

“La televisión: el octavo arte’. Novedad, incertidumbre y experimentación frente a la elaboración de teleteatros en Colombia entre 1954 y 1960”

Monografía de pregrado para optar por el título de
Historiadora
Escuela de Ciencias Humanas
Universidad del Rosario

Presentada por: Ana María Rivera Ospina

Dirigida por: Franz Dieter Hensel Riveros

2018 – I

Tabla de contenido

Agradecimientos	3
Introducción	4
1. Teleteatro, la apuesta televisiva del proyecto estatal	14
1.1 La novedad de las ondas radioeléctricas	17
1.2 La televisión comercial	30
1.3 Conclusiones	33
2. Más allá del proyecto estatal. El teleteatro como apuesta artística	36
2.1 Teleteatro, el género favorito	38
2.2 El teleteatro y la transformación del teatro nacional	41
2.3 Conclusiones	55
3. Quehaceres para teleteatro	58
3.1 Un estudio para televisión	61
3.2 Un equipo de técnicos	64
3.3 Actores y actrices: “[...] esto es menos miedoso que con público. El público está detrás de ese cajón. Te están viendo, pero tú no los ves a ellos”	73
3.4 Libretistas	82
3.5 Conclusiones	85
Conclusiones	88
Referencias.....	92

Agradecimientos

Este proyecto de grado no hubiera sido posible sin la colaboración de mi familia y amigos. Primero que todo, quiero agradecer a Marta, mi mamá, por la paciencia, la confianza, el acompañamiento y los consejos brindados durante este proceso. También agradezco a mi hermana y a mi padrastro que fueron testigos y compañía durante las horas invertidas para lograr este resultado.

A mis amigas queridas de la Universidad del Rosario: Iris, Adriana, Kate, Alejandra y Mariana, con las que compartí mi formación como humanista, además de las maravillosas experiencias del pregrado. A mis amigas y amigos de infancia, Catalina, Vanessa y Gustavo, que han sido testigos de mi transformación a lo largo de los años. A mis compañeros, compañeras y equipo docente de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, que estuvieron presentes durante todo este proceso y que, de manera indirecta, hicieron grandes aportes a la elaboración de esta monografía, además de brindarme otros sentidos de vida a través del arte.

Agradezco a mi tutor Franz Hensel por la paciencia infinita que tuvo al guiarme en este proceso, por creer en este proyecto aun en ocasiones en las que yo misma estaba a punto de renunciar, por sus consejos e ideas brillantes y por el amor a la historia que logra transmitir a sus estudiantes. Asimismo, agradezco al equipo docente de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario, principalmente a las maestras y los maestros del programa de Historia, quienes acompañaron y fueron protagonistas en mi formación profesional.

Finalmente, quiero dedicar esta monografía a la memoria de mi padre Jorge Enrique Rivera Pineda. Gracias por enseñarme que los libros pueden ser los mejores amigos.

Introducción

En enero de 1962 apareció en el *Boletín de Programas* –una revista publicada mensualmente por la Radiodifusora Nacional de Colombia, entidad a la que se le encargó la administración de la televisión durante su llegada en 1954– un artículo que describía el proceso de realización de programa televisivo. El programa se llamaba “Teleteatro de los jueves”. La obra que se iba a presentar era la novela policiaca *Asesinato en el expreso de oriente* de la escritora británica Agatha Christie, adaptada para televisión por el escritor colombiano Gonzalo Arango, y dirigida por el dramaturgo y actor colombiano Santiago García:

Proceso de realización de un programa de *teleteatro*

[...]

Hora 0, menos 25 días.

El *libreto*¹ correspondiente ha sido revisado y aprobado por la Jefatura de Programas de la *Televisora Nacional*. En las oficinas de esta entidad son reproducidas las copias que se emplearán durante los ensayos.

[...]

Hora 0, menos 16 días.

El *director* indica a los *actores* las distintas posiciones que ocuparán durante el transcurso de la *obra*. En los días anteriores a este ensayo, los intérpretes han estudiado el libreto y han comenzado a memorizar sus respectivas partes.

Hora 0, menos 12 días.

Los movimientos han sido fijados y el productor empieza a anotar las posibles *tomas* que se usarán durante el programa. Ya se ha determinado la *escenografía* que se construirá en los talleres de la *Televisora*, lo mismo que el *vestuario* y demás servicios necesarios para el programa.

