

III
Medios

Televisión y literatura nacional

JESÚS MARTÍN BARBERO
Universidad del Valle

Literatura en televisión: escándalo intelectual y reconocimiento popular

Realidad contradictoria y desafiante la de una sociedad de masa que, en la lógica perversa de un capitalismo salvaje, de lo viejo forma lo nuevo y con lo nuevo rehace lo viejo, haciendo coexistir y juntarse, de modo paradójicamente natural, la sofisticación de los medios de comunicación de masa con masas de sentimientos provenientes de la cultura más tradicionalmente popular.

MARLYSE MEYER

En un país sin tradición teatral ni cinematográfica comparables con las de México, Brasil o Argentina, el encuentro de la literatura con la televisión representa en Colombia un proceso *culturalmente* decisivo. De un lado, es en las imágenes de la televisión donde la representación de la modernidad se hace accesible para las mayorías. Para un país largamente aislado y ensimismado esas imágenes median el acceso a la diversidad de las costumbres y los estilos de vida, los lenguajes, las creencias y las formas de identidad. De otro lado, la televisión se ha-

ce espacio estratégico en la producción y reproducción de las imágenes que de sí mismo se hace el país y con las cuales quiere hacerse reconocer de los demás. A diferencia de lo sucedido en Brasil o en México, en Colombia los intelectuales y las ciencias sociales desconocen, en su mayoría, la significación cultural de la televisión en el proceso de formación de una cultura nacional moderna¹. De ahí que su mirada se agote en un discurso maniqueo que al denunciar la banalidad y la comercialización del medio se muestra incapaz de superar una crítica *intelectualmente rentable*, justamente en la medida en que lo único que propone es apagar la televisión. Y si ésta es la mirada intelectual predominante hacia la televisión, es en general mucho más reductora y elitista la que se dirige hacia la *telenovela*, ese “bienestar en la incultura, [ese] limbo, útero tibio e insulso [que] se ha robado definitivamente un sector de la realidad –el amor– que antes pertenecía a la literatura” (Abad Faciolince, 64).

Hace ya muchos años que Antonio Gramsci, el primer intelectual en interesarse de manera seria por los géneros populares modernos, propuso una nueva manera de pensar la literatura popular de masa. Afirmó que el análisis de la novela-folletín “pertenecía al estudio de la historia de la cultura más que al de la historia literaria” (108). Con lo anterior, Gramsci inauguraba la perspectiva que en los últimos años asumen los *estudios cultu-*

¹ Ver a ese respecto, y para el caso de Brasil, el libro de Sodr  Muniz, *O monop lio da fala: fun o e linguagem da televis o no Brasil* (S o Paulo: Vozes, 1977); del mismo autor, *A m quina de Narciso: televis o, indiv duo e poder no Brasil* (Rio de Janeiro: Achiamme, 1984); de Decio Pignatari, *Signagem da tele-televis o* (S o Paulo: Brasiliense, 1984); de Renato Ortiz y otros, *Telenovela: hist ria e produ o* (S o Paulo: Brasiliense, 1989); de Adauto Novaes (editor), *Rede imagin ria: televis o e democracia* (S o Paulo: Companhia das Letras, 1991).

rales sobre la propia literatura al integrarla al análisis de la diversidad de matrices y conflictos que articulan la cultura, en especial cuando se trata de la que él denominó cultura *nacional-popular*, cercana a la vida mucho más que al arte, porque remite menos a libros que a *narraciones*. Según Walter Benjamin, las narraciones están hechas para ser contadas más que leídas, como el cuento o el refrán, la fábula o los proverbios (301-333).

Reducido a *fórmula*, el relato *popular-masivo* se agota, para la crítica literaria, en el esquematismo, la transparencia de las convenciones y la pura repetición. Lo que hasta hace bien poco significó su identificación con la más completa *improductividad* cultural. Esta exclusión remite a la vieja confusión de iletrado con inculto; por ella, las élites europeas a partir del siglo XVIII afirmaban al *pueblo* en la política al mismo tiempo que lo negaban en la cultura. Hacían de la *incultura* el rasgo intrínseco que configuraba la identidad de los sectores populares y el insulto con que cubrían su interesada incapacidad de aceptar que en estos sectores pueda haber experiencias y matrices de *otra* cultura.

La posibilidad de comprender la densidad cultural de los conflictos que moviliza la relación entre televisión y literatura pasa entonces por la reconstrucción de una *crítica capaz de distinguir* la necesaria denuncia de la complicidad de la televisión con las manipulaciones del poder y los intereses mercantiles, al tiempo que por la reflexión sobre el lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades y la construcción de imaginarios colectivos desde los cuales las gentes se reconocen y representan lo que tienen derecho a esperar y desear. Nos encante o nos dé asco, la televisión constituye hoy, a la vez, el más sofisticado dispositivo de moldeamiento y defor-

mación de los gustos populares. También es una de las mediaciones históricas más expresivas de matrices narrativas, gestuales y escenográficas del mundo cultural popular. Éste no se halla conformado por las tradiciones específicas de un pueblo, sino por la hibridación de ciertas formas de enunciación, ciertos saberes narrativos, ciertos géneros dramáticos y novelescos de las culturas de Occidente y de las culturas mestizas de nuestros países.

Lo que la crítica *literaria* no parece captar es que lo que hace el éxito de la telenovela remite –por debajo y por encima de los esquematismos *narrativos* o las estrategias del mercado– a las transformaciones tecnoperceptivas, que posibilitan a las masas urbanas apropiarse de la modernidad sin dejar su cultura oral. La novela o el dramatizado en televisión resultan expresión de una “oralidad secundaria” (Ong, 134 y ss.). En ella se mestiza la larga duración del “relato primordial” (Frye, 159), caracterizado por la *ritualización de la acción* y la *topología de la experiencia*. Éstas imponen una fuerte codificación de las formas y una separación tajante entre héroes y villanos, obligando al lector a tomar partido, con la gramática de la fragmentación² del discurso audio-visual que articula la publicidad o el videoclip. La ligazón de la telenovela con la cultura oral le permite *explotar* el universo de las leyendas, de los cuentos de miedo y de misterio que desde el campo se han desplazado a la ciudad – a unas ciudades ruralizadas al mismo tiempo que los países se urbanizan– en forma de “literatura de codel” brasileña o de co-

² El análisis que sigue se apoya en parte en la investigación de Jesús Martín Barbero, “De la telenovela en Colombia a la telenovela colombiana”, recogida en Jesús Martín Barbero (ed.), *Televisión y melodrama* (Bogotá: Tercer Mundo, 1992).

rrido mexicano. Lo que en la hibridación de viejas leyendas con lenguajes modernos mueve la trama, más que las peripecias del amor, es el *drama del reconocimiento* (Brooks, 346); esto es, el movimiento que lleva del desconocimiento –del hijo por la madre, de un hermano por otro, del padre por el hijo– al reconocimiento de la identidad. El drama se convierte así en una lucha contra las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza, una lucha por hacerse reconocer. De ahí que los enredos de parentesco, las peripecias y los golpes teatrales no sean exteriores a los golpes morales. En el melodrama los efectos dramáticos son expresión de una exigencia moral, que descubre a su vez la continuidad que la estética mantiene con la ética en el universo de lo popular. ¿No estará ahí, en el *drama del reconocimiento*, la secreta conexión del melodrama con la historia cultural del “sub”-continente latinoamericano? ¿Con su mezcla de razas que confunde y oscurece su identidad y con la lucha por hacerse reconocer? Pero también con su desconocimiento del contrato social entre gentes que se reconocen en otra *socialidad primordial*, la del parentesco, las solidaridades vecinales o la amistad. Esta socialidad se volvió anacrónica a causa de la mercantilización del tiempo de la memoria y del espacio colectivo. Pero esa anacronía resulta preciosa, pues desde ella, melodramatizando todo, las gentes se vengán a su manera de la abstracción impuesta por la mercantilización, de la exclusión social y de la desposesión cultural. Alejo Carpentier quizá no habla de otra cosa cuando escribe:

Viendo como vivimos en pleno melodrama –ya que el melodrama es nuestro alimento cotidiano– he llegado a preguntarme muchas veces si nuestro miedo al melodrama (como sinónimo de mal gusto) no se debía a una deformación causada por las mu-

chas lecturas de novelas psicológicas francesas. Pero la realidad es que algunos de los escritores que más admiramos jamás tuvieron miedo al melodrama. Ni Sábato ni Onetti lo temieron. Y cuando el mismo Borges se acerca al mundo del gaicho o del compadrito, se acerca voluntariamente al ámbito de Juan Moreira y del tango arrabalero [citado en García Riera, 16].

A mediados del siglo XIX, en Inglaterra y Francia, el *folletín* trasladó el melodrama del teatro a la prensa ensanchando el público lector a la “masa del pueblo” e inaugurando una nueva relación con la escritura a medio camino entre la novela y el cuento: la del relato por episodios y series. En la Argentina de 1870, Eduardo Gutiérrez escribe por entregas en el periódico *La Patria Argentina* el primer gran folletín gauchesco, *Juan Moreira*. En éste se funden lo rural y lo urbano: los personajes y las aventuras que vienen de las coplas de los payadores, que circulaban en cuadernillos y gacetas, con los sucesos sacados de los archivos policiales (Rivera, 6 y ss.). Pero, más que en la prensa, el verdadero desarrollo del folletín latinoamericano se hará en la radio. Y sus mediadores serán el circo en Argentina y la lectura colectiva de las fábricas de tabaco en Cuba. El “circo criollo” –esa modalidad especial que resulta de juntar bajo la misma carpa pista y escenario, acrobacia y representación dramática– será el ámbito en el cual se fundan la mitología gaucha de los folletines con la escena de los cómicos ambulantes en la que hallará su origen el radioteatro. Si en la Argentina la radionovela se llamó *radioteatro* fue justamente porque las compañías de actores que hacían radio provenían del circo y recorrían las provincias presentando los dramas radiados “para que la gente viera lo que escuchaba” (Seibel, 97). En Cuba, desde finales del

siglo XIX, los talleres de las tabaquerías eran escenarios de la “lectura en voz alta” de libros de historia y relatos folletinescos que aportarían temas y formas a la *radionovela*. Esa práctica, oriunda de conventos y cárceles en Europa, es introducida en las galeras del Arsenal y de allí pasa a las tabaquerías de Azcárate y Partagás. A partir de 1936 convivirán en las tabaquerías el lector y la radio, en la que Cuba fue pionera, “hasta que la máquina vena al lector de tabaqueros, por medio de la radiofonía que le comunicaba por los aires la lectura” (Ortiz, 127). La radionovela (verdadera madre de la telenovela latinoamericana) nace así incorporando la escucha popular a la conformación de una expresividad sonora de la que hará parte “la dimensión corporal del arte de narrar” (Fadul, 12); esto es, la exploración de los efectos –tonos y ritmos– sensoriales del relato. De la radionovela, la telenovela conservó la predominancia del *contar a*, con lo que ello implicará de redundancia estableciendo día tras día la continuidad dramática. Y conserva también la *apertura indefinida* del relato, su apertura en el tiempo –se sabe cuándo empieza una radionovela pero no en qué momento acabará– y su porosidad a la actualidad de todo aquello que sucede mientras dura el relato. Texto dialógico –o, según una versión brasileña de la propuesta bajtiniana, *género carnavalesco*–, la telenovela es un relato “en el que autor, lector y personajes intercambian constantemente sus posiciones” (Da Matta, 196). Este intercambio, confusión entre relato y vida, conecta de tal modo al espectador con la trama que éste acaba alimentándola con su propia vida.

En esa confusión, que acaso es lo que más escandaliza a la mirada intelectual, se cruzan diversas lógicas: la mercantil del sistema productivo (esto es, la de la estandarización) con la del cuento popular, la del romance y la de la canción con estribillo.

Es decir, “aquella serialidad propia de una estética donde el reconocimiento y la repetición fundan una parte importante del placer y es, en consecuencia, norma de valor de los bienes simbólicos” (Sarlo, 25).

De cómo la novela se reencontró con el país en la televisión

Desde su inicio, la televisión colombiana estuvo llena de paradojas, y una resulta especialmente expresiva: creada por decreto de un dictador –no precisamente ilustrado–, la televisión en Colombia dedica en sus primeros años el mayor rubro de su presupuesto, obviamente estatal, a montar en teleteatro obras de Sófocles, Víctor Hugo, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Franz Kafka, Eugene O’Neill, Arthur Miller y Albert Camus. ¡En plena dictadura, un director de televisión, Fernando Gómez Agudelo, profundamente culto, que venía de dirigir la Radiodifusora Nacional, y un dramaturgo de izquierda, Santiago García, llevan a la televisión las piezas más antimilitaristas de Bertolt Brecht, junto con obras tan políticamente subversivas y estéticamente exquisitas como *El enemigo del pueblo*, de Ibsen, *Padre*, de Strindberg, *El matrimonio*, de Gogol, o *Moderato cantabile*, de Margarite Durás! (Rodríguez y Téllez, 26 y ss). Así, la entrada de la televisión a Colombia marca el desbordamiento de la ficción sobre la realidad que *representaba* su dictadura. A la vez, incorpora una modernidad que burlaba y rompía la cultura conservadora y provinciana.

En un segundo momento, la televisión colombiana se va a encontrar con la literatura, porque algunos de los mejores escritores de televisión *difunden* obras como *El buen salvaje*, de Cabañero Calderón, o *La mala hora*, de García Márquez, a la vez que

adaptan otros textos memorables, como *La marquesa de Yolombó*, de Tomás Carrasquilla. Ese primer encuentro de la televisión con el país, la desmesura de sus violencias y la diversidad de sus culturas, estuvo lastrado inevitablemente por una concepción subordinada de la televisión: la fidelidad al texto literario primaba sobre las posibilidades del lenguaje televisivo. Sin haber perdido aún su inocencia a manos de los comerciantes, la televisión se ofrecía a los escritores como un *precioso* modo de expansión de sus obras, asumiendo para sí misma una tarea puramente *difusiva*: la de ilustrar las obras con imágenes supeditadas a la lógica narrativa de la escritura, de la obra escrita. La adaptación de las obras literarias al “medio de comunicación” televisivo estuvo marcada en sus inicios por una precariedad del lenguaje televisivo que la convirtió en una mera *transcripción*. La experimentación audiovisual se vio con recelo y como elemento deformador, lo que implicó, de una parte, que la calidad de una dramatización televisiva fuera tanto mayor cuanto más grande su *fidelidad* al texto literario y, de otra parte, que cuanto más “noble” fuera el (origen del) texto literario más alto el peldaño que alcanzaba la televisión, con lo cual la valía de lo dado a ver era cargada a la cuenta del valor literario del texto y, en últimas, de su autor. De modo que quedaba sin el menor reconocimiento el trabajo del mediador entre novela y televisión, el del adaptador, hoy libretista.

