *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture*. New York: Knopf, 1991; *History and National Identity in the United States*. En: *American Studies*, Vol. 44, No. 4., p. 459-475.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1987). La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana. *Diálogos de la comunicación*(17).
- MACHADO CARDONA, H. (2016) *De la materialidad del pasado a la legitimación del presente: arqueología y patrimonio*. En: *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* No.148. p. 41-61.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1999). *Los ejercicios del ver*. Barcelona : Gedisa.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2004). Televisión y literatura nacional. En M. Mercedes Jaramillo, B. Osorio, & R. Á. (Compiladoras), *Literatura y cultura - Narrativa colombiana del siglo XX. Vol III. Híbrides y alteridades* (págs. 431-461). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- MARTÍNEZ CANO, S. (2017) *Las divas del pop y la identidad feminista: reivindicación, contradicción y consumo cultural*. En: *Investigaciones Feministas, Ediciones Complutense*, No. 8. Vol. II. p. 475-492.
- MATE RUPERÉZ, R. (2006). *Media noche de la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamín "Sobre el concepto de Historia"*. Madrid: Editorial Trotta.
- MEJÍA MACÍA, S. A. (1999). Estudio histórico de la Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada de José Mauel Groot (1800-1878). *Historia y Sociedad*, 63-85.
- MESA, C. E. (1965) *La mujer que buscaba a los indios: la madre Laura Montoya, misionera y fundadora de misioneras*. Madrid: Cocolsa.
- MESA, C. E. (1986) *Cuatro escritores antioqueños*. Medellín: Granamérica.
- MESA, C. E. (1999) *La Madre Laura (1874-1949): trayectoria de su inquietud misionera*. Medellín: Zuluaga.
- MESA, C. E. (1986) *Laura Montoya: una antorcha de Dios en las selvas de América*. Medellín: Misioneros Claretianos, 1986.
- MELO, J. O. (2010) La historia de Henao y Arrubla: tolerancia, republicanismo y conservatismo. En: *El Olvido y el Recuerdo: Iconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, Bogotá, Universidad Pontificia Javeriana.
- MINISTERIO DE CULTURA. (2008). *Televisión cultural. Manual qué conceptos, metodologías y herramientas*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- MINTIC. (2012). *Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia*. Recuperado el 27 de agosto de 2015, de Autoridad Nacional de Televisión (ANTV) - Presentación: <http://www.mintic.gov.co/portal/604/w3-propertyvalue-6181.html>

- MONTERDE, J. E., SELVA, M., & SOLÁ, A. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal Ediciones.
- MONTOYA, Laura. (2008) *Historia de las misericordias de Dios en un alma*. Medellín; Congregación de Misioneras de María Inmaculada y Santa Catalina de Sena.
- MORENO MANCERA, J. D. (2014) *Relaciones cívico-militares en Colombia: supremacía y control de los partidos políticos sobre la organización militar*. En: Revista Científica General José María Córdova, Vol. 12, No. 13., p. 333-352.
- MORO ABADÍA, Ó. (2006). "Presentismo": Historia de un concepto. *Cronos: Cuadernos valencianos de historia de la medicina y de la ciencia*, 9(1), 149-174.
- MÚNERA, L. F. (1992). *La radio y televisión en Colombia: 63 años de Historia*. Bogotá: Apra Ediciones.
- MURADO, M.-A. (2013). *La invención del pasado: Verdad y ficción en la historia de España*. . Barcelona: Random House Mondadori - Debate.
- NACIONES UNIDAS. (2005) *Un mundo más seguro: la responsabilidad que compartimos. Informe del Grupo de Alto Nivel sobre las Amenazas, los Desafíos y el Cambio*.
- NULL VALLUE. (29 de octubre de 2005). LA MUERTE DE INRAVISIÓN. *El Tiempo (Archivo digital)* . Recuperado el 27 de agosto de 2015, de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1499360>
- OSPINA DE FERNÁNDEZ, C., & ZAPATA IBÁÑEZ, M. I. (Diciembre de 2005). Cincuenta años de la televisión en Colombia: una era que termina, un recorrido historiográfico. *Historia Crítica*(28), 105-126.
- PALACIOS, M. (1995). De la ampliación de la ciudadanía a la dictadura y a la élite plutocrática. En *Entre la legitimidad y la violencia* (págs. 131-187). Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- PALACIOS, M. (2008). *El café en Colombia 1850-1970. Una historia económica, social y política*. México D.F: Colegio de México.
- PALACIOS, Marco. *Guerra Fría y Revolución*. En: *Violencia Pública en Colombia 1958-2010*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2012. p. 76-98.
- PASAMAR, G. (2004). El "uso público de la historia", un dominio entre la urgencia y el descontento. En *Usos de la historia y políticas de la memoria* (págs. 15-32). Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- PÉREZ, Inés. (2009) *La domesticación de la "tele": usos del televisor en la vida cotidiana. Mar del Plata (Argentina), 1960-1970*. En: *Historia Crítica*. No. 39, Bogotá. p 84-105.
- PÉREZ GARZÓN, J. S. (2012). *Historia del feminismo*. Madrid: Catarata.
- PINZÓN CAMARGO, L. C. (2010). Presencias y ausencias de la televisión en la academia. *Cuadernos de lingüística hispánica*.(17), 137-150.
- RAMÍREZ MURCIA, A. (Enero-Junio de 2016). Telenovela y género en Colombia. *Noesis, Especial*, 45-64.