[...]

Hora 0, menos 15 minutos.

Los intérpretes se hallan vestidos y maquillados de acuerdo con las especificaciones del director. Todo está listo para la *transmisión* del programa.

[...]

Hora 0

El teleteatro de los jueves *está en el aire*. El productor y el coordinador se encargan por completo de la presentación del programa. Se calcula para este una audiencia aproximada de 300,000 personas en todo el país.

Hora 0, más 50 minutos.

¹ Las cursivas son más

El programa está para finalizar. El público es ahora el juez y opinara sobre el éxito o el fracaso del teleteatro de los jueves. En una hora se presenta el trabajo de casi un mes²

Los libretos, el director, los actores y actrices, el manejo de cámaras y de otras herramientas técnicas, la escenografía, el vestuario, las tecnologías transmisoras que permitían la difusión de imágenes para televisión; eran, según el artículo, elementos constitutivos en el proceso de creación de un episodio del “Teleteatro de los jueves”, uno de los programas de teleteatro que fueron emitidos principalmente entre finales de la década del cincuenta y comienzos de 1960 en la televisión colombiana. Los teleteatros fueron los primeros programas que se transmitieron luego de la llegada de la televisión al país en 1954, bajo el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla. A diferencia de otros programas como las conferencias, los magazines culturales o los programas musicales, que se emitieron durante una etapa inicial de la televisión, los teleteatros buscaban transmitir historias de ficción, adaptadas u originales, utilizando los recursos televisivos.

Las personas a las que se les había encargado la tarea de producir contenidos para televisión desde su llegada al país el 13 de junio 1954, tenían que valerse de herramientas específicas, propias de la tecnología televisiva –tales como las cámaras, los micrófonos, los artefactos de transmisión o el estudio de televisión– para crear los primeros programas que se iban a transmitir a los televidentes colombianos. Sin embargo, la experiencia frente a la creación de programas para televisión era escasa en el país, ya que este era un medio novedoso que, aunque guardaba similitudes con la radio, el cine o el teatro, también tenía características propias que la diferenciaban de otros medios de comunicación o expresiones artísticas y audiovisuales. Así, los contenidos para televisión, en un principio, se construyeron a partir de la interacción con otros campos artísticos y medios de comunicación, pero también dentro de la búsqueda un lenguaje propio que respondiera a las singularidades que presentaba este nuevo fenómeno audiovisual.

Al mismo tiempo, la televisión llegó al país como parte de un proyecto estatal que buscaba la integración del pueblo colombiano bajo un mismo ideal de nación, a través de la utilización de los medios de comunicación como vehículos de la cultura, cuyo objetivo era educar las personas. La televisión era entendida, bajo los parámetros del gobierno de Gustavo

²Marcos Tychbrijcher “Proceso de realización de un programa de teleteatro” *Boletín de programas* n° 219-220 (diciembre de 1961 y enero de 1962): 156-160

Rojas Pinilla, como una herramienta que ofrecía experiencias al público que otro medio no podía brindar. Era capaz de mostrar a los telespectadores eventos y lugares que no podían ver en persona, y los ponían en contacto directo con otros lugares del país que habitaban, y del “mundo actual”. Por esta razón, era una herramienta de comunicación novedosa y transformadora que el gobierno colombiano planeaba utilizar como un medio de “entretenimiento sano” que funcionaba para educar al pueblo:

La T.V. es algo más que informar o describir. Lleva al público al lugar de los acontecimientos a sitios donde no puede ir en persona y le permite ver y oír lo que está sucediendo. Y lo pone en contacto, frente a frente, con los conductores del país y del mundo actual. Por esta razón de estas cualidades específicas, T.V. es un medio cuyo impacto en el pueblo y cuya influencia en nuestra sociedad no tiene par en la historia de las comunicaciones. [...] La convicción de que al pueblo colombiano no se le debería negar la participación en el goce de los beneficios que el empleo de la T.V. implica, indujo al gobierno nacional a plantar entre nosotros el sistema de televisión como medio de expansión cultural y de sano y provechoso esparcimiento³

Programas televisivos como “Teleteatro de los jueves” son reflejo de la búsqueda y construcción de unos modos particulares de realizar programas televisivos durante la etapa inicial de la televisión en el país, en relación con la pretensión estatal de utilizar a la televisión como una herramienta de difusión cultural. Este programa fue uno de los muchos teleteatros que se transmitieron durante finales de la década de 1950 y comienzos de 1960 en el país. Al enmarcarse dentro de la construcción de una televisión nacional, los teleteatros reflejan la construcción de un lenguaje televisivo propio, que se alimentó de otros campos como la radio, el cine y el teatro. Asimismo, fueron el resultado de la pretensión estatal por articular tecnologías de la comunicación dentro de un proyecto de divulgación cultural.