A mediados de los años setenta la relación entre literatura y televisión es trastornada por una doble infidelidad. Del lado de la literatura, por la *folletinización del relato* introducida en los libretos de televisión por Julio Jiménez, quien venía de escribir libretos para radionovela. La folletinización, de una parte, acerca el libreto para televisión a la *modalidad serial*, a las produccio-

nes norteamericanas de larga duración al estilo de *Peyton Place* (en castellano, *La caldera del diablo*); de otra parte, introduce en la telenovela colombiana la temática y la dramaturgia del cuento de terror, extraídas por Julio Jiménez de textos del siglo XIX “sin valor literario”, como *El caballero de Rauzán*. La segunda infidelidad se produjo desde la televisión misma: a partir de su arribo a Colombia, David Stivel emprenderá la *tecnificación/especialización de la dirección*; esto es, planteará la posibilidad de trabajar en la construcción de un lenguaje específico de la narración televisiva. Los mediadores legitimantes de ese empeño serán textos del *boom* latinoamericano: *La tregua* y *Gracias por el fuego*, de Mario Benedetti; *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa; *Los premios*, de Julio Cortázar. Al ennoblecer con su prestigio el oficio del libretista y, ante todo, del director, posibilitaron una liberación estética desde la que empezó a abrirse camino en Colombia *el relato de televisión*. La doble infidelidad se concreta: David Stivel dirige folletines del calibre de *El hijo de Ruth* o *La pezuña del diablo*, con libretos de Julio Jiménez, mientras éste realiza el libreto de *Los premios*.

Fue necesaria esa doble traición al modelo inicial para que a comienzos de los años ochenta se abriera espacio una nueva relación entre la televisión y la literatura colombiana. Esa relación comienza a ser verdaderamente productiva en cuanto se libera del *peso* que entrañaba el *valor* literario de la obra como único punto de partida, sobre todo en un país sin tradición de cine y, por ende, sin experiencia de guionización. En este proceso resultará decisivo el papel desempeñado por la libretista Martha Bossio, quien buscó adaptar textos más cercanos a la crónica o la literatura popular de masas que a la literatura erudita, entre ellos *La mala hierba*, de Juan Gossaín; *Pero sigo siendo el rey*,

de David Sánchez Juliaio; *San Tropol eterno*, de Ketty Cuello, o *El bazar de los idiotas*, de Gustavo Álvarez Gardeázabal. En todos esos textos la tematización de las costumbres y los dialectos regionales se hace en un relato que proporciona ambientes, colores, sonoridades y una mirada satírica y burlesca.

Fue esa ironía la que permitió al libretista asumir el texto literario como *materia prima* de un trabajo de reelaboración e invención. La inevitable violencia que en ese proceso sufrirá el texto original será aceptada por unos novelistas que empiezan a comprender que la televisión no es un mero instrumento de difusión, sino un medio con posibilidades expresivas propias, en busca de su propio *idioma*. Así como la mejor traducción es aquella fiel no a los significantes mismos, sino al sentido del texto, la que es capaz de encontrar en el *otro idioma* los significantes que dan forma al sentido que se trata de expresar, así los nuevos libretos buscarán construir *relatos propios de televisión*. La telenovela posibilitará la *profesionalización del oficio* de libretista poniendo las bases de su legitimación estética y su reconocimiento cultural.

Y el verdadero encuentro de la telenovela con el país tiene lugar a comienzos de los ochenta, con un nuevo modo de telenovelar³. Su punto de arranque se halla en la burla del género que inauguró *Pero sigo siendo el rey* (con libretos de Martha Bosio y dirección de Julio César Luna, a partir del texto literario de David Sánchez Juliaio). En esa telenovela los colombianos se encontraron riéndose de las reglas del género y a la vez de la

³ Ver a ese respecto Vicente Sánchez Biosca, *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (Valencia: Textos de la Filmoteca, 1995).

forma de verse a sí mismos en la caricatura sentimental de la ranchera. Esa veta irónica, que recogía una vieja tradición satírico-costumbrista de estirpe neogranadina, empezó a horadar la grandilocuencia y las rigideces del melodrama, según sostiene Sergio Ramírez Lamus en “Las violencias de la modernidad en telenovelas colombianas” (118-125); liberó la trama del peso del destino y permitió *respirar* al relato, es decir, propició que las acciones tuvieran espesor espacio-temporal y que los personajes tuvieran cuerpo. Del mundo costeño de *Gallito Ramírez* al submundo urbano y bogotano de *Las muertes ajenas*, se nos da acceso al entramado de las humillaciones y las revanchas de que está hecha la vida de quienes luchan no sólo por sobrevivir sino también por ser *alguien*. Se ausculta el opaco tejido en que *las clases se tocan*: las perversiones de los ricos conectados con los bajos fondos y las tácticas de los pobres que “explotan” los vicios de los ricos. Ampliando el horizonte de lo telenovelable hacen su aparición en el relato nuevas profesiones o, mejor, nuevos *mundos de vida*. Artistas, boxeadores, gentes del rebusque revelan nuevos modos de relación social, turbias relaciones de solidaridad y complicidad, brechas morales y culturales que agrietan la mentirosa normalidad de nuestra sociedad.

Abierta sobre el presente y porosa a los movimientos de la actualidad social, la telenovela colombiana de los ochenta se aleja de los grandes símbolos del bien y del mal para acercarse a las ambigüedades y rutinas de la vida cotidiana y a la *expresividad cultural de las regiones* que forman el país. Frente al engañoso mapa sociocultural de la dicotomía entre progreso y atraso que nos trazó la modernización desarrollista, algunas telenovelas, como *San Tropol eterno* o *El divino*, nos mostraron un mapa

expresivo tanto de las discontinuidades y los destiempos como de las vecindades y los intercambios entre modernidad y tradiciones, entre el país urbano y el país rural, con *pueblos* donde las relaciones sociales ya no poseen la elementalidad –la estabilidad y la transparencia– de lo rural, y con *barrios* de ciudad donde se sobrevive gracias a solidaridades y saberes que provienen del campo. Se trata de un mapa en que se mezclan, tanto más que se oponen, verticales servidumbres de feudo con horizontalidades producidas por la homogeneización moderna y las informalidades del rebusque urbano. En él conviven la hechicería con el biorritmo, a la vez que arraigadas moralidades religiosas con escandalosas liberaciones de la afectividad y la sensualidad. Ante los asombrados ojos de muchos colombianos se hizo por primer vez *visible* una trama de intercambios y rupturas que, aun con su esquematismo y sus inercias ideológicas, hablaba del modo como sobreviven o como se pudren unas formas de sociabilidad. Además, se aludía a las violencias que se sufren o con las que se resiste y los usos “prácticos” de la religión y las transacciones morales sin las cuales resulta imposible sobrevivir en la ciudad.

Enredada en esa trama, las telenovelas también hicieron visible la otra contradicción que más profundamente desgarrar y articula nuestra modernidad: el desencuentro nacional con lo regional, la centralización desintegradora del país plural y la lucha de las regiones por hacerse reconocer como constitutivas de lo nacional. De la costa Caribe al Valle del Cauca, pasando por Antioquia y las riberas del Sinú, la telenovela posibilitó un acercamiento a lo regional que, al superar la caricatura y el resentimiento, lo configuró como diversidad de sentir, de cocinar, de cantar y de contar su vida y sus historias. Culturas de la cos-

ta, en las cuales la magia no es cosa de otro mundo sino dimensión de éste, el boxeo llega a ser una moral más que un oficio y el vallenato es aún romance que convierte en *historia* los milagrosos sucesos cotidianos. Culturas de los valles que ponen en escena los *humores*, el espesor erótico y estético de las gentes *de pueblo*. En éste el poder y los conflictos obedecen a saberes de mujeres (o de homosexuales) que mezclan la atracción sexual con el dominio de las comunicaciones, sea el chisme o la central de teléfonos. Allí la brujería burla a la religión instituida y una erótica cruda y elemental se combina con una refinada homosexualidad para burlar al machismo. También se exhiben saberes y poderes *femeninos* en conflicto no con la modernidad, sino con las incoherencias de la economía y la *fealdad* de la política que hacen los hombres.

En este país fragmentado y excluyente, tanto en lo social como en lo cultural, las telenovelas de los ochenta juntaron, revolvieron y mezclaron lo rural con lo urbano, el más viejo país con el más nuevo y los diversos países que integran este país. En la reconstrucción que hicieron del imaginario nacional no podía faltar el encuentro o, mejor, el *cruce* del melodrama con la fantasía y la desmesura de Macondo. Eso hizo *Caballo viejo*, escrita y dirigida por Bernardo Romero Pereiro. En la vastedad del río Sinú, en la voluminosidad del cuerpo de la tía Cena, en la mezcla delirante de las vidas que encarna Reencarnación y en la multiplicidad de saberes y sabores que mestiza Epifanio se rasgaron las costuras del relato melodramático. Por allí se colaron la magia de la palabra y una secreta fusión de lo local con lo universal. Frente al uso puramente funcional o redundante de la palabra en relación con la imagen, propio de la telenovela mexicana o venezolana, en

Caballo viejo la palabra se espesó hasta tornarse imagen *poética*. Cargada de silencios y expresada en monólogos, ella *encanta*, conecta el dicho popular con la metáfora, lo cual posibilita el reencuentro de la telenovela con la oralidad cultural del país y desde ella con la escritura que ha roto la gramática para liberar la magia secreta, las sensibilidades y los ritmos de lo oral. Y por la otra costura rota se cuela la experiencia de un hombre y un pueblo que, perdidos en un recodo del río Sinú, “se sienten universales”. Ósmosis cultural que fusiona saberes y sabores venidos de occidente y oriente, de la filosofía y la sabiduría popular, junto con hablas del interior y decires del Caribe. La burla al melodrama desde dentro va a introducir en el realismo de su irrealidad la apertura a lo maravilloso macondiano.

En los años noventa, la modernidad de la telenovela cambia de signo, porque deja de ser experimentación creativa y recreación de imaginarios para convertirse en medio de la *modernización* tecnológica, la industrialización y la comercialización internacional. Respondiendo a la apertura neoliberal, el éxito de audiencias logrado en el país por las telenovelas colombianas se transmuta en trampolín hacia su internacionalización, pero a costo de una *industrialización del melodrama*. Ello acarrea el borramiento progresivo de las marcas de autor y las señas de identidad regionales o nacionales. Se fortalecen entonces

[...] las exigencias del casting, las conexiones con un *merchandising* cada día más agresivo [y] con los procesos de lanzamiento publicitario; esto es, con la factibilidad de exportación y el énfasis en temas o tratamientos que, así resulten esquemáticos y empobrecidos narrativamente, garantizan el éxito [Rey, 51].

La conexión con el país y la búsqueda estética se trasladan entonces a los dramatizados semanales. Sólo en la telenovela *Café* (con libretos de Fernando Gaitán y la dirección de Pepe Sánchez) se romperá con la tendencia dominante y se avanzará en el reencuentro con las culturas regionales como “lugar” desde el cual imaginar los lazos que imbrican ahora lo nacional con lo global. De la hacienda cafetera del Viejo Caldas a la bolsa de Nueva York, los hilos de la industria insignia del país, la del café –con su cultura, sus modos artesanales de recolección, la tecnificada producción de sus variedades, el complejo proceso de su comercialización–, se entretajan en una “historia de familia”. Como resultado, se evidencia la autonomía alcanzada por la mujer en el país, los golpes bajos, los sobornos que informan las relaciones entre exportadores, la legitimación del divorcio, los desplazamientos de la movilidad social tanto hacia arriba como hacia abajo. En un momento de desconcierto extremo, en el cual se presentaba la peor imagen de Colombia en el exterior, *Café* le permitió al país reconocerse en lo mejor y proyectarse al mundo sin abaratare narrativamente y sin neutralizar las contradictorias señas de su identidad.

Experimentando con la vida y el lenguaje audiovisual

La experimentación en la cual avanza la telenovela diaria desde *Pero sigo siendo el rey* hasta *Café* debe no poco a las transformaciones que de modo convergente o paralelo se producen en los *dramatizados semanales*. En ellos se desarrolla de manera más constante la búsqueda de una expresividad propia, la elaboración de formas y dispositivos de narración que van a dar su mayor especificidad a la ficción televisiva. Hay una menor pre-

sión del tiempo sobre el ritmo de la producción, pues se trata de un episodio y no de cinco a la semana. Aunque éste sea de una hora, y haya “distanciamiento” (que en el plano de la recepción posibilita el ritmo semanal), se alcanza un grado de libertad temática y experimentación estética mucho mayor en la actuación y el lenguaje audiovisual. Inicialmente, los dramatizados semanales siguen el rumbo de dos subgéneros bien distintos pero igualmente significativos: el primero es el dramatizado “de misterio” que, al trabajar las leyendas rurales, conecta el melodrama no sólo con el relato gótico y los cuentos de miedo, sino también con la pobreza y la violencia campesina; el segundo construye explícitamente un acercamiento a los problemas, las ambigüedades, las rutinas y la complejidad social de la vida urbana.

Dos excelentes ejemplos del primer subgénero, y de su propia diversidad, son *El ángel de piedra* y la adaptación de *El Cristo de espaldas*. Con libretos originales de Julio Jiménez y dirección de Alí Humar, *El ángel de piedra* se construye sobre un relato largo y una secuencia de ciclos clásica del género: realización de un daño, robo de la identidad, alejamiento, venganza y reconocimiento. Narra el drama del hijo a quien la familia de la madrastra roba la herencia. Alimentado por la soledad y el resentimiento, el hijo/heredero –cuyo único soporte es una vieja sirvienta, vidente y bruja– inicia una larga cadena de revanchas: de niño simula quemar o ahorcar a sus hermanastros; ya adulto, seduce, viola y abandona a todas y cada una de sus tres hermanastras. El drama de terror se desdobra en un *drama moral* en cuyo tratamiento residirá la originalidad de este relato profundamente arcaico al mismo tiempo que innovador tanto en el desarrollo dramático como en el aspecto audiovisual. Así, las

relaciones familiares tradicionales se ven trastocadas por situaciones, problemas y personajes de hoy: por ejemplo, una madrastra/madre soltera que, en lugar de aprovecharse del huérfano, encarna a la mujer que lucha toda la vida por mantener su independencia, o bien el hijo-vengador que se convierte en un joven inadaptado social. De ese modo, en los pliegues de un drama arcaico se delinear temas actualmente candentes como la opacidad y la precariedad de las relaciones afectivas, la distancia generacional o la impotencia de los padres ante la autonomía demandada por los hijos. De igual manera, el tratamiento televisivo innova al introducir cierta magia visual para narrar las ensoñaciones del hijo, los conjuros de la sirvienta, las relaciones oníricas del heredero con su padre muerto. Fiel a un fondo de leyendas y miedos ancestrales, *El ángel de piedra* no sólo logra introducir el hoy, sino hablar para el hoy de unas clases populares y medias que viven a medio camino entre el tiempo del ciclo campesino y el del desarrollo urbano. Frente al “tramposo ruralismo” de una serie como *Dallas*, el dramatizado colombiano sabe permanecer fiel a la leyenda actualizando el relato y su moral.