- RAMÍREZ, S. (Diciembre de 1996). Que 20 años no son nada: el 30 de noviembre Audiovisuales cumplió 20 años. *Cambio*(181), 52-53.
- RANTANEN, Terhi. (2006) *FOREIGN DEPENDENCE AND DOMESTIC MONOPOLY: THE EUROPEAN NEWS CARTEL AND U.S. ASSOCIATED PRESSES, 1861-1932*. En: Media History, Vol. 12, No. 1. p. 19-35.
- RESTREPO, J. D. (2015) Sesenta años esperando la democracia. En: Boletín Cultural y Bibliográfico. Vol. 49. No. 87. p. 21-40.
- RESTREPO, N. (2007) *Laura Montoya: mujer preclara y excelsa educadora*. Medellín: Universidad Cooperativa de Colombia.
- REY, G. (2002). La televisión en Colombia. En Cordinador: Orozco Guillermo, *Historias de la televisión en América Latina* (págs. 117-162). Barcelona: Gedisa.
- REYES CÁRDENAS, C. (1996). *Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín*. . Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- RICOEUR, P. (2006). *Tiempo y narración* (Vol. 3). México D.F: Siglo XXI Editores.
- RINCÓN, O. (Julio de 2009). Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. *Nueva Sociedad*(222), 147-163.
- RINCÓN, O. (2015). Identidades de flujo, diversas maneras de ser Colombianos. . *Boletín cultural y bibliográfico*(87), 53-66.
- RINCÓN, O. (2015). La televisión Colombia es de autor. *Boletín cultural y bibliográfico*(87), 67-87.
- ROCA, L. E. (1998) *Historia de los Uniformes Militares de Colombia*. Bogotá: Ejército Nacional de Colombia.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, A., RODRÍGUEZ QUINTERO, R., & SEVILLA, M. (2008). Más televisores que televisión: espacios domésticos y televisión en Cali entre 1954 y 1970. *Signo y pensamiento*, XXVII(52), 146-164.
- RODRÍGUEZ, A; RODRÍGUEZ, R; SEVILLA, M. (2008) *Más televisores que televisión: espacios domésticos y televisión en Cali entre 1954 y 1970*. En: Signo y Pensamiento No. 52. Bogotá, 2008. p. 145-164.
- RONDEROS, M. T. (1991). *Punch: una experiencia en televisión*. Bogotá: Plaza y Janes. .
- ROSENSTONE, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. . Barcelona: Editorial Ariel.
- ROSENSTONE, Robert. La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. Dossier Istor, Vol. 5, No. 20. p., 107, (91-108).
- RUERDA LAFFOND, J. C. (2013). Escritura de la historia en televisión: la representación del Partido Comunista de España (1975-2011). *Historia Crítica*(50), 132-156.
- RUSSELL NEUMAN, W. (1991). *El futuro de la audiencia masiva*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