Esta monografía se ocupa principalmente del fenómeno de los teleteatros desde 1954 hasta principios de la década de 1960. Durante este periodo se desarrolló la etapa inicial de la televisión colombiana en la que este producto audiovisual se constituía entre su función educativa dentro del marco estatal, y su potencial función comercial, como vehículo de propaganda. A pesar de que, desde el año de 1955, la Radiodifusora Nacional haya anunciado su alianza con entidades privadas con el fin de financiar los contenidos, en las publicaciones

³ Radiodifusora Nacional “La T.V. como vehículo de la cultura” *Boletín de programas* No. 136 (Noviembre de 1955): 13

de este año, resaltaban el carácter estatal de la televisión y el control que tenía este ente sobre los medios de comunicación:

Con miras a este mejoramiento en nuestros servicios, el gobierno nacional estimo conveniente el ingreso algunos elementos de competencia en el campo de la T.V. y, en consecuencia, le abrió las puertas a la T.V. comercial. Con respecto al funcionamiento de la T.V. comercial conviene aclarar que el estado no renuncia el control y supervigilancia de cuanto programa se transmite a través de la Televisora Nacional⁴

En ese sentido, este trabajo considera tres procesos fundamentales que, al relacionarse entre sí, dan forma a un elemento audiovisual como el teleteatro: la televisión como un proyecto de índole estatal, el lugar que tenía esta nueva tecnología dentro del contexto artístico del país y los quehaceres que se fueron consolidando para solventar las necesidades de la realización televisiva. El análisis busca hacer evidentes y discutir sobre tres cuestiones claves alrededor de la formación de los teleteatros. La primera de ellas, la producción de teleteatros en Colombia es el fruto de la interacción entre un proyecto de educación popular planteado por el Estado. La segunda, las diferentes posturas frente al desarrollo del teatro y la radio en Colombia que tenían algunas personas involucradas en estos campos desde antes de la llegada de la televisión. Finalmente, la necesidad de generar contenidos televisivos con una serie de tecnologías que eran novedosas para quienes se les había encargado la tarea de hacer los primeros programas para televisión.

El análisis sobre estos tres puntos muestra que la producción de programas como el teleteatro no surgió de forma espontánea cuando llegaron las tecnologías televisivas al país. En cambio, son el resultado de un proceso conjunto que pone en consideración aspectos políticos, sociales y culturales correspondientes a la década de 1950 en Colombia. El teleteatro se convirtió en un enclave que enlazaba proyectos políticos, formas de uso y administración de los nacientes medios masivos de comunicación y prácticas artísticas, especialmente en torno al arte escénico y la literatura dramática. Dentro de estos procesos se generaron tensiones, acuerdos y conversaciones entre los diferentes agentes encargados de dar vida a las primeras imágenes audiovisuales que aparecieron en la pantalla chica. Hacer televisión en este periodo era una cuestión de ensayo y error, era un proceso experimental.

⁴Radiodifusora Nacional “La T.V. como vehículo de la cultura”:14

A pesar de todos los enfoques que atraviesan el devenir del teleteatro en Colombia, buena parte de la literatura, desde los campos de las humanidades y la comunicación, que trabaja el tema de la llegada de la televisión al país, hace énfasis en la idea de que los medios de comunicación se consolidaron como herramientas políticas que buscaban hacer una propaganda de Estado, al mismo tiempo que pretendían educar al pueblo colombiano e impartir cultura bajo una misma concepción de país. La iniciativa de traer la televisión estaba enmarcada en un momento en el que el gobierno trataba de transformar su relación con el pueblo, a partir de los medios de comunicación, fomentando la idea de una identidad nacional que funcionaba bajo un proyecto político⁵. En ese sentido, se construye una historia de la televisión en clave de la abierta función política y del papel que jugó en el proyecto nacional de educación que tuvo sus antecedentes en la Republica Liberal durante la década de 1930.