En la adaptación de *El Cristo de espaldas*, novela de Eduardo Caballero Calderón (con libretos y dirección de Jorge Alí Triana, quien dos años antes había llevado a la televisión el guión *Tiempo de morir*, de Gabriel García Márquez, con una espléndida realización), los conflictos sociales en el tiempo y el clima de la Violencia constituyen el fondo de la trama, en la cual se dan a la vez una guerra civil, ajustes locales de cuentas y catarsis personales. Esa mezcla de reivindicación social y revancha familiar es puesta en relato e imágenes: la hostilidad dicha en la dureza del paisaje y el desabrigo de las viviendas, la desconfianza

y el rencor convertidos en rostros ceñudos y gestos mudos, puertas cerradas y cuerpos al acecho. La pobreza y la violencia se despliegan desde la tierra y la niebla hasta las grises ruanas, los oscuros ocos de las casas y los ojos enjutos. Y, finalmente, a la historia convertida en lucha fratricida.

En 1977, la programadora RTI puso en escena “El cuento del domingo” y así dio inicio a un proyecto de dramatización seriado que buscaba indagar en temáticas urbanas y cuyos capítulos estaban encomendados a diferentes directores. La serie llegó a su mejor momento a mediados de los años ochenta con adaptaciones hechas por Pepe Sánchez de libretos del brasileño Manoel Carlos –*Vivir la vida, Brillo*–. A partir de ellas el vivir cotidiano de la gente común, sus formas de habitar, hablar y quererse, sus soledades y miedos, entran con dignidad y frescura en la televisión. De ese proyecto nacerá el dramatizado *La historia de Tita* (también dirigido por Pepe Sánchez), que aborda una de las temáticas claves del folletín social del siglo XIX: la pintura de la condición femenina en las clases populares, el desplazamiento del universo psicológico del bovarismo –con sus triángulos amorosos, sus divorcios y adulterios– al mundo de los oficios infamantes, los incestos y la permanente agresión masculina sobre las mujeres, con la consiguiente violencia de éstas sobre los niños. *La historia de Tita* es el primer dramatizado colombiano que articula la experiencia cinematográfica del neorrealismo con el reportaje directo, cámara en mano, para colarse entre una muchedumbre callejera o en un bus, con sus apretujones. Así ilumina los hábitos cotidianos de supervivencia, legales e ilegales, de una adolescente obligada a hacer de madre de sus hermanos por una madre prostituta que la explota casi tanto como el chulo la explota a ella misma. Es Tita

quien nos narra o, mejor, es desde su mirada ingenua y su cuerpo adolescente, desde su rabia y su ternura, que tenemos acceso al mundo de miseria y violencia en que vive. El enfoque visual, hecho de angulaciones retorcidas y asfixiantes, nos hizo sentir viscosamente la estrechez y la fealdad del inquilinato o el desamparo de las calles sucias y lluviosas del Bogotá nocturno, nos abrió a una televisión capaz de desnudarse de la retórica con que los noticieros sensacionalizan y espectacularizan el sufrimiento de los marginados, para iluminar poéticamente la cotidianidad más humilde, sus rutinas y sueños. La última serie de “El cuento del domingo”, *Los Victorinos* o *Cuando quiero llorar no lloro*, dirigida por Carlos Duplat, ahondó en la investigación de los submundos urbanos y recargó esa búsqueda con un denso *suspense* y un premonitorio acercamiento a la cultura sicarial de los adolescentes en los barrios de invasión.

Cruzando esas temáticas, otro dramatizado semanal abrió a finales de los años ochenta nuevas pistas en la indagación de la complejidad social y cultural de la vida urbana. *Dos rostros, una vida*, con libreto y dirección de Jorge Alí Triana, se atrevió a mirar desde adentro dos instituciones intocables en Colombia, la Iglesia y el ejército, lo cual obligó a Triana a hacer interrupciones y sufrir una censura que lo llevó a recortar el desarrollo del dramatizado. La serie nos cuenta la historia de una joven religiosa y un teniente en crisis de fe que habitan en un manicomio. El hombre está en tratamiento por haber flaqueado en su capacidad militar y ella es una monja-enfermera que hace allí su noviciado. El encuentro de estos dos rostros en medio de las miradas vacías y los delirios que llenan el espacio del manicomio sacará a flote las pesadillas, los prejuicios y las intolerancias que pueblan los imaginarios de este país. Mientras

la religiosa descubre la fragilidad de su vocación y la vitalidad de su cuerpo y sus afectos, el teniente busca en quién descargar su frustración como militar y su pasión de hombre, con lo cual se da un entrelazamiento de seres interiormente confundidos y torturados. Sobria y expresiva a la vez, la realización televisiva logra una narración que evita el morbo del escándalo dirigiendo la mirada del espectador hacia la sensualidad imposible y dolorosamente contenida, la humillación cotidiana, el delirio de los rostros ausentes, vacíos, y el amor no expresable pero larga y profundamente sufrible.

Una segunda etapa en la historia de los dramatizados colombianos se desarrolla entre 1988 y 1991 con *Azúcar*, de Carlos Mayolo; *Los pecados de Inés de Hinojosa* y *Castigo divino*, de Jorge Alí Triana; las miniseries *La vorágine* y *María*, de Lisandro Duque; *La casa de las dos palmas*, sobre la novela de Manuel Mejía Vallejo, con libreto de Martha Bossio y la dirección de Kepa Amuchastegui, y *Escalona*, con libretos de Bernardo Romero Pereiro y la dirección de Sergio Cabrera. Este momento señala la llegada a la televisión de varios directores de cine, como Carlos Mayolo, Lisandro Duque y Sergio Cabrera, lo cual implica experimentación narrativa y visual, a la vez que conflictos entre lenguajes: no es lo mismo el trabajo de elaboración de un film, unitario y cerrado sobre sí mismo, que el de una serie de episodios sucesivos y *abierto* a las incidencias de sus peculiares condiciones de producción. Dicha etapa se caracteriza igualmente por una nueva forma de abordar desde el dramatizado la reescritura de la historia. Los héroes idealizados son abandonados en favor de personajes secundarios y villanos –como en *Los pecados de Inés de Hinojosa*–, y se plasma la otra cara de la historia: la trama cultural y la epopeya colectiva en la cual los per-

sonajes tienen vida cotidiana. En *La casa de las dos palmas*, por ejemplo, la relectura de la colonización antioqueña deja en claro una explosiva trama que imbrica elementos de la familia extensa típica de la región, de economía y religión, de afán de lucro y espíritu de retaliación, así como de la fortaleza y la generosidad femeninas; la madre, en particular, calladamente teje y transmite las tradiciones con las cuales introduce sosiego y poesía en esa cultura de arrieros y comerciantes. Y *Azúcar*, saga de tres generaciones que luchan contra la maldición de una mulata que condena a los que rehuyen el mestizaje, muestra el paso de la hacienda esclavista a los ingenios industriales.

Cine, televisión y literatura se van a encontrar ahora en la versión de los dos más grandes textos de la literatura colombiana anteriores a García Márquez: *María* y *La vorágine*. Aunque la adaptación a cine-en-televisión de textos “sagrados” es una operación doblemente riesgosa, ambos trabajos, en especial *María*, supieron combinar el despliegue tecnoescenográfico –es decir, lo moderno de la producción– con un relato atento a las modulaciones de la subjetividad romántica. Así, el gran fresco de época no convirtió a los personajes en simples marionetas sobre un paisaje.

Desde 1992, las series dramatizadas toman un rumbo nuevo: se investiga en profundidad la situación por la que atraviesa el país en ese momento –en *La alternativa del escorpión*, en *María María, sueños y espejos*– y se indaga por el cambio cultural en las costumbres –*Espérame al final*, *Señora Isabel*, *La otra mitad del sol*– en un subgénero que cabría llamar “reportaje-dramatizado”. A partir de entonces, la ficción televisiva se atreve a tocar algunas de las fibras más sensibles de la situación nacional (la corrupción de los políticos, las contradicciones de la guerrilla, la cruel-

dad en el secuestro, el negocio de los medios). Se construye un tipo de relato que no cae en el panfleto maniqueo y sensacionalista. Su complejidad narrativa y una continua experimentación estética contribuyen a dar profundidad y contexto a ciertos temas que la noticia diaria (radial, televisiva e incluso periodística) simplificaba y estereotipaba cada día más. Esos dramatizados revelan una cruda autocrítica al corazón mismo de la empresa televisiva, a sus complicidades serviles con el poder político o a los sórdidos chantajes que le tienden los grupos económicos. Tales trabajos (en especial los escritos y realizados por Mauricio Miranda, libretista, y Mauricio Navas, director) tuvieron la imaginación y la osadía para meter en la ficción entrevistas a personajes de la vida real afectados por el secuestro de familiares o la violación de derechos humanos por militares, guerrilleros o paramilitares.

Convertidos en relatos abiertos a los acontecimientos cotidianos, tales dramatizados hicieron visible, en un mismo movimiento, la tramoya que oculta la pantalla o el satinado papel de una revista de actualidad, la lucha a muerte entre intereses, la corrupción política, el servilismo de los eclesiásticos. También evidenciaron la independencia y la tenacidad suicida de unos pocos periodistas, la solidaridad de los trabajadores y la *alternativa*, difícil pero posible, de una televisión y una prensa capaces de asumir sus contradicciones y ponerse al servicio de los intereses colectivos, la fiscalización del poder y la denuncia de su corrupción.

En otra vertiente, los dramatizados de este período van a tematizar los cambios y los indicios de modernidad en la vida de una sociedad que parece girar en un círculo cerrado de inercias y violencias sin fin. A partir de la resonancia que tuvo en

las grandes ciudades colombianas la “revolución cultural” de los sesenta –un tópico de *Espérame al final*– se exploran las rupturas generacionales que tuvieron por escenario la pareja, el sexo, la moda vestimentaria, la música y el anarquismo político. Se lleva a la televisión, más que anécdotas, *el clima* de desenmascaramiento de esa época, en la cual emergió la autonomía de la subjetividad que pasaba por la liberación del cuerpo y el estallido de una política anquilosada y podrida. Andando los años, lo anterior dejará sus más claras huellas en la independencia lograda por la mujer no sólo en el campo laboral-profesional, sino en ese otro mucho más esclavizante y oscuro, el de la casa y el matrimonio.

Así, *Señora Isabel*, un relato televisivamente impecable, narra el coraje de una mujer que tras veinte años de estar casada y ser “ama de casa” se siente capaz de exigirle a la vida libertad y pasión, lo cual convirtió ese dramatizado en eje de un debate de fondo contra el moralismo del país, al que la televisión no se había atrevido a asomarse. Por revelar la secretas conexiones de lo privado con lo público, iluminó las contradicciones de su separación y las de su confusión.

En *La otra mitad del sol*, la televisión dio espacio a los cambios que atraviesa una generación despolitizada, atomizada, tal como se viven en una universidad en crisis de autoridad tanto intelectual como moral. Ella encuentra en el clima de la “nueva era” (orientalismo y reencarnación) la metáfora de una vuelta al pasado que descifra los enigmas del presente; también, el dispositivo narrativo que permitirá hacer de la investigación estética una clave de indagación en las profundidades del “alma” contemporánea, de su desazones y sus iluminaciones.

Imágenes de lo nacional y nuevo imaginario latinoamericano

Durante la “primera” modernización⁴, de los años treinta a los años cincuenta, los medios de comunicación fueron decisivos en la formación del sentimiento y de la identidad nacionales. Al proporcionar a las gentes de las provincias y regiones una experiencia cotidiana de integración, la radio hizo la *traducción* de la idea de nación en términos de vivencia y cotidianidad. Y al realizar la mediación entre las culturas rurales y la nueva cultura urbana de la sociedad de masas, el cine proporciona lenguaje y estética a la experiencia popular urbana. Pues, como lo afirma Carlos Monsiváis, el cine va a conectar vitalmente con el hambre de las masas por hacerse socialmente visibles (434-437). La gente iba a *verse* al cine en una secuencia de imágenes que, más que argumentos, le entregaba la legitimación nacional de sus gestos y gustos, de sus modos de hablar y caminar. El cine nacionaliza al pueblo al permitirle verse; por ende, otorga modos de sentir y decir a la nacionalidad.

El proceso que vivimos hoy no sólo es distinto, es en buena medida inverso: los medios de comunicación constituyen uno de los más poderosos agentes de devaluación de lo nacional (Schwarz, 15-22). Lo que desde ellos se configura hoy es la emergencia de *culturas sin memoria territorial* o de culturas en las cuales lo territorial ha pasado a un plano secundario. Las culturas cuyo eje es la lengua y, por lo tanto, el territorio, son rebasadas por nuevas culturas musicales y visuales que producen *co-*

⁴ Véase el artículo de Jesús Martín Barbero, “Modernidad y massmediación en América Latina”, en *De los medios a las mediaciones* (México: Gustavo Gili, 1987).

comunidades hermenéuticas (Jauss, 143) nuevas que, por estar ligadas a las redes que mueven el mercado transnacional de la televisión, del disco o del internet, no pueden ser subvaloradas pues implican nuevos modos de estar juntos y de expresar la identidad. Los medios introducen hoy un orden de organización de la cultura que ya no es pensable en términos de lo nacional/antinacional. Ellos ponen en juego un contradictorio movimiento de globalización y fragmentación de la cultura que es a la vez mundialización cultural y revitalización de lo local. Pero la devaluación de lo nacional no proviene únicamente de la desterritorialización que efectúan los circuitos de la interconexión global de la economía y la cultura-mundo, sino de la erosión interna que produce la *liberación de las diferencias*, especialmente las regionales y las generacionales. Mirada desde la cultura planetaria, la cultura nacional aparece provinciana y cargada de lastres estatistas; mirada desde la diversidad de las culturas locales, la cultura nacional se identifica con la homogeneización centralista y el acartonamiento oficialista.