- SÁNCHEZ, G. (2008) *Guerra y Política en la Sociedad Colombiana*. Bogotá: Editorial Nomos.
- SÁNCHEZ, G. (2008) *Perfiles regionales: ¿Dominación gamonal o rebeldía campesina?* En: *Bandoleros, gamonales y campesinos*. Bogotá: Editorial Nomos.
- SANTOS, L. (2004). Cómo la ficción consume las series: Radionovelas, telenovelas y la narrativa latinoamericana contemporánea. *Global Media Journal Edición Iberoamericana*, 1(2), 32-40.
- SASTOQUE, E. C. GARCÍA, M. G. (2010) *LA GUERRA CIVIL DE 1876-1877 EN LOS ANDES NORORIENTALES COLOMBIANOS*. En: *Revista de Economía Institucional*, Vol. 12, No. 22., p. 193-214.
- SEÑAL COLOMBIA. (27 de Agosto de 2015). *Los 60 de la Tv*. Obtenido de Los 60 de la Tv: <http://www.senalcolombia.tv/los60delatv>
- SEÑAL MEMORIA. (Noviembre de 2015). *La tv en Colombia*. Obtenido de Línea de tiempo: <http://latv.senalmemoria.co/#/>
- SIERRA, L. F. (1978) *El tabaco en la economía colombiana del siglo XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- SILVERSTONE, R. (1996) *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.
- SOLARINO, C. (2000) *Cómo hacer televisión*. Madrid: Cátedra.
- STANDARD & POOR. (2007) *Industry Surveys, Movies and Home Entertainment*.
- STEINER, C. (2006) Un bandolero para el recuerdo: Efraín González también conocido como el “Siete Colotes”. En: *Revista Antípoda*, No 2. Bogotá: Universidad de los Andes. p. 229-252.
- SUNKEL, G. (1993) *Comunicación y política en América Latina*. En: *Historia Crítica*, No 7. Bogotá: Universidad de los Andes. p. 81-91.
- TIRADO MEJÍA, Á. (1976) *Aspectos sociales de las guerras civiles en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colcultura.
- TIRADO MEJÍA, Á. El gobierno de Laureano Gómez, de la dictadura civil a la dictadura militar. En: *Nueva Historia de Colombia*, Tomo II, Editorial Planeta, Bogotá, 1989.
- TODOROV, T. (1993). *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós.
- TRAVERSO, E. (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria y política*. Madrid: Marcial Pons.
- TREJO ROSERO, L. Colombia y los Estados Unidos en los inicios de la Guerra Fría (1950-1966) "Raíces históricas del conflicto armado colombiano" En: *Memorias, Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, No. 15, Barranquilla, 2011. En: <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/3014/4889#7>.
- TROUILLOT, M.-R. (2017). *Silenciando del pasado: El poder y la producción de la Historia*. Granada: Editorial Comares.

- TRUJILLO AMAYA, J. F. (2015). Retórica, argumetacición e identifcaión en la narco telenovela colombiana. *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 9(2), 247-265.
- VARGAS VELÁZQUEZ, A. (2012) Lucha contra el terrorismo en Latinoamérica: Antecedentes y cambios. En: Cuadernos de Estrategia. No. 158. p. 106-150.
- VEGA CASANOVA, M. J., & FONTALVO, M. R. (2006). Narrar la cotidianidad ciudadana: una mirada a la TELEVERDAD como posibilidad para la construcción ciudadana : caso de "El Mundo según Pirry". *Investigación y desarrollo: revista del Centro de Investigaciones en Desarrollo Humano* , XIV(1), 174-199.
- VÁSQUEZ ARRIETA, T; PINILLA, A. (2004) *USOS Y SIGNIFICADOS DE LA TELEVISIÓN EN CONTEXTOS FAMILIARES DE BOGOTÁ*. En: Nómadas, No. 21. p., 162-171.
- VERA SÁNCHEZ, M. (2007). Industrias culturales análisis del sector de flujo audiovisual en Colombia: Televisión y cine. *Revista académica e institucional de la UCPR*(77), 103-118.
- VILLAPLANA, V. (2008) *Identidades feministas, cultura visual y narrativas*. En: Asparkia, No. 19. p. 73-88.
- VIZCAÍNO, M. (2005). La legislación de televisión en Colombia: entre el Estado y el mercado. *Historia Crítica* (28), 127-144.
- VV.AA. (2004). *50 años de televisión en Colombia (2 Tomos)*. Bogotá : Contextos Gráficos .
- VV. AA. (1989). *Fronteras y espacios de lo privado*. En: *Historia de la vida privada, Tomo 5: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*: Madrid: Taurus Ediciones.
- VV.AA. (2011) *Historia de la vida privada en Colombia, Tomo II, Los signos de la intimidad. El largo Siglo XX*. Bogotá: Penguin Random House, 2011.
- VV. AA. (1997) *Las guerras civiles desde 1830 y su proyección en el siglo XX*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- VV. AA. (2009) *Taller de escritura para televisión*. Madrid: Gedisa.
- WALES, A. (2008). Television as history: History as television. En S. DAVIN, & R. JACKSON, *Television and Criticism* (págs. 49-59). Bristol: Intellect Books.
- WALLCH SCOTT, J. (2008). El Género: Una categoría útil para el análisis histórico. En *Género e Historia* (págs. 48-74). México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- ZULUAGA, F. (1990) *José María Obando: prototipo del caudillo militar del siglo XIX*. En: Credencial Historia, No. 7. Bogotá, Banco de la República, 1990. En: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-7/jose-maria-obando-prototipo-del-caudillo-militar-del-siglo-xix>>.
- ZULUAGA, F. (2001) *La guerra de los Supremos en el sur occidente de la Nueva Granada*. En: Las guerras civiles desde 1830 y proyección en el siglo XX. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. p. 17-36.