Este enfoque permite evidenciar que la consolidación de la televisión en Colombia no fue un proyecto azaroso, en cambio era producto de unas intenciones políticas que se ven reflejadas en el inicial carácter estatal que tuvo este medio en sus primeros años. Dentro de este enfoque, el teleteatro aparece enunciado como una herramienta de educación y de difusión cultural que surgió en un ámbito televisivo en donde no había mucho desarrollo de las condiciones técnicas, pero también como un elemento que representaba la “alta cultura” para una elite intelectual, en palabras de Uribe:

[...] este intento por hacer de la televisión un medio difusor de cultura, pasaba por la sublimación del corpus del saber que representaba la alta cultura para los intelectuales y las elites letradas [...], y la subordinación del lenguaje audiovisual a lo anterior, convirtiéndolo así en receptor y difusor de la alta cultura, sin mayores inquietudes por explotar sus posibilidades

Sin embargo, esta perspectiva tiene tres problemas. Primero, puede reducir la producción de teleteatros al reflejo de un proyecto político de turno, creando la ilusión de

⁵ Como señala la historiadora Marcela Uribe en su trabajo sobre el uso estatal de las tecnologías de la comunicación entre 1935 a 1957: [...] los medios masivos de comunicación cumplirían un papel decisivo y estratégico al ser usados para interpelar desde el Estado al “pueblo”, quien en últimas llenaría de sentido y legitimidad la idea de nación. La labor de los medios masivos de comunicación sería entonces vital para la formación y difusión de las identidades nacionales, y la creación de una cultura que garantizara la cohesión y la obtención del estatuto moderno a las naciones latinoamericanas”. Marcela Uribe “Del cinematógrafo a la televisión educativa: El uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia (1935 - 1957)” *Historia Crítica*. Diciembre de 2004. Consultado en línea 31 de mayo de 2017 en <https://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/307/1.php>

que la realización televisiva únicamente era fiel a los proyectos estatales y que no se creaban disputas internas y tensiones entre las diferentes esferas encargadas de generar contenidos para televisión. Segundo, limita la producción de teleteatros a una decisión de las elites letradas del país sobre lo que se debía difundir como cultura, sin evidenciar, por ejemplo, quiénes eran las personas que conformaban estas elites y cuál era su mirada particular frente al uso y funcionamiento de la televisión. Es decir, que se corre el riesgo de homogenizar a un grupo de personas que, de hecho, tenían posturas diversas sobre cómo generar contenidos para televisión. En tercer lugar, puede borrar todas las implicaciones que tuvo la construcción de un lenguaje televisivo, imponiendo la idea de que este lenguaje estaba subordinado únicamente a su función de difusor de una idea de cultura determinada, en lugar de ser un elemento complejo que se construyó a partir de la relación entre varios fenómenos.

De este modo, el teleteatro es un nodo del que se desprenden reflexiones sobre la producción televisiva en la media en que surge como una respuesta frente al interrogante sobre qué mostrar a los tele-espectadores durante la etapa inicial de la televisión en Colombia. Ante la llegada de una nueva tecnología audiovisual surgió la necesidad de construir una parrilla televisiva, sin embargo, no había fórmulas establecidas para producir estos programas. La experiencia televisiva en Colombia es el resultado de procesos de experimentación⁶, a pesar de que existía la posibilidad de replicar modelos extranjeros, los programas surgieron entre el ensayo y el error. El teleteatro es resultado de la exploración de las posibilidades que ofrecía la tecnología televisiva en conjunción con los recursos humanos con los que contaba el país y con aquellos que llegaron del extranjero –en un principio, la mayoría de técnicos venían de Cuba.

La construcción de teleteatros en la etapa inicial de la televisión desborda el supuesto de que a Colombia llegaron una serie de artefactos y tecnologías que fueron utilizadas por un grupo de personas que empezaron de inmediato a hacer televisión. Aunque existían referentes externos de cómo otros países habían utilizado la tecnología televisiva, y, a pesar de tener la experiencia de técnicos cubanos traídos por el gobierno colombiano para poner a andar a la