Y en esa reinención de las imágenes de lo nacional, ¿qué sentido cobra *lo latinoamericano*? Desde hace muchos años los medios masivos, en especial el cine, con sus ídolos, y la radio, con la música –el tango, la ranchera, el bolero y últimamente la salsa–, han movilizad imaginarios desde los cuales los latinoamericanos *se han sentido juntos*. Cuando se trabaja sobre la *integración* de los países que pasan hoy, ineludiblemente, por un proceso de *incorporación a* la economía-mundo regida por la más pura y dura lógica del mercado, nos percatamos de que el imaginario latinoamericano, condicionado por los medios, no puede escapar al borramiento o a la neutralización que sufren las señas de identidad tanto de lo latinoamericano como de lo

nacional. La telenovela, que hace parte de los dispositivos de modernización del imaginario latinoamericano, enfrenta decisivamente en estos últimos años los desafíos que vienen de la globalización. Ella es un enclave estratégico de la producción audiovisual latinoamericana, tanto por su peso en el mercado televisivo como por el papel que cumple en el reconocimiento cultural de esos pueblos. Su importancia no sólo resulta decisiva en Brasil, México y Venezuela, los principales países que la exportan; también en Argentina, Colombia y Chile, donde ocupa un lugar determinante dentro de la *capacidad nacional* de producción televisiva; esto es, en la consolidación de una industria, la modernización de sus procesos y sus infraestructuras –técnicas, financieras– y la especialización de sus cuadros profesionales: libretistas, directores, camarógrafos, sonidistas, escenógrafos, editores. La producción de telenovelas ha significado a su vez cierta apropiación del género por los diversos países. Si bien el género melodramático entraña rígidos estereotipos en su esquema dramático y fuertes condicionantes en su gramática visual –reforzados por la lógica estandarizadora del mercado televisivo–, nuestros países han hecho de la telenovela un expresivo lugar de cruces entre la televisión y otros campos culturales, como la literatura, el cine o el teatro. En la mayoría de los países se empezó copiando y en otros importando incluso los libretos. Lo mismo sucedió con la radionovela años atrás. En ese entonces, la empresa Colgate-Palmolive hacía circular los libretos desde Cuba y Argentina por los demás países del continente (Ortiz y otros, 42). La dependencia del formato radial y de una concepción de la imagen como mera ilustración de un “drama hablado” se fue superando a medida que la televisión se industrializaba y los equipos humanos de

producción se apropiaban y construían las posibilidades expresivas del nuevo medio. Justo cuando la telenovela movilizó e incorporó en su producción a artistas, escritores y críticos, cuando desalojó a las series estadounidenses de aquellos horarios de mayor audiencia, es decir, cuando tuvo éxito, sufrió una contradictoria internacionalización. Pues, si de un lado ella responde a un movimiento de reconocimiento de lo latinoamericano, marca de otros lados el inicio de un tramposo movimiento de adelgazamiento y desdibujamiento de las señas de identidad nacionales y regionales.

En los años setenta y en parte de los ochenta el éxito de la telenovela entre los públicos latinoamericanos se debió en gran medida a su *capacidad de hacer de una narrativa arcaica un albergue de propuestas modernizadoras de algunas dimensiones de la vida*. La evolución y la diversificación del género introdujo temáticas y dimensiones nuevas. El universo representado tuvo límites muy fuertemente definidos cuya violación haría estallar el esquema melodramático que sostiene el reconocimiento y la fidelidad de sus audiencias. Ello no impidió que la complicidad del público con el género fuera alentada también por la porosidad de éste a las transformaciones de la vida. Para los colombianos eso ha sido notorio a partir de la aparición de telenovelas de “sabor regional”, un proceso que se inició con *Gallito Ramírez*, *San Tropol eterno* y *El Divino*, se macondianizó en *Caballo viejo* y se hizo urbano en *Café*. Claro que la modernidad de las costumbres se halla encorsetada por ciertos “valores perennes” y por rituales y retóricas múltiples que hacen aparecer los cambios legitimados por su vinculación con el mito del progreso. Lo innegable, en todo caso, es que en cierto tipo de telenovelas –como las colombianas que hemos analizado– la figura de las jerarquías

y las exclusiones sociales perdió rigidez; al mismo tiempo, se pluralizó y complejizó el tejido social de las lealtades y sumisiones. Las distancias entre pobres y ricos, hombres y mujeres, adultos y jóvenes, aparecen a la vez expuestas y trastornadas, porque se introducen mediaciones y movimientos que hacen visible la otra cara de las humillaciones y las revanchas. En última instancia, esos indicadores de modernidad –que en muchos casos forman parte de los dispositivos de reconstrucción de la verosimilitud del relato– dicen a la vez que la construcción de identidad a través de la telenovela es no sólo una mera y tramposa nostalgia, sino una dimensión del vivir y del soñar con que los latinoamericanos fabrican el hoy. En los años noventa, el *imaginario moderno* que se construye en las telenovelas remite cada vez menos a la *diferencia cultural* y más a la *experiencia del mercado*. Ello permite rentabilizar las aspiraciones humanas y las demandas sociales al captar, en la estructura repetitiva de la serie, dimensiones claves de la ritualización del vivir cotidiano, “juntando el arte de contar historias con el de saber hacer cuentas” (Matterlart, 115). Esto es, conecta las narrativas con las nuevas sensibilidades al mismo tiempo que impone un solo y empobrecedor modelo estético.

Obras de referencia

Abad Faciolince, Héctor. “El bienestar en la incultura”. *Número*, 9, 1996, 63-68.

Benjamin, Walter. “El narrador”. *Revista de Occidente*, 429, 1973, 301-333.

Brooks, Peter. “Une esthétique de l’ étonnement: le mélodrame”. *Poétique*, 1974, 340-356.

- Da Matta, Roberto. *A casa e a rua*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Fadul, Ana María. "Literatura, radio e sociedade". *Literatura em tempo de cultura de massa*. Edición de Ligia Averbuck. São Paulo: Nobel, 1984, 151-175.
- Frye, Norton. *La escritura profana*. Caracas: Monte Ávila, 1980.
- García Riera, Emilio. *El cine y su público*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura*. Barcelona: Editorial Península, 1977.
- Jauss, Hans Robert. "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". *Teoría de la recepción literaria*. Compilación de Dieter Rall. México: UNAM, 1987, 55-121.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Mattelart, Armand y Michelle. *Le carnaval des images: La fiction brésilienne*. París: Documentation Française, 1987.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 1976, IV, 303-476.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973.
- Ortiz, Renato, y otros. *Telenovela, historia e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Ramírez Lamus, Sergio. "Las violencias de la modernidad en telenovelas colombianas". *Televisión y melodrama*. Edición de Jesús Martín Barbero. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992, 118-125.
- Rey, Germán. "Ese inmenso salón de espejos: telenovela, cultura y dinámicas sociales en Colombia". *Diálogos de la comunicación*, 44, 1996, 43-53.

- Rivera, Jorge B. *El folletín: Eduardo Gutiérrez*. Buenos Aires: Compañía Editora de América Latina, 1980.
- Rodríguez, Clemencia; Telléz, Patricia. *La telenovela en Colombia: mucho más que amor y lágrimas*. Bogotá: CINEP, 1989.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- Schwarz, Roberto. "Nacional por substración". *Punto de vista*, 28, 1987, 15-23.
- Seibel, Beatriz. *El teatro "bárbaro" del interior*. Buenos Aires: De la Pluma, 1984.

*La letra vs. el cine
en la conformación del imaginario social colombiano*

MARÍA HELENA RUEDA
Stanford University

El primer largometraje de ficción que se filmó en Colombia fue *María*, en 1922. El segundo fue *Aura o las violetas*, en 1924. Los años han corrido y hoy en día el colombiano que más público cinematográfico convoca no es un director ni un actor ni un fotógrafo. Es un escritor y se llama Gabriel García Márquez. Estos datos parecen bastar para postular que existe una relación de dependencia de la literatura con respecto al cine nacional o, al menos, que se presenta una mayor valoración de lo literario frente a lo cinematográfico en el imaginario cultural de los colombianos. Es una sensación que recorre de una u otra manera todos los acercamientos a nuestra historia cinematográfica y que tomamos como punto de partida para analizar la relación entre el cine y la cultura letrada en Colombia.

Es evidente que los pioneros de la filmación en el país buscaron el respaldo de la cultura literaria para echar a andar el arriesgado negocio de hacer películas. Las dos cintas mencionadas tuvieron acogida entre los colombianos porque las novelas que les sirvieron de base eran muy populares en su tiempo; la gente asistió a los teatros para ver representados en la pan-

talla a aquellos personajes de Jorge Isaacs y José María Vargas Vila que ya tenían un lugar de honor en su imaginación.

Sabemos que este fenómeno fue común durante las primeras décadas del cinematógrafo. En todos los países, los directores pioneros asaltaron a menudo los anaqueles de la literatura clásica en busca de ficciones que pudieran filmar. Para los productores de cine de aquellos años, la base literaria ofrecía argumentos y garantizaba la asistencia del público a las salas, pero además otorgaba prestigio, porque conectaba al juguete de feria con la actividad de los salones. Por vincularse con tradiciones literarias que tenían varios años de historia, el cine dejaba de ser una mera distracción novedosa, cuyo pasado se relacionaba más con la técnica que con la estética, y se convertía en “arte”. Lo que diferencia y particulariza el caso colombiano es que, mientras en otros lugares surgieron rápidamente artistas y técnicos que se dedicaron únicamente al cine y en él forjaron su lenguaje, aquí el conflicto entre lo visual y lo literario nunca se resolvió por completo, quizás porque se vio marcado por un constante favorecimiento de lo escrito por parte de las diversas instancias de poder.

Colombia fue el primer país latinoamericano que contó con una Academia de la Lengua y uno de los primeros en los cuales se redactó una historia de la literatura nacional. Es también el lugar donde la política y la gramática caminaron de la mano hasta bien entrado el siglo XX, dando lugar a una cultura nacional que se definió como normativa, conservadora, excluyente y restringida. Esta circunstancia limitó el desarrollo de la cinematografía en nuestro país. El apego a la gramática y la cautela ante el cambio –encarnado en este contexto por el cine como innovación tecnológica y como otro medio, frente a la literatu-

ra, de representación de lo real y lo imaginario— se convirtieron en obstáculos insalvables para quienes quisieron hacer películas en el país durante las primeras décadas del siglo XX. En efecto, cuando se habla de la historia del cine en Colombia en general se alude a las limitaciones impuestas a este medio por cierta tradición nacional de respeto por las normas y de rechazo de lo nuevo. Se sabe que las juntas de censura fueron comunes desde los años diez, que los primeros realizadores de cine debieron enfrentarse con frecuencia a las reacciones negativas de la sociedad y que muchas veces tenían que contar con el respaldo de algún hombre de letras, ajeno a las lides del espectáculo y representante de los sectores cultivados de la sociedad, para poder realizar y exhibir sus películas¹.

La actividad cinematográfica en el país durante las primeras décadas estuvo marcada por los obstáculos que debieron superar quienes quisieron explotar las posibilidades del cinematógrafo, en una sociedad que percibía esas imágenes en movimiento como una amenaza. Tal actitud se tradujo en ausencia de apoyo para el cine y la cultura visual en general, no sólo por parte del gobierno sino también de quienes podrían haber aportado capital para desarrollar una industria cinematográfica. Las consecuencias más obvias de esto tienen que ver con la falta de interés por el cine nacional que existe entre los colom-

¹ Se encuentran referencias a ello en los diversos acercamientos a la historia del cine en Colombia. Con respecto a la existencia de juntas de censura en esa década, ver el libro de Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Bogotá: Editora Guadalupe, 1978), 33-34. Sobre la presencia de hombres de letras en el quehacer cinematográfico, ver el libro de Hernando Salcedo Silva, *Crónicas del cine colombiano. 1897-1950* (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981), 129.

bianos y las dificultades que enfrentan todos aquellos que se lanzan a la empresa de realizar películas en el país. Con el paso del tiempo la sociedad ha variado sus esquemas y las costumbres se han modificado, como en el resto del mundo, pero todavía no existe claridad sobre lo que significa elaborar una cultura cinematográfica en el país. Esto se relaciona con la tendencia de los sectores dominantes de la sociedad a una especie de satanización de lo visual, que en 1910 llevó a la creación de diversos comités de censura, en los años cincuenta a la configuración de una Junta de Clasificación de Películas y en los noventa al establecimiento de una Comisión Nacional de Televisión, cuyo propósito era y es regular lo que pueden ver los colombianos². En este texto buscaremos indagar hasta qué punto esa situación es a la vez motivo y resultado de una definición de lo visual como una presencia amenazadora (por lo incontrolable) en nuestra cultura, mientras lo escrito se erige como la expresión válida (es decir, manejable) de la misma. Para ello tomaremos en consideración algunos casos en los cuales lo letrado y lo cinematográfico se han visto enfrentados en la búsqueda de una expresión artística en el país. Utilizaremos el término “letrado” en el sentido que le otorgaba Ángel Rama, es decir, en

² La Junta de Clasificación de Películas fue creada en 1954, durante el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla. Estaba conformada por representantes de la Iglesia y de los sectores “respetables” de la sociedad. Su función era “clasificar” las películas que se presentarían en cartelera, con argumentos moralizantes; ésta se convirtió en una forma efectiva de censura, que se aplicó con especial énfasis a las producciones nacionales. La Comisión Nacional de Televisión fue creada por el gobierno de Ernesto Samper para regular todo lo relacionado con la asignación de espacios y canales televisivos, incluyendo asuntos relativos al contenido de los programas.

referencia no sólo a lo literario, sino a todos los discursos que pasan por la escritura y en general por el ordenamiento de signos codificados. La función de éstos es organizar el poder social en torno de los intereses de las élites que manejan dichos signos.

Un lugar donde el cine se adapta a la literatura

Anteriormente destacamos que los dos primeros largometrajes de ficción realizados en Colombia se basaron en obras literarias nacionales que gozaban de amplio reconocimiento. Utilizamos este hecho como punto de partida para la reflexión pero, al analizar la relación entre el cine y la letra en el país, no nos referiremos a los métodos que se han utilizado para adaptar la literatura al cine. Buscaremos, en cambio, observar de qué manera el cine ha tenido que replegarse ante la cultura letrada y ha quedado por ello incapacitado para desarrollar un lenguaje propio. Si repasamos la historia de las películas que se han realizado en Colombia, observamos que relativamente pocas tienen como sustento argumental una obra literaria. Este hecho resulta diciente en cuanto a la dificultad que enfrentan los cineastas para abordar (o desbordar) la cultura literaria en nuestro país. Entre las adaptaciones más recientes recordamos *Cóndores no entierran todos los días* (1984), de Francisco Norden; *La mansión de Araucaíma* (1986), de Carlos Mayolo; *Ilona llega con la lluvia* (1996), de Sergio Cabrera. No incluimos en el grupo las películas realizadas por directores colombianos sobre ideas de García Márquez, porque ninguna de ellas ha tenido su origen en una obra literaria en sentido estricto. La primera, *Tiempo de morir* (1985), se realizó sobre un guión escrito por García

Márquez y Carlos Fuentes, ya filmado en México, en 1965, por Arturo Ripstein. La segunda, *Milagro en Roma* (1988), está vagamente inspirada en una crónica del premio Nobel sobre un hecho real, pero en su forma ficticia la historia fue construida para la película; sólo después el autor escribió un cuento sobre la misma, “La santa”, que incluyó en el volumen *Doce cuentos peregrinos* (1992). La tercera, *Edipo Alcalde* (1996), de Jorge Alí Triana, fue una historia concebida originalmente para el cine, aunque presentada como versión de la tragedia griega clásica *Edipo Rey* y marcada por una carga literaria que muchos le señalaron, tanto en los diálogos como en el tratamiento del tema. Sin embargo, el caso de García Márquez es ilustrativo del carácter particular que ha tomado en Colombia la relación entre cine y literatura, como veremos.