ARTÍCULOS DE PRENSA

- BBC MUNDO. Seis éxitos de TV que América Latina le debe a Colombia. Publicado el 13 de julio de 2014 [En línea] <<http://www.wradio.com.co/noticias/sociedad/seis-exitos-de-tv-que-america-latina-le-debe-a-colombia/20140713/nota/2318826.aspx>> Citado el 22 de enero de 2018.
- Dinero.com. Min. *Educación le apuesta a subir el índice de lectura de los colombianos*. Publicado el: 14 de abril de 2016. [En línea] <<http://www.dinero.com/edicion-impresa/caratula/articulo/un-colombiano-lee-entre-19-y-22-libros-cada-ano/222398>> Consultado el: 25 de noviembre de 2017.
- EL ESPECTADOR. Preocupantes cifras de analfabetismo en el mundo. Publicado el 9 de diciembre de 2014. [En línea] <<http://www.semana.com/mundo/articulo/cifras-de-analfabetismo-en-el-mundo/402561-3>> Citado el 13 de noviembre de 2017.
- EL TIEMPO.COM (27 de septiembre de 2016). Los países son los que más consumen telenovelas, indica estudio. *El Tiempo*. Recuperado el 19 de agosto de 2017, de <http://www.eltiempo.com/tecnosfera/novedades-tecnologia/estudio-sobre-habitos-de-consumo-de-television-en-el-pais-48590>
- EL TIEMPO.COM. Telenovelas colombianas tipo exportación. Publicado el 23 de Marzo de 2001 [En línea]. <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-582741>> Citado el 22 de enero de 2018.
- EL TIEMPO. COM Los países son los que más consumen telenovelas, indica estudio. En: *El Tiempo* [En línea] (27 de septiembre de 2016). Disponible en <<http://www.eltiempo.com/tecnosfera/novedades-tecnologia/estudio-sobre-habitos-de-consumo-de-television-en-el-pais-48590>> [Citado en 19 de agosto de 2017].
- VICE Colombia. Los grandes medios de comunicación, sus dueños y los intereses económicos que persiguen en Colombia. Publicado en 10 de septiembre d 2015. [En línea] <https://www.vice.com/es_co/article/mvd8xx/los-cinco-dueos-de-los-medios-colombianos> Citado el 13 de noviembre de 2017.
- EL TIEMPO. MURIÓ EL HISTORIADOR EDUARDO LEMAITRE. 26 de Noviembre de 1994. En: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-255834>> Citado el 2 de mayo de 2018.
- PORTAFOLIO. Así se mide el “rating” en Colombia. Publicado el 1 de febrero de 2013 [En línea] < <http://www.portafolio.co/tendencias/mide-rating-colombia-87718>> Citado el 13 de noviembre de 2017.
- REVISTA SEMANA. Telenovelas tipo exportación. Publicado el 15 de febrero de 2004 [En línea]. <<http://www.semana.com/on-line/articulo/telenovelas-tipo-exportacion/63511-3>> Citado el 22 de enero de 2018.

PÁGINAS DE INTERNET

- Cactus Cultural. Publicado el 11 de julio de 2016. En: <<<http://www.cactuscultural.cl/paris-memorias-de-una-epoca-delirante/>>> Citado el 12 de enero de 2018.
- Caracol Televisión. Gran lanzamiento para medios de Esmeraldas. 9 de abril de 2015. En: <<<https://www.caracoltv.com/programas/series/esmeraldas/articulo-319310-gran-lanzamiento-para-medios-de-esmeraldas>>> Consultado el 21 de julio de 2016.
- MONITOREO DE MEDIOS. Panorama del sector televisión. 2015 [En línea] <<http://www.monitoreodemedios.co/panoramatelevision/>> Citado el 13 de noviembre de 2017.
- MONITOREO DE MEDIOS. Panorama del sector televisión. 2015 [En línea] <<http://www.monitoreodemedios.co/panoramatelevision/>> Citado el 13 de noviembre de 2017.
- RATING COLOMBIA. Julio 2013 [En línea] <<http://www.ratingcolombia.com/2013/07/>> Citado el 19 de agosto de 2017.
- RATING COLOMBIA. Especial: Lo Más y Menos Visto de 2014. [En línea] <<http://www.ratingcolombia.com/2014/12/especial-lo-mas-y-menos-visto-de-2014.html>> Citado el 19 de agosto de 2017.
- RATING COLOMBIA. Especial: Lo Más y Menos Visto de 2016. [En línea] <<http://www.ratingcolombia.com/2016/12/MasYMenosVisto.html>> Citado el 19 de agosto de 2017.
- RATING COLOMBIA. Especial: Lo Más y Menos Visto de 2015. [En línea] <<http://www.ratingcolombia.com/2015/12/MasYMenosVisto.html#more>> Citado el 19 de agosto de 2017.
- Producciones Eduardo Lemaitre y Cia. Ltda. 16 de Julio de 2009. en <<http://produccioneseduardolemaitreycialtda.blogspot.com/>> Citado el 19 de julio de 2018.