Es preciso aclarar que, si bien no son tantas las películas colombianas que parten de un texto literario, en términos relativos el peso de las mismas es grande, porque es éste un país en el que la producción cinematográfica ha sido escasa, y las cintas basadas en obras literarias se presentan con una carga de prestigio agregado que acentúa su relevancia en la historia de nuestro cine. Las dificultades que existen en el contexto colombiano para establecer líneas de desarrollo puramente cinematográficas contribuyen a alimentar las valoraciones de este tipo. Podemos decir que en el cine nacional la fragmentación es la norma. Los intentos por llevar a cabo descripciones globales al respecto parecen destinados a encontrarse siempre con la necesidad de explicar las razones de esa discontinuidad. Es lo que ocurre en los libros o los capítulos de libros que se ocupan del tema. Más que analizar películas, hablan de los motivos que han dificultado la realización de ellas; más que señalar temas o

corrientes, buscan explicar las razones por las cuales es imposible hablar de esos aspectos con referencia al cine colombiano. También, al abordar el tema de la relación entre cine y literatura en el país nos encontramos con ese condicionante. Antes de analizar de qué modo el discurso literario ha marcado la práctica cinematográfica en Colombia, parece necesario tratar las limitaciones con las que se realiza aquí esa práctica y aventurar una explicación para las mismas. En este caso el tema planteado apunta por sí mismo un camino hacia esa explicación. Más que indagar en las condiciones materiales de producción (conocidas en términos generales por buena parte del público de cine en Colombia), procuraremos definir hasta qué punto el propio discurso letrado, la forma en que se ha conformado y cómo ha entendido su relación con el cine, provee una explicación para esas limitaciones.

Una mirada a los orígenes

Los primeros años del cine en Colombia son recordados con nostalgia por los escasos historiadores de la materia. Además, en otros países los relatos sobre las aventuras que vivieron los pioneros del cine son historias con final feliz. Aquí, casi todas tuvieron finales de sabor amargo. Para la cinematografía en general, los años anteriores a la introducción del sonido constituyen una etapa de experimentación y desarrollo acelerado, en la cual se van definiendo las características artísticas y comerciales de la industria del cine. En esa época, el costo relativamente bajo de la producción de películas y la avidez del público por consumir imágenes en movimiento llevaron a que, en todos los países, surgieran empresarios interesados en invertir en

ese negocio, que prometía dejar enormes ganancias. Desde los primeros años, sin embargo, se hizo evidente que comprar copias producidas por otros era más barato que producir películas propias. Así se fue estableciendo un monopolio de producción en los centros que, por sus condiciones sociales, políticas y económicas, estuvieron en capacidad de desarrollar primero el aspecto industrial del invento: al principio, Francia e Italia; luego, Estados Unidos, que gracias a las maniobras de los dueños de los estudios de Hollywood se impuso en forma avasalladora como el principal productor y exportador de películas en el mundo. El proceso se aceleró con el aumento en los costos de producción por la llegada del sonido, que coincidió con el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

Aunque las condiciones del mercado llevaron a que en el resto de los países fuera mejor negocio comprar películas que producirlas, hubo siempre un aspecto que las cintas importadas no podían cubrir: el afán del público por ver reflejado en la pantalla su entorno, los personajes, los comportamientos, los gestos, los espacios y los temas que le eran familiares. En América Latina, las cinematografías brasileña, argentina y mexicana supieron apelar a los públicos nacionales por ese medio. De esa manera, sentaron las bases para el desarrollo de sus respectivas industrias. A los países hispanoamericanos carentes de una cinematografía propia que explotara este aspecto, Argentina y México les proporcionaron películas que respondían en forma más o menos adecuada a ese afán de identificación, presentando espacios y personajes que por afinidades ligadas con el pasado colonial atañían de alguna manera a los de toda la región. Así, las películas procedentes de estos países se convirtieron en una alternativa frente a los filmes europeos y norteamericanos,

que ofrecían historias situadas en lugares ajenos, mitificados, ahistóricos y atemporales, más del gusto de la burguesía en todos los países, pero menos cercanos a las exigencias de las clases populares, que compraban la mayor parte de las entradas a las salas de cine.

En Colombia, a menudo se culpa a las distribuidoras internacionales (mexicanas y norteamericanas) por los fracasos del cine nacional, pero se podría pensar que el proceso marchó en el sentido contrario: la invasión de cine extranjero fue posible porque no existía un cine propio que respondiera a las demandas del público. Hoy en día es casi imposible juzgar hasta qué punto la calidad misma de las películas producidas en esa época atrajo o ahuyentó a los espectadores, porque la mayor parte de ellas se han perdido y las conocemos apenas por referencias. Sólo sabemos que el cine era objeto de rechazo por parte de las élites letradas, que los realizadores de películas afrontaban dificultades para encontrar un lenguaje cinematográfico que respondiera a las demandas del público, que el estado no les ofrecía apoyo y que muy pocos inversionistas se interesaron por el negocio. Esto llevó a que en Colombia el cine fuera cuestión de quijotes, personajes de diferentes orígenes que guiados por impulsos nacionalistas, por incentivos comerciales o por el mero empeño personal, se lanzaban a la empresa de hacer películas.

Las dificultades que afrontaban los productores de películas para encontrar un lenguaje cinematográfico apropiado se evidencia en lo que Hernando Martínez Pardo llamó el divorcio del cine nacional con su público. Según lo que afirma este autor, el escaso interés de los colombianos por el cine de ficción producido en los primeros años se debió en gran parte a

la desvinculación total de sus imágenes con la realidad nacional. De esta manera, en lugar de competir con las películas italianas y francesas, ofreciendo al público una oportunidad para encontrar su entorno reflejado en la pantalla, lo hacían copiando el lenguaje, los espacios y la temática de las producciones extranjeras. Frente a ellas las cintas nacionales se veían como malas imitaciones. La razón de ese afán imitativo puede tener que ver con la influencia ejercida en el quehacer cinematográfico por los europeizados escritores colombianos de la época. Bien afirma Hernando Salcedo Silva, en las *Crónicas del cine colombiano. 1895-1950*, que los escritores tenían tal presencia en todos los campos del arte y en la política del país que “hasta los ponían a dirigir películas” (129).

La desvinculación de las imágenes con la realidad llegaba a tal extremo que ni siquiera los noticieros presentaban aquellas situaciones nacionales que afectaban a las mayorías. Como lo muestran todos los historiadores de la materia, la mayor parte de ellos se dedicaba a presentar imágenes de los actos públicos a los que asistían el presidente y los altos dignatarios del gobierno. Hechos tan decisivos para la historia nacional como la huelga de los trabajadores de la zona bananera en los veinte no parecen haber sido objeto de ninguna referencia en las pantallas colombianas de la época. Ni siquiera la representación teatralizada de lo nacional halló su camino en el cine a partir de fuerzas surgidas en el seno de la sociedad colombiana. En los años cuarenta, cuando el éxito del cine mexicano comenzó a mostrar que la exaltación nacionalista de los paisajes, la música y las costumbres de una región podía ser rentable, algunos productores colombianos exploraron ese camino, pero no llegaron sino a producir malas copias del cine mexicano. El divorcio

con el público se mantuvo intacto y la única película de este tipo que encontró alguna acogida fue *Allá en el trapiche* (1943), desfile de bambucos y bailes folklóricos al que el público asistió porque mostraba el rostro de actores conocidos a través de la radio.

Salcedo Silva reduce la intervención oficial en el primer período del cine nacional a tres hechos. El primero, la importación hecha por el general Reyes, en 1909, de un camarógrafo francés cuya función era principalmente filmar al mandatario en sus actos oficiales. El segundo, el establecimiento de un departamento de cine en la sección de cultura popular del Ministerio de Educación, entre 1938 y 1940, el cual nunca tuvo mucho efecto en la producción de películas. El tercero, la promulgación de la ley 9 de 1942, la cual libraba de derechos de aduana a quienes importaran película virgen, siempre y cuando utilizaran una parte indeterminada de la misma para filmar programas de “propaganda nacional”, y eximía también de algunos impuestos a los teatros que exhibieran películas colombianas, condicionando la exención a que las cintas fueran de 35 mm. Esto apenas sucedió muchos años después de promulgada la ley, pues en ese momento no existían en Colombia los equipos de filmación apropiados para el formato. Ninguno de estos hechos tuvo un influjo real en la producción de películas en el país, excepto quizás en términos negativos, por la ausencia de medidas reales de apoyo. Si bien es cierto que la protección del gobierno no habría bastado para que se desarrollara una industria cinematográfica, la ausencia casi total de la misma es una muestra del desdén con el cual era mirado el cine por los sectores dominantes de la sociedad, no sólo por quienes actuaban en el ámbito político sino también por los que

podrían haber ejercido su influencia en el aspecto económico: la inversión capitalista nacional en la producción de películas brilló por su ausencia.

Todos los intentos por hacer cine en Colombia en aquellos años fueron el producto de iniciativas particulares, casi todas de extranjeros que importaban sus propios equipos y luego de realizar algunas películas en el país se dedicaban a otros negocios. En la época del cine mudo, los tres largometrajes más exitosos fueron *María* (1922), dirigida por los españoles Máximo Calvo y Alfredo del Diestro y coproducida por éste y el sacerdote caleño Antonio Posada; *Aura o las violetas* (1924), dirigida y producida por los italianos Vicente y Francisco di Domenico, y *Bajo el cielo antioqueño* (1925), producida por Gonzalo Mejía, un millonario de Medellín, y dirigida por Arturo Acevedo. Es difícil saber a ciencia cierta cuántas películas se realizaron, porque la gran mayoría de las copias se ha perdido y sólo se reconoce a ciencia cierta la existencia de aquéllas comentadas en los periódicos. De ese período hay unas diez cintas que entran en esta categoría, junto a otras mencionadas en programas o documentos de la época de las cuales nadie se acuerda. Ocurre también que de pronto aparecen copias de películas cuya existencia era antes prácticamente desconocida y sobre las cuales poco o nada se sabe. Esto sucedió recientemente con *Garras de oro*, una película colombiana de la época muda que trata sobre la separación de Panamá y de la cual sólo sabemos que un documento del gobierno de los Estados Unidos recomendaba su prohibición. Algo similar ocurre con las primeras películas del período sonoro: para hablar de ellas es necesario remitirse a los periódicos, los carteles de exhibición y los escasos testimonios recogidos en libros o revistas por historiadores más recientes.

La ausencia de las cintas constituye una muestra más de la desidia con la que este país ha contemplado su cine.

Como resultado de ello, el cine colombiano de los primeros años existe, más que en películas filmadas, en textos escritos. Su importancia real en la conformación de una cultura visual en el país sólo es deducible de los comentarios escritos por periodistas e intelectuales en los distintos momentos históricos. Como dice Hernando Salcedo Silva:

El mayor problema para cualquier estudioso del cine colombiano es la falta de referencias reales representadas en los propios largometrajes comentados pero desgraciadamente no vistos [211].

Hablamos de una historia del cine que se ha conformado más en palabras impresas que en imágenes; el cine colombiano existe como memoria porque hay textos sobre cine colombiano, no porque haya películas colombianas. Prácticamente la única fuente con la que contamos para las primeras décadas de producción es el archivo de los hermanos Acevedo, pioneros del cine nacional que realizaron montones de noticieros y algunos pocos largometrajes en la época muda. Dicho archivo se conserva hoy gracias a la multinacional Exxon, que lo adquirió en los años setenta. Hasta la creación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano a finales de la década de los ochenta, los esfuerzos del Estado por preservar la escasa memoria cinematográfica nacional eran casi nulos. Vivimos en un país en el cual la producción cinematográfica, que con la llegada del siglo XX desplazó a la imprenta en el papel exclusivo de conservador de la memoria, transmisor de saberes legitimados

y medio de encuentro en la conformación de identidades nacionales, está aún bajo el signo de la imprenta. Es decir, el cine existe en este país mediante la legitimación que de él han hecho quienes le han dado vida en libros o en revistas: no hay un recuerdo puramente visual del mismo y tampoco hay evidencias no letradas sobre su importancia en la vida cotidiana de las personas que lo vieron.

El descuido por la memoria visual contenida en el cine no se agota, sin embargo, en la pérdida de la mayoría de las películas realizadas en el período mudo y en los primeros sonoros del cine. Más recientemente, durante los años que podríamos llamar la época de Focine, entre el momento de creación del instituto, en 1979, y el de su disolución, en 1992, se hizo evidente que la solución al problema del cine colombiano no consistía únicamente en financiar su producción. En aquella etapa los colombianos presenciaron la producción de una serie de películas que no se distribuían. Su exhibición en salas colombianas era muy deficiente y no circulaban en el circuito de los festivales, lo cual podría haberles otorgado un reconocimiento apropiado. Focine financiaba la producción y, a cambio, los directores debían ceder los derechos de explotación de la película. Pero el instituto no supo asumir esta función tan importante, que va más allá de conseguir el presupuesto para pagar la realización de la cinta. Sus labores en el campo de la distribución y de la exhibición fueron muy limitadas y en el ámbito de la interacción con el público casi inexistentes. Una vez más, el cine producido en el país no supo conectarse con la realidad nacional, no sólo para presentarla en la pantalla sino también para adecuarse a sus procesos y su sensibilidad; es decir, para desarrollar caminos de comunicación con el público.

No se puede olvidar que tanto la etapa de Focine como la era del sobreprecio (llamada así por la ley de 1972 que obligaba a los exhibidores a pasar un cortometraje nacional cada vez que se presentara un largometraje extranjero y los autorizaba, a cambio, a cobrar un valor adicional en la boleta de entrada) siguen a un período en el cual la censura se ejerció en Colombia con más fuerza que nunca, en especial sobre las películas nacionales. En los años sesenta y setenta varios directores procuraron un acercamiento más realista a las problemáticas del país. Algunos, enmarcados en una tendencia común por aquellos años en América Latina, utilizaron el cine como medio de concientización de las masas en un proceso revolucionario, y fueron condenados por ello. Lo primero fue la prohibición de la película *Raíces de piedra* (1961), de José María Arzuaga, una cinta de corte neorrealista situada en los chircales de las afueras de Bogotá. Luego vinieron otros episodios de represión al cine nacional de corte político, que tuvieron su mayor expresión en el encarcelamiento, en 1972, del cineasta Carlos Álvarez, uno de los más combativos. El fenómeno de persecución al cine y a los cineastas no fue exclusivo de Colombia durante aquella época. Otros países de América Latina lo vivieron, incluso con mayor intensidad. Ello forzó a muchos directores a optar por el exilio. Después de estos episodios, se crearon las primeras leyes efectivas de protección del cine nacional, como si la importancia de la cultura audiovisual en Colombia sólo se hubiera hecho evidente cuando comenzó a expresarse su fuerza política. Para el gobierno, la respuesta se instaló en el campo de las leyes. Legislar sobre el cine era una manera de ejercer control sobre él, de introducirlo de nuevo en el ámbito conocido y manejable de la letra.

La película que nunca veremos

Para analizar lo que ocurre en la cinematografía nacional reciente, regresaremos al tema de la interacción entre literatura y cine en Colombia. No hablaremos de algunas de las pocas novelas colombianas que han sido llevadas a la pantalla, sino de una que no ha pasado por ese proceso y, al parecer, no lo hará por muchos años: se trata de *Cien años de soledad*. Desde el momento de su publicación, en 1967, varios productores han deseado llevarla al cine. Gabriel García Márquez siempre se ha negado a vender los derechos, respondiendo a los interesados que esperen hasta que se cumplan cincuenta años después de su muerte, para que la obra pase a ser de dominio público. En Colombia muchos han alabado la decisión, repitiendo los argumentos del autor con respecto al carácter estrictamente literario de la novela. Y agregan que no existen actores capaces de encarnar a sus personajes ni escenarios que representen a Macondo, que el realismo mágico pierde su efectividad en el cine y que sólo en palabras puede la saga de los Buendía referir la imaginación y las vivencias del Caribe colombiano, que la historia contada en esas páginas... en fin, que la obra no podría vivir en un medio diferente del literario, que tendría que convertirse en otra cosa y esa transformación no es deseable. ¿Por qué no lo es?, nos preguntamos. ¿Por qué *Cien años de soledad* no es como otros relatos de García Márquez a los cuales sí se les ha permitido dar el salto a la pantalla? ¿Qué se dice de ella cuando se habla de su carácter “literario”?

Algunos dicen que *Cien años de soledad* es la novela colombiana de nuestro tiempo, la épica o anti-épica de nuestro país, y que es difícil imaginar su representación en ese medio en el

que se han confundido las fronteras nacionales. Y es que, aún hoy, para los directores de origen colombiano la práctica del cine implica una conciencia del carácter transnacional de sus producciones. Se saben trabajando para un mercado internacional y en unas condiciones en las que todo, desde el presupuesto hasta los técnicos y los actores, implica un intercambio de nacionalidades y lenguajes. En la realización de las películas esto se traduce en un afán por producir imágenes visuales que transmitan una idea del lugar donde se sitúa la acción, pero en un código que resulte asimilable en muchos contextos. Si la representación de Macondo tuviera que acogerse a las convenciones cinematográficas establecidas, como resultado podríamos tener una imagen desfigurada de lo nacional. Y esa desfiguración se intensificaría si quien llevara a cabo ese proyecto desconociera el contexto al que se refiere la novela. Por eso la idea de que un director y unos productores colombianos o de algún otro país latinoamericano emprendieran esta tarea de adaptar *Cien años de soledad* al cine no causaría tanto revuelo. No sucedería lo mismo si lo hicieran los franceses, los españoles o, ante todo, los norteamericanos. Pensar en que Madonna encarne a Remedios la Bella produce entre los colombianos el mismo escozor que les produjo a los argentinos verla convertida en Evita.

Estamos ante una historia que, en forma de libro, se ha dejado traducir a muchos idiomas y ha llegado a lugares en donde quizás sea la única fuente de referencia sobre Colombia. Sin embargo, la idea de ver el rostro que otros han conferido a los Buendía o el color y las formas que han servido para imaginar a Macondo nos produce una innegable (y quizás justificada) sensación de incomodidad. Acaso porque parece imposible la

realización de una película que no traicione el origen nacional de esa novela –y este origen sólo se concibe como literario³–, no parece posible expresarlo en un medio que no sea el de la palabra escrita. Para los colombianos, que sienten a *Cien años de soledad* como parte de aquello que consideran propio, por su origen nacional, su adaptación al cine implicaría un replanteamiento de la manera como conciben su nacionalidad. Ello no parece posible dadas las condiciones en que se entiende lo nacional en el país. Este aspecto queda relegado al terreno de lo innombrable.

El respeto por el origen nacional, por el autor y por el texto es un argumento que ha sido esgrimido desde los primeros años del cine. Ha servido para condenar las carnicerías realizadas por ciertos guionistas y directores a los clásicos de la literatura occidental, en una época en la cual el público exigía más películas de las que los creadores de Hollywood alcanzaban a imaginar y fue necesario acudir a toda la literatura realista del siglo XIX para buscar historias que pudieran filmarse. En este final del siglo XX, sin embargo, podríamos pensar que ya no hay que tenerle miedo a que se “irrespete” la integridad de un texto. Los teóricos postestructuralistas, el feminismo y la crítica postcolonial han mostrado, en cambio, que los clásicos hablan mucho más cuando se les cuestiona que cuando se los asume como paradigmas de la verdad revelada. En el ámbito puramente cinematográfico, también los guionistas saben

³ Se habla del absoluto carácter literario de la novela a partir de su manejo del tiempo, del realismo mágico como recurso que funciona únicamente en el texto escrito y, en general, de temas relacionados con la concreción que exige el cine y la libertad que permite la palabra.

que la mejor manera de llevar una novela al cine es olvidar la novela. Hay una generación de críticos y de público formados en el lenguaje del cine, y para el lenguaje del cine, que juzgan y valoran el resultado final: su efectividad cinematográfica. Con esto en mente volvemos a la pregunta inicial: ¿por qué esa especie de temor nacional ante una posible versión cinematográfica de *Cien años de soledad*?

En su mayoría, aquellos directores que han adaptado al cine el universo literario de García Márquez aluden a la necesidad de respetar el estilo del escritor, y esto se convierte en una especie de condicionante tácito para la adaptación. El argentino Fernando Birri respondió del siguiente modo a una pregunta acerca de su trabajo con García Márquez cuando escribían el guión de la película *Un señor muy viejo con unas alas enormes*:

Más de una vez tuve la sospecha de que los guiones sobre los que íbamos trabajando eran excesivamente fieles al cuento y que había un poco de temor a traicionar el *feeling* garciamarquiano [Mora, 95].

Rui Guerra, uno de los directores que más ha trabajado con García Márquez, dice: “En el cine la crudeza de la imagen propone una relación distinta con tu imaginario visual” (Mora, 100). Otros hablan de una especie de obstáculo esencial: “Me parece que hay escritores un poco fuera del alcance del cine” (Mora, 96), afirma el mexicano Alberto Isaac, director de *En este pueblo no hay ladrones*.

Más dicente aún es el caso de Fina Torres, la directora seleccionada para realizar la película que representaría a Venezuela en la serie “Amores difíciles”: después de un año de dis-

cusiones tuvo que renunciar al proyecto de realizar una película con García Márquez cuando no logró ponerse de acuerdo con este autor respecto al tratamiento de la historia. La película, según el escritor, tenía que ser fiel a la historia imaginada por él, y creía que podía transformarse en otra cosa en manos de una directora – y no consideramos casual que se tratara de una mujer. García Márquez mismo tiene una visión esencialista de sus obras (únicas, definitorias, inabordables) que se traduce en múltiples dificultades para encontrarles una expresión visual en el cine.

Sabemos que la vida de García Márquez ha estado marcada por una larga historia de encuentros y desencuentros con el cine, la cual ha sido objeto de varios trabajos teóricos. Ése es un tema recurrente en las numerosas entrevistas que a los medios de comunicación concede el autor, quien ha dicho en varias ocasiones que el cine y él son como un matrimonio mal avenida: no pueden vivir el uno sin el otro, ni tampoco el uno con el otro. Ese uno y ese otro son el García Márquez escritor que convive con el García Márquez cineasta. De los dos, el escritor es el *uno* que ha recibido el reconocimiento del público y de la crítica; el cineasta es el *otro*.

Si tomamos esta afirmación como una metáfora de la forma en la cual García Márquez ha vivido la relación entre esos dos medios expresivos, podemos leerla como algo más que un dilema personal. La contradicción de términos que hay en su base revela una percepción de lo cinematográfico como forma de expresión que no puede desvincularse de lo literario. Indagar la razón de esa oposición irresoluble nos lleva a pensar en una concepción de la cultura escrita como *lo uno* y de la cultura cinematográfica como *lo otro*, subordinado y ajeno. Es un pro-

ceso reflexivo que nos sitúa de nuevo en un espacio en el cual la escritura prevalece sobre la imagen, en que la letra controla lo visual porque siente que lo visual la amenaza y teme que la desborde.

En un artículo sobre el cine colombiano de las últimas décadas, el crítico Luis Alberto Álvarez alude a las implicaciones de esta situación de la siguiente manera:

Los administradores culturales sueñan con promover un cine de ilustración de nuestras glorias literarias o patrióticas y quieren para él los “grandes temas”, pensando que sólo ellos le darán carta de nobleza a nuestro cine [367].

Aunque situada en el contexto de la tendencia general de los comentaristas del cine colombiano a desarrollar sus escritos sobre la búsqueda del porqué de la ausencia de una cinematografía nacional, esta opinión señala un punto al que han sido sensibles tanto los críticos como el público en general. Es una especie de presupuesto esencial por el cual quienes ostentan el poder en Colombia se ven impulsados a respaldarse en lo literario cuando tratan de definir los caminos por los cuales construir expresiones de identidad nacional. Los lenguajes han cambiado, pero la confianza en el poder de la letra sigue idéntica; muestra de ello es la resonancia que tienen en el país las declaraciones de escritores como Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis. Curiosamente, no ocurre lo mismo con autores de las nuevas generaciones. En ello podemos percibir más bien una tendencia a relegar a la literatura a un segundo plano frente a discursos que son hoy más efectivos en los circuitos del poder, como el político o el periodístico.

Registro de carencias

Para terminar habría que agregarle a este texto una especie de registro de carencias, que puede quedar como señal para otros trabajos sobre el imaginario visual colombiano y su relación con la cultura letrada. La primera es la falta de alusiones a la importancia de la televisión en la conformación de las mitologías y los estereotipos decisivos en los procesos de definición de una identidad nacional⁴. De las telenovelas a los programas deportivos, la televisión ha marcado las maneras como los colombianos nos reconocemos, nos interrelacionamos y nos definimos. Me he centrado en la relación entre el cine y la cultura letrada porque me parece sintomática, por ausencia, de lo que ocurre con la expresión visual en el país. La incapacidad para desprenderse de lo escrito se traduce en una constante frustración del deseo por crear una cinematografía nacional. Es preciso tener en cuenta, además, que el cine fue el antecesor de la televisión en la tarea de proporcionar a un público masivo formas de entretenimiento por canales audiovisuales. La manera como los sectores dominantes de la sociedad se relacionan con ella es semejante a la que adoptaron con respecto al cine en sus comienzos. En efecto, las medidas adoptadas por el gobierno antes de los años cincuenta para controlar el cine en el país recuerdan las que hoy en día adopta la Comisión Nacional de Televisión para regular la programación de ese proveedor electrónico de espectáculos a domicilio.

⁴ Los trabajos de Jesús Martín Barbero sobre la televisión han abordado extensamente este aspecto.

La segunda carencia se relaciona con el análisis de lo que ocurre cuando los habitantes de un país configuran imaginarios visuales propios a partir de lo que observan en producciones extranjeras. La ausencia de películas nacionales significativas ha llevado a que fuera éste el camino por el cual el cine (importado) se convierte en Colombia en un vehículo para liberarse de las restricciones que impone la sociedad. En las primeras décadas del cine, las jovencitas colombianas adoptaron los comportamientos de las divas italianas; cabe pensar que así encontraron un lenguaje para expresar cambios en la situación de la mujer. En los años treinta y cuarenta, las películas mexicanas y argentinas ofrecieron a la gente un vehículo apropiado para canalizar las sensaciones suscitadas por los procesos de modernización y urbanización. A finales de los años cincuenta, las películas acerca de pandilleros ofrecieron a los jóvenes de las ciudades ciertos modelos de comportamiento que se convirtieron en señales de identidad. Son numerosos los ejemplos de estilos, modas o modos tomados de producciones massmediáticas extranjeras que han sido traducidos para adecuarse a las necesidades y búsquedas propias. Como lo señala Néstor García-Canclini, importar y traducir para construir lo propio es un rasgo característico de la cultura latinoamericana desde hace tiempo y en el campo de los medios audiovisuales se manifiesta con una especial fuerza. Si la cultura letrada ha buscado definir y desarrollar las identidades nacionales, los medios audiovisuales son ante todo transnacionales, buscan construir lenguajes que traspasen las fronteras, que apelen a públicos cada vez más amplios, cada vez más deslocalizados (73-81).

La importancia de reflexionar acerca del papel que desempeña la interacción entre lo letrado y lo visual en la conforma-

ción de los imaginarios nacionales no disminuye, sin embargo, al detenerse en estas consideraciones. Existe un nivel profundo dentro de las comunidades nacionales; en éste resulta esencial la presencia de elementos que susciten sensación de pertenencia, la identificación con problemáticas, comportamientos y deseos que trasciendan el ámbito individual para insertarlo en el de la comunidad. Es allí donde se conforman los imaginarios colectivos, donde se desarrolla y construye aquello que conocemos como *identidad*. Apelar únicamente a la escritura para definirla es un procedimiento que muestra sus carencias y sus restricciones. Es evidente que, al adoptar ese camino, se deja por fuera todo aquello que se asume como nacional a partir de lo visual: desde las imágenes de santos o vírgenes hasta las fotografías de deportistas, cantantes o actores de cine, pasando por las representaciones de paisajes o sitios que se asumen como propios. El problema que enfrentamos al buscar un acercamiento teórico a este tópico es nuestra incapacidad para reflexionar sobre lo visual en un campo que no sea el de la escritura. Por esta razón, optamos por observar la forma como la cultura letrada se ha enfrentado a la visual, cómo ha buscado mantenerla bajo control, evidenciando así su fuerza y su alcance, sus cambios incesantes y su arraigo entre la gente que acude a ella en busca de señales de identidad.

Obras de referencia

Álvarez, Luis Alberto. "El cine: imágenes colombianas". *Colombia hoy*. Edición de Jorge Orlando Melo. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996.

García-Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

Mora, Orlando. "García Márquez visto por sus directores". *Kinetoscopio*, 7, 38, julio-agosto de 1996, 94-101.

Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editora Guadalupe, 1978.

Salcedo S., Hernando. *Crónicas del cine colombiano. 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981.

Oriana:
*del cuentode Marvel Moreno al guión de Fina Torres*¹

JACQUES GILARD
Université de Toulouse Le Mirail, Francia

Los elementos de que disponemos sobre el proceso de elaboración del guión de *Oriana*, una película de la venezolana Fina Torres (ganadora de la Cámara de Oro en el Festival de Cannes de 1985) son cuatro. En primer lugar, el cuento de la colombiana Marvel Moreno titulado “Oriane, tía Oriane”². En segundo lugar, una sinopsis que Fina Torres redactó en francés durante la etapa previa en que buscaba productores, un conjunto de menos de tres páginas mecanografiadas que incluye un resumen del cuento de Marvel Moreno (media página) y un condensado de la historia, es decir, la sinopsis propiamente dicha (página y media). En tercer lugar, una versión provisional del guión, siempre en francés, de sesenta y tres páginas mecanografiadas, con cin-

¹ Este trabajo fue publicado en la revista de la Université de Bourgogne, *Hispanística*, 14, 1991, 29-102.

² Este cuento fue publicado por primera vez en Bogotá en la revista *Eco*, 176, junio de 1975, 172-182. También figura en Marvel Moreno, *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (Bogotá: Editorial Pluma, 1980), 13-26. El nombre de la protagonista es Oriane en el cuento y Oriana en la película; trataremos de ceñirnos a la diferencia en este trabajo.

cuenta y tres secuencias numeradas (más una 5 bis), cuya primera página precisa que, si bien el guión y los diálogos son de Fina Torres, hay “diálogos adicionales” de Paul Gégauff y Catherine Philippe-Gérard. En cuarto y último lugar, el guión definitivo, en español, tal como fue filmado, editado en libro por la Cinemateca Nacional de Venezuela, y cuya autoría es compartida por Fina Torres y Antoine Lacomblez: setenta y un secuencias, con una 18 bis, una 35 bis y una 53 bis (101).

Es obvio que tuvo que haber varios estados intermedios, que desconocemos, entre el guión provisional y el que finalmente se rodó, pero las diferencias entre ambos nos bastan para ver qué quiso evitar o eliminar Fina Torres y qué fue lo que quiso añadir, etapa en la que se entiende fue secundada por Antoine Lacomblez – si bien está claro que la misma Fina Torres no hizo sino aproximarse cada vez más a una historia que le era propia.

Como *Oriana* nació de la lectura que Fina Torres hizo de “Oriane, tía Oriane”, es imprescindible partir del resumen que hace de este cuento en su “Sinopsis” inicial. Es el siguiente, que traducimos del francés:

EL CUENTO relata la historia de una mujer de unos cincuenta años, ORIANE, quien vive desde la infancia en una añeja casa de hacienda cerca del mar. Su única compañera es una vieja sirvienta mulata, FIDELIA, que casi forma parte de la familia.

Oriane espera la llegada de su sobrina María, de trece años, a quien ha invitado por primera vez a la hacienda.

Cuando llega María, la intimidan su tía y la casa medio ruinosas. Conforme van pasando los días, su temor se convierte en fascinación. La trastornan el universo irreal de su tía y el asombroso parecido físico y psicológico que la adolescente va

descubriendo entre ellas. María establece con su tía intensas relaciones de complicidad, complicidad sobre un oscuro pasado de Oriane que, en opinión de Fidelia, debe permanecer enterrado y que, inevitablemente, será sacado a la luz por María. Es la frustrada historia de amor entre Oriane y su hermano Sergio, desaparecido desde hace mucho tiempo.

Esta historia de amor se reconstruirá paulatinamente en los ensueños de María, guiada de alguna manera por una voluntad inexpressada de Oriane. Ésta irá despertando en la adolescente su sexualidad de mujer y un afán de transgredir las normas morales imperantes. María se apropia el deseo insatisfecho y la pasión de su tía, concretándolos en un desconocido que ronda los alrededores de la casa desde hace algún tiempo y en el que ella ve al hermano de regreso.

Este resumen demuestra que desde el principio Fina Torres había hecho del cuento de Marvel Moreno una lectura muy personal, en la que estaba ya lo esencial de su propia versión de la historia, la que finalmente rodó.

El marco se ve parcialmente alterado y, aunque no sea más que parcial la modificación, algunos aspectos de ésta también resultan profundos al final del proceso creativo. En “Oriane, tía Oriane”, la tía no espera a María, puesto que ésta ya llegó cuando se inicia el relato, independientemente de ínfimas (aunque importantes) retrospecciones que aparecerán muy de cuando en cuando; pero es cierto que todo insinúa que Oriane “esperó” a María, lo cual es una interpretación que Fina Torres dejará de lado en su propio guión. Por otra parte, la relación de parentesco es algo diferente, ya que Oriane es tía abuela de María; hay en el cuento una forma de lejanía en la relación, que

la guionista y directora borrará, condensando la violencia de lo que en ambos casos es una despiadada historia de familia; pero es un tipo distinto de familia, hecho que se advierte mejor con el otro cambio que de momento nos queda por ver. Finalmente, en efecto, el cuento de Marvel Moreno no habla de una casa hacienda de tipo señorial o tradicional, sino de lo que fue residencia burguesa de un balneario en el que es fácil reconocer o adivinar al Puerto Colombia que la escritora barranquillera frecuentó en su niñez y juventud. Este cambio es indudablemente de capital importancia: con la lectura de Fina Torres, se retrocede del universo burgués al universo feudal, el cual permite fundar una historia de familia más densa (marco estable y memoria tenaz) y más marcada por las normas de una sofocante moral patriarcal.

Otro punto capital de la mutación que Fina Torres le impone al cuento de Marvel Moreno se relaciona con la tonalidad fantástica de la historia. Esta tonalidad se borra tanto en su inicial lectura del cuento como en la película, donde las imágenes, a pesar de ser hondamente enigmáticas en sí mismas y en sus interrelaciones, dan de ver realidades, o las insinúan – y en este último caso el espectador debe ir nombrándola. En el cuento, no se sabe con quién la adolescente hace el amor al final; tal vez con el fantasma de Sergio, su tío abuelo muerto (al parecer se suicidó, o simplemente pereció, ahogándose en el mar después de haber sido el amante de su hermana); o tal vez María solamente lo sueña. Es cierto que podría ser con el desconocido que rondaba la playa – si éste no es el fantasma de Sergio. Pero los gritos de Fidelia³,

³ “... y Fidelia gritando que el desconocido había entrado a la casa” (*Algo tan feo en la vida de una señora bien*, 26).

al amanecer del último día, pueden no ser sino la señal de que la sirvienta, medio bruja o simplemente buena conocedora de la magia popular, ha comprendido que una transgresión ha tenido lugar en la casa –transgresión que no necesariamente ha de ser una concreta relación sexual. Es obvio que el cuento de Marvel Moreno nos deja ante la típica interrogación final de todo relato fantástico, y la lectura más extrema, pero sin prueba segura, es la siguiente: Oriane tal vez quiso valerse del extraño parecido que hay entre María y lo que ella misma era en su adolescencia, convirtiéndola a su sobrina nieta en reclamo para el todavía apasionado fantasma de su hermano-amante. Y no hay duda de que Oriane tiene fama de bruja: su hermana, la abuela de María, no la visita sino la víspera de San Juan, o sea cuando las fuerzas nocturnas se encuentran más desmembradas; y los armarios de Oriane huelen a cananga, una raíz muy usada en las prácticas de brujería popular de la Costa Atlántica de Colombia, región de donde Marvel Moreno era oriunda. Por otra parte, esos armarios contienen objetos y juegos que delatan un marcado interés por lo erótico, interés que la tía abuela insinúa –pedagógicamente, si se quiere– en la adolescente, llevándola como de la mano por el camino de la transgresión. Pero la historia de Marvel Moreno nos deja ante una duda. Y de esta duda se sirve Fina Torres como de una grieta en la que instala su propia historia, haciéndola desembocar en hechos concretos que se trenzan con esa historia de familia asentada en su imponente marco feudal. La película restituye la historia de Marvel Moreno y aporta también la historia de Fina Torres.

Añadiremos que el cuento de Marvel Moreno se presta para otra interpretación que Fina Torres descartó. Veamos como termina la sinopsis incluida en el primer documento mecanografiado que empleamos aquí:

La conclusión de la historia es que María llevará a cabo la pasión inconclusa de su tía en la persona de un desconocido que ronda inexplicablemente los alrededores de la casa desde que ella llegó y en quien cree ver al hermano de regreso.

¿Es el resultado de un plan municiosamente armado por la mente perturbada de Oriane o simplemente el destino de las mujeres en una familia de este siglo, cuyo proceso de evolución es irreversible y se concreta en una rebelión contra las prohibiciones sexuales de la moral patriarcal? A pesar del acoso y del castigo inflingido por su entorno, esas mujeres terminan triunfando.

Este final de la anécdota sufre luego, en el guión definitivo cambios más que notables, pero el sentido que Fina Torres le da a la historia no da lugar a dudas. Para ella se trata de una liberación: al triunfar, María también hace que triunfe Oriana⁴.

Sin embargo, hay otra interpretación posible –vislumbrada en las líneas citadas y descartada finalmente por Fina Torres–, que es la de la manipulación que una mente adulta impone a una adolescente. El amor con un hermoso fantasma es una grandiosa iniciación para María, pero en adelante todo le puede resultar insulso y aburrido. Si nos fijamos en los primeros relatos escritos por Marvel Moreno, es un motivo recurrente el de la niñez

⁴ En esta etapa del proceso de elaboración de su película, Fina Torres considera que, en el cuento, el incesto de Oriane y Sergio no pasó de ser una intención; esta interpretación es una de las posibles lecturas del texto de Marvel Moreno, aunque ciertas palabras que María oye o cree oír en boca del fantasma/desconocido parecen insinuar lo contrario. Cuando redacta la sinopsis, Fina Torres estima que María rescata a su tía de una vieja frustración. Más adelante, en el guión definitivo, es obvio que la cineasta piensa que sí se cumplió el incesto entre Oriana y Sergio.

humillada, desconocida y mutilada⁵, y “Oriane, tío Oriane” también puede leerse así; sin que pretendamos negar con ello la validez de otras visiones de la historia. Conviene citar aquí un pasaje del cuento:

Tal vez fue al otro día que empezaron los ruidos. O un poco después: María lo olvidaría con los años. Ya casada, cuando el tiempo no era más un chispear de instantes sino el lento transcurrir de días iguales, observando jugar a su hija en el jardín de una casa donde un marido cualquiera la había confinado, María intentaría recordar en qué momento había oído los ruidos por primera vez [...]. Pero no podría precisar el recuerdo. Y lo vería alejarse de su mente con una secreta angustia, vago, cada vez más vago... [17].

De modo que es posible pensar –pensar también– que esa iniciación condenó a María a una forma de frigidez, que viene a ser como el precio a pagar por el esplendor de la primera experiencia, un precio que María es la única en pagar.

Otro punto que llama la atención en la sinopsis es un principio, que –como vamos a ver– nos remite a la cita que del cuento acabamos de hacer. Escribía Fina Torres:

LA IDEA DEL GUIÓN es retomar esta historia añadiéndole un tercer tiempo:

⁵ Cuentos como “El muñeco”, “La sala del Niño Jesús”, “Ciruelas para Tomasa”, en *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, a los que se añade “Autocrítica”, excluido del volumen por arbitraria decisión de la editorial y publicado por Marvel Moreno en las *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* el 15 de noviembre de 1981.

María tiene ahora unos cuarenta años. Vive una vida ordenada, del todo acorde con su medio burgués. Esa experiencia de su adolescencia ha sido completamente hundida en ella por la fuerza de la realidad de su entorno. Casada con un hombre bastante rico, riguroso y algo mayor que ella, María deja que pase el tiempo llenando su vida con quehaceres sin interés.

En realidad, como se veía con la otra cita, ese “tercer tiempo” estaba presente en el cuento de Marvel Moreno, pero apenas esbozado: era el apagarse de un cometa. Como el interés del cuento estaba en su final indeciso (¿qué había pasado en la última noche?), esa etapa posterior de la María adulta, esposa frustrada y aburrida, no se profundizaba en el relato –si bien sus potencialidades resultan obvias. Es justamente lo que vio y supo explotar Fina Torres, aunque sin “añadir” propiamente eso que ella llamada, en ese momento del proceso de *Oriana*, el “tercer tiempo”– y que ya no sería el tercero en la forma definitiva del guión.

Sin embargo, estas observaciones nos permiten entrever que esa aparente carencia en la lectura de Fina Torres –la maniobra de la tía, vislumbrada en la sinopsis y como rechazada luego, y la tonalidad fantástica que no interesa a la cineasta sino como estribo– resulta ser en realidad el primer paso hacia su propia historia y hacia su película. Es el desarrollo de ese “tercer tiempo” (María adulta, reconquistando su pasado en vez de verlo desdibujarse) lo que viene a cristalizar la muy personal historia que termina filmando Fina Torres. Continúa la sinopsis:

Un día llega la noticia: su tía Oriana acaba de morir y le deja en herencia lo que quedaba de la hacienda, una casa me-

dio ruinoso y unos cuantos terrenos. El marido decide que hay que ir allá a ocuparse de la herencia. Hay que poner la hacienda en venta. María acepta, no sin una imperceptible reticencia: no tiene ganas de volver a ver esta casa.

Mientras que en el cuento de Marvel Moreno desaparecía la casa arrollada por el mar (destino de muchas mansiones de Puerto Colombia) tres años después de muerta Oriane, en el guión se va a producir el reencuentro decisivo de María con su pasado y el de su familia, en el curso de la visita que hace de la casa hacienda, supuestamente para efectuar el inventario: Dice la sinopsis:

Cada sala oscura y polvorienta le parece evocar recuerdos borrados a la fuerza. Cuando llega por fin al cuarto de su tía Oriana, María encuentra a una joven acodada a la ventana, que la interpela: “Tía Oriana, ven a ver... el desconocido está ahí de nuevo”. María se acerca a la ventana de donde ha desaparecido la visión y mira hacia fuera.

A partir de entonces, todos los recuerdos de su estancia con Oriana van a cobrar vida, mezclándose con los recuerdos que Oriana tenía de su propia juventud y de sus amores con su hermano Sergio.

Así es como María recupera *in situ* esa lejana experiencia juvenil que hasta entonces había tratado de mantener en el olvido. Y éste es el núcleo de la película: un vaivén constante entre el momento de la visita y las épocas anteriores, llegando a un total de cuatro épocas –en vez de las tres que anunciaba la sinopsis– y que son la niñez de Oriana y Sergio, la adolescencia

de los mismos, la estancia de María adolescente en la casa, el regreso de María adulta.

Las cuatro épocas figuran en los dos estados que conocemos del guión, el primero y el definitivo, con algunas diferencias en las fechas: en el primer estado son “años diez”, “años veinte”, “años cuarenta” y “años setenta”; en el definitivo ya son 1910, 1915, 1940 y 1970. Pero, más allá de este detalle de las fechas, las diferencias entre ambos son notables. Una de ellas es la desaparición de elementos muy prosaicos que entorpecían el desarrollo de la historia, elementos que son lo que Fina Torres quiso evitar o eliminar, y es fácil ver que se trataba de los “diálogos adicionales”, desafortunados diálogos muy explicativos, tan ramplonamente realistas como pueden serlo ciertos diálogos de exposición en las telenovelas, que representaban un lastre para la creación de imágenes sugerentes. Veamos algunos ejemplos. En la secuencia 2 de la película, las imágenes muestran el sueño intranquilo de María al lado de su marido profundamente dormido, mientras se oye la escueta conversación que tuvieron ambos ese mismo día a propósito de la muerte de Oriana⁶. El primer guión recogía primero la conversación diurna (secuencia 2) y luego la breve imagen nocturna (secuencia 3), y la conversación diurna debía dar a entender que el esposo de María es una financista acomodado, con frases como las siguientes (que tra-

⁶ Hay otro elemento sonoro sobre las imágenes de María dormida: es un chirrido metálico que el espectador relacionará más adelante con un columpio que fue el de los juegos de Oriana y Sergio y que María, a su vez, desenterró en 1940. Aunque con algunas diferencias (sugerencia por un lado, imágenes insistentes por el otro), el columpio desempeña un papel clave tanto en el cuento de Marvel Moreno como en la película.

ducimos del francés): “Vasseur me ha propuesto cambiarme sus acciones de la Sopares por las mías de la Pontres... Me he negado. A largo plazo, no es rentable”. O bien: “El dólar sube pero es obvio que esto no va a durar”. Otro caso es el de María, recién llegada, dando morosas noticias de los parientes de la ciudad a Oriana (secuencia 8 del primer guión). Más importante es el diálogo de María y Oriana en que ésta habla de su padre y de Sergio; en el guión definitivo, Oriana se contentará con decir que su padre, “como en el cuadro, daba miedo⁷, y solamente deslizará algunos elementos sobre Sergio: “Era casi de la familia”, y un poco después: “No tenía ni un año cuando papá lo trajo a casa. Lo crió Fidelia con nosotras (52, 53). Así queda depurado al máximo (secuencia 33 del guión definitivo) lo que era un largo diálogo entre ambas (secuencia 29 del guión inicial).

También podían desaparecer largas escenas dialogadas en las que se explicitaba con suma lentitud, aunque sin demasiadas repeticiones, lo que era el estatuto con Sergio en la familia: regreso de Sergio después de estudiar bachillerato en Caracas (guión inicial, secuencia 38), diálogo de Sergio y Oriana (*ídem*, secuencia 39), diálogo de Sergio y del padre sobre cómo administrar la hacienda (*ídem*, secuencia 40), enfrentamiento del padre y Sergio a propósito de Oriana (*ídem*, secuencia 49). Una vez eliminados esos diálogos y suprimidas o reducidas las secuencias correspondientes, es con unos diálogos muy densos y solamente alusivos y sobre todo con las imágenes como se da cuenta de la historia en un sutil vaivén entre los cuatro niveles temporales.

⁷ Fina Torres y Antoine Lacomblez, *Oriana el guión*, 52. Más adelante veremos la importancia del cuadro con el retrato del padre de Oriana.

Pero, al evocar lo que Fina Torres podó de una historia que, por intromisión de los posibles productores, no era plenamente la suya –con esos muy didácticos dialoguistas terciando en el guión–, ya hemos rozado lo que hace la originalidad de la película: la condición de Sergio, No es aquí el enamorado incestuosos “fin de siècle” que eran en cuanto de Marvel Moreno; es algo más o algo distinto. Niño aparentemente recogido por una bondadosa decisión del padre de familia, Sergio es en realidad un hijo natural que el hombre tuvo en alguna mujer de su feudo y que, según una costumbre patriarcal del trópico americano, es educado en la “casa grande” de su genitor –y en este caso con mayor razón porque la esposa legítima solamente ha dado dos hijas al hacendado. El primer guión hace saber dos veces que Sergio es hijo de una mulata, lo cual además de su condición de bastardo– es motivo suficiente para dejarlo en su estatuto ambiguo de niño a la vez favorecido y marginado, preso en una condición subalterna a pesar de la educación que se le ha dado. El guión definitivo apenas si deja adivinar esta historia: ya hemos visto la escueta manera como Oriana le sugiere a María el origen de Sergio. Pero basta la escena filmada en que los dos adolescentes de 1915 hacen el amor, ya que la piel morena de Sergio contrasta elocuentemente en la imagen con la piel clara de la rubia Oriana (secuencia 62 del guión definitivo). Allí salen a flote, sin necesidad de palabras, toda la historia del joven y toda la ideología, aún colonial, en que se sustenta ese mundo de la hacienda. Más motivos, en cierto modo, tiene el padre para matar al hijo natural tan pronto como descubren la escena de un estupro que no solamente va con la prohibición máxima de la humanidad sino que viene a quebrantar la jerarquía sociorracial en que cree con una ciega convicción.

En ambas versiones del guión, a la adolescente Oriana no le afecta enterarse de que Sergio es su hermano; es probable que hacía más que intuirlo y solamente se lo confirma la disculpa que trata de invocar el joven para alejarse de ella; y en ambas versiones el atractivo es bastante fuerte para que, ante el ardiente acoso de su hermana, resuelta a quebrantar todas las prohibiciones, el joven se rinda a sus caricias, iniciándose entre los matorrales la escena de amor que el padre sorprende y concluye dando muerte en el acto a su hijo natural. Se está lejos de la melancólica tragedia que deja adivinar el cuento de Marvel Moreno: toda la distancia que va del universo burgués, con su exquisita tonalidad de dandismo modernista, a ese recio mundo de la hacienda tradicional. Pero Oriana es siempre la misma transgresora, definitivamente rencorosa hacia la memoria del padre⁸ y fiel a su pasión juvenil, y la pasión se transmite de la misma ambigua manera a la joven María.

Al menos hasta cierto punto, que es donde se detiene el primer guión de *Oriana*. En este caso, la forma –solamente aludida– como María se entrega al desconocido reproduce más o menos lo que pasaba en el cuento, con algunos cambios ligados al marco físico y a lo que pasó entre Sergio y Oriana: noche (como en el cuento), monte, playa; después de consumado el acto amoroso-

⁸ Tanto en el cuento de Marvel Moreno como en los dos estados del guión de Fina Torres el adusto retrato del padre recibe la ofrenda diaria de flores de “cayena” (hibiscus), precisamente porque el padre odiaba esas flores. En la secuencia 41 del guión definitivo, María coloca las flores diciéndole a su abuelo: “Tus flores, desgraciado”; en la filmación, son palabras muy crudas, fiel versión castellana del “vieux con” que María escupe el retrato en el francés del guión inicial. Con relación al cuento, Fina Torres acentúa las manifestaciones del odio al padre, aspecto significativo de la creciente solidaridad que va sintiendo la adolescente hacia su tía.

so, mientras la sirvienta Fidelia la llama con desesperación en la casa y en el jardín y mientras su tía la mira serenamente desde su ventana, María amanece dormida en la playa.

El guión definitivo ofrece hechos distintos y resonancias mayores –la historia que Fina Torres aspiraba a plasmar, una historia en la que el universo de la familia señorial aporta un matiz decisivo que, en el primer guión, aún no agotaba sus posibilidades. En el guión definitivo y en la película, ya en 1910, el padre se muestra especialmente represivo con Oriana, confinándola en la casa por haberla sorprendido mirando los preliminares de la fecundación de una yegua por un enfurecido garañón (secuencias 27, 28 y 29). Es lo que vuelve a imponerle, con agravantes ya que encierra a Oriana en un cuarto alto de la casa, después de matar a Sergio, pero este nuevo cautiverio debe ser (como lo murmura la adolescente, secuencia 64) de corta duración porque Fidelia envenena al padre – una muerte que va a quedar disfrazada de caída del jinete durante una correría a caballo⁹.

Y, en el guión definitivo, la manera como se produce el encuentro de María con su fugaz amante da pie a una elaboración completamente novedosa de la historia creada por Marvel Moreno. Hay en la casa hacienda un cuarto independiente del conjunto, situado bajo el techo común pero con una sola puerta, que da al jardín. Al principio de su estancia en la hacienda, María

⁹ Un detalle de la película no aparece en el guión; éste recoge las dos escenas en que se ve a Fidelia manipular el veneno para ratas: la secuencia 45, correspondiente a 1940, y la secuencia 65, correspondiente a 1915 (como se ve, el anodino acto de 1940 aclara anticipadamente lo que, en la sucesión de las imágenes, será el homicidio de 1915). En ambos casos, la cámara capta los vaivenes inocentes de un ratón por la cocina.

juega brevemente delante de este cuarto de puerta y ventana cerradas¹⁰. En este cuarto es donde María renueva la transgresión que realizó veinticinco años antes su tía Oriana. En la secuencia 68, María sale al jardín, en plena noche, buscando lo que aún solamente intuye, y toma “un camino abandonado”:

Del otro lado de los arbustos hay un ruido de pasos en disonancia con los suyos, como si aquello que está siguiendo la siguiera a su vez por un camino paralelo.

Ella avanza entre la maleza y no encuentra nada. Se rasguña con las ramas y vuelve sobre sus pasos. Al llegar al camino que acaba de dejar, una silueta desaparece detrás de un árbol.

María se acerca, da la vuelta al árbol. No hay nadie.

Se detiene.

Su pie derecho está en un charco de agua. Al borde del agua –azul bajo el reflejo de la noche– un escarabajo avanza con dificultad.

María lo salpica y continúa.

Desde la perspectiva de las ramas del árbol vemos a María que avanza por el borde del camino. Se detiene, da un paso, se voltea y corre hacia la casa.

En la planta baja de la casa hay una luz encendida. María titubea pero avanza en dirección a la luz. Es la única habitación cuya puerta da al exterior.

Cuando María observa, la puerta se abre y una sombra se desliza en la pieza.

¹⁰ El guión no señala este elemento premonitorio, obvio en las imágenes de la películas. Fina Torres y Antoine Lacomblez, *Oriane. El guión*, 83–84.

María se acerca y mira un momento por la ventana iluminada. Luego empuja la puerta entreabierta que termina cerrándose tras ella.

Desde la ventana del primer piso, Oriana está mirando.

La luz de la habitación se apaga [83-84].

Esta habitación que a la vez está y no está en la casa hacienda podría haber sido la de Sergio en otros tiempos; es, en todo caso, el lugar –nuevo con relación al primer guión– donde María repite a su manera la transgresión de Oriana, y ello casi bajo la mirada de ésta. Hasta aquí podría no tratarse más que de una variante mínima –aunque prosaica a primera vista– con respecto al modelo (cuento de Marvel Moreno, primer guión), pero resulta ser el cambio radical que sufre la anécdota en el guión definitivo. Cuando, treinta años después, regresa María a la casa, también va a visitar esa pieza marginal y lo hace en la secuencia 70, en seguida después de rememorarse, conscientemente por fin (secuencia 69), la capital escena nocturna de su propia transgresión. Encuentra que es, a todas luces, un cuarto habitado por un hombre –un hombre al que no ha visto, del que no le han hablado claramente¹¹, pero existe y vive habitualmente en este cuarto. Después de inspeccionar la pieza, María tiene la revelación:

¹¹ En rigor, no le han hablado del personaje a María. Hay solamente unos indicios muy tenues, inasibles en la primera visión de la película o en una primera lectura del guión; es lo que dice el viejo guardián al llegar María y su esposo (secuencia 4): un “dijo” que el anciano corrige en un “dijeron” (12) y una alusión a la nieve (13) que se aclara al final, en la secuencia 70, cuando María observa en el cuarto tarjetas postales con paisajes nevados.

Coloca una mano sobre la silla y toma una prenda de vestir.

Se la acerca al rostro, buscando reconocer un olor. Vuelve a dejarla sobre la silla y sale del cuarto, en retroceso, con los ojos fijos en una pequeña fotografía colocada sobre la mesa de noche: Oriana, de treinta años, abrazando a un niño de unos doce años. Un muchacho que, extrañamente, se parece a Sergio a esa misma edad [85].

En la secuencia siguiente, la 71, María interroga al viejo guardián y éste le cuenta que efectivamente vive allí una persona que “es de la familia”, que “nació en la hacienda” (86); se entera asimismo de que su tía no quería que se lo dijeran y de que en este momento el personaje “debe estar allá, por la playa”. A raíz de esta confirmación, María le dice a su marido que la casa ya no se vende (87).

Este habitante cuya presencia había sido tratada por Oriana como un secreto, tanto en 1940 como en los años posteriores hasta su muerte, tiene que ser el hijo nacido de la única relación sexual que ella tuvo con su hermano. De modo que la transgresión de María, inspirada por Oriana en forma más indirecta que directa, fue una repetición algo distinta de la de su tía: la consanguinidad era aún un hecho, no tan presente ni tan abrumador quizás, pero que hacía perdurar en el marco de la antigua familia señorial en subversivo intercambio carnal con la impureza –más el escándalo de la concepción esta vez que el origen racial (impureza, además, de la sangre familiar casi pura en el hijo de Oriana). Lo importante era que la adolescente asumiera su propio impulso sin acordarse de las normas imperantes en el mundo ordenado que era el suyo en la casa de sus padres– con una madre que, como dice Oriana en la se-

cuencia 33, “siempre le ha hecho trampas al pasado” (53)¹². Y lo importante es también que, al encontrarse de nuevo ante la evidencia de los hechos, y hecha ya una mujer madura, María asuma con una especie de serena valentía ese momento de su pasado y tome por fin un actitud voluntariosa frente a su esposo. Así se entiende, efectivamente, que Fina Torres escribiera al final de la sinopsis que “esas mujeres terminan triunfando”. Pero solamente así, con María asumiendo plenamente su recuerdo y además emocionándose, a la vista del esposo y con una especie de lealtad radical, al averiguar la concreta cercanía del fugaz amante de una noche ya lejana, un amante de su misma sangre (menos que un hermano, más que un primo), con lo que se encuentra por fin justificada la propia Oriana y triunfan ambas sobre la norma patriarcal. Es lo que, con el guión definitivo, logró Fina Torres rescatando su propia experiencia del mundo de la hacienda y valiéndose de las imágenes y de una sutil organización de las secuencias más que de los diálogos, el gran salto que da en relación con el guión inicial, sin hablar de los “diálogos adicionales” de los que se desembarazó con igual acierto.

Se impone un breve epílogo: fue en 1974, durante unas vacaciones que pasó Marvel Moreno en una casona de Bretaña cuando se le ocurrió la historia de “Oriane, tía Oriane”; un hijo de los dueños de esa casona había muerto en su adolescencia, tal vez suicidándose, y había allí una gran cantidad de sus retratos. A la escritora le pareció estar en una casa con duende y terminó cuajando la anécdota de viejos amores incestuosos saliendo a flote

¹² En el cuento de Marvel Moreno, la tía Oriane le dice a María: “Tu abuela le hace trampas al pasado” (*Algo tan feo en la vida de una señora bien*, 17).

en una forma insólita. Curiosamente, Fina Torres compartió esas vacaciones con Marvel Moreno y fue la primera lectura del cuento que ella misma había de convertir diez años más tarde en este película¹³. Pero la relación no se acaba ahí: también la película de Fina Torres tuvo a su vez un eco en Marvel Moreno, especialmente con sus ambientes de monte y de claroscuro (muy ajenos al mundo de la escritora, quien venía de la luz cegadora de Barranquilla, de Puerto Colombia y de las sabanas de su Costa Atlántica natal) y con esa historia de vieja familia feudal (distinta a las familias burguesas que pintaba habitualmente Marvel Moreno). De *Oriana* salió el cuento “Barlovento”¹⁴, que es una reelaboración del universo y del ambiente de *Oriana*: monte, claroscuro, latifundio señorial, transgresión, enfrentamiento de sangres, lucidez y libertad, en una tierra marcada por los estigmas de la esclavitud.

Obras de referencia

Lacomblez, Antoine y Fina Torres. *Oriana. El guión*. Caracas: Ediciones Angria, Cinemateca Distrital, 1991.

Moreno, Marvel. *Algo tan feo en la vida de una señora de bien*. Bogotá: Editorial Pluma, 1980.

———. *El encuentro y otros relatos*. Bogotá: El Áncora Editores, 1992.

¹³ Testimonio de Jacques Fourier, esposo de Marvel Moreno, y de la misma Fina Torres.

¹⁴ “Barlovento” se publicó por primera vez en la revista *Champaña*, de Caracas, el 7 de diciembre de 1986, y figura en Marvel Moreno, *El encuentro y otros relatos* (Bogotá: El Áncora Editores, 1992), 125-153.