⁶Como señala el historiador Julio Benavides: “[...] la televisión era una novedad para los especialistas de la comunicación en el país y la destreza para ser usada como herramienta de propaganda, dependía de replicar experiencias similares o de empezar a experimentar con este nuevo medio” Julio Benavides “El nacimiento de la televisión: incertidumbre y experimentación” en *Historia de la televisión en Colombia y su función pública (1953-1957)* Universidad Nacional de Colombia (Bogotá: 2012): 117

televisión, el equipo de personas encargadas de conformar la parrilla televisiva no buscó copiar un modelo extranjero para hacer televisión. En cambio, buscó crear un producto propio que respondiera a los antecedentes y condiciones que presentaba tanto el campo de radiodifusión como el campo artístico y de representación dramática en Colombia. La experiencia en el uso de la radio, el teatro y el cine, previa a la llegada de la televisión, también sirvió como material para modelar los nuevos contenidos audiovisuales, a pesar del desconocimiento que tenían en el campo televisivo.

Los teleteatros fueron el resultado de la conjugación de experiencias que relacionaban el campo artístico y el tecnológico para crear nuevos productos, en lugar de copiarlos de otros lenguajes. Este ejercicio creativo que se generó a partir de lenguajes artísticos ya existentes, puso a la televisión a la misma altura que otras artes como la arquitectura, la poesía o el cine, como menciona Ignacio Méndez Calvo en un artículo del *Boletín de programas*: “La televisión tiene algo de teatro, de radio y de cine y se obtiene un nuevo arte instinto; si al cine se le llama el séptimo arte, no hay por qué no llamar a la televisión el octavo arte”⁷.

La realización y transmisión de estos primeros teleteatros se hizo desde los sótanos de la Biblioteca Nacional en la ciudad de Bogotá, en una suerte de estudios que se adaptaron para cumplir esta tarea. Como se lee en una placa que se encuentra a la entrada de dicha biblioteca, la Televisora funcionó en este lugar desde junio de 1954, mes en el que se inauguró la televisión. Esta placa evidencia el lugar en el que se realizaron los teleteatros, ya que si bien la televisión era un proyecto pensado para que llegara a todos los rincones del país, su elaboración se llevó a cabo desde la ciudad de Bogotá, en un recinto que, como se evidencia en un artículo de la revista *Cromos* referido a la llegada de la televisión al país, es considerado como uno de los lugares donde habita y se resguarda la cultura colombiana:

Hay que echar una mirada los sótanos del edificio de la Biblioteca, para comprender que siempre ha sido la Biblioteca Nacional el alma de nuestra intelectualidad, ahora en sus cimientos, en su sótanos, se está gestando la más bella promesa de nuestra cultura⁸

Bogotá se convirtió así en el espacio geográfico en el cual se desarrollaron los primeros teleteatros, evidenciando la centralización de asuntos políticos y culturales, en donde la capital colombiana era el lugar privilegiado para producir los contenidos que cumplirían la

⁷ Ignacio Méndez “Aspectos de la televisión II” *Boletín de Programas* No. 139 (Febrero de 1956): 32

⁸ “La televisión será colombiana” *Cromos* n° 1938 (Junio 14 de 1954): 14

tarea educativa y civilizadora del Estado. El equipo de realización de teleteatros –actores, actrices, directores, técnicos– residía en la ciudad de Bogotá, muchos de ellos venidos de otras regiones de Colombia o del mundo, como es el caso Fausto Cabrera que venía de las Islas Canarias, España, o Bernardo Romero Lozano que era de Buga, Valle del Cauca. Además, el equipo de producción televisiva contaba con técnicos traídos de La Habana, Cuba, actrices y actores argentinos que contrató el gobierno colombiano.

Por esta vía, para el año de 1963, como muestra la placa que se encuentra a la entrada de la Biblioteca Nacional, se consolidaron productoras de televisión como Inravisión. Evidenciando la influencia directa de las empresas privadas en la construcción de contenidos televisivos, es decir que, a partir de esta década se empieza a consolidar la televisión comercial. Para el teórico de la comunicación Jesús Martín-Barbero, la historia de los medios masivos de comunicación se puede dividir en dos periodos. El primero, que va desde los años treinta hasta los años cincuenta, muestra la relación de medios y Estado en clave de un “sentido político de la masificación”, es decir, el uso de los medios de comunicación dentro de un proyecto político de conformación nacional. El segundo, que comienza en 1960, está encaminado a articular a los medios de comunicación con el mercado, dando paso a experiencias como la televisión comercial⁹.

La experiencia televisiva en Colombia, especialmente en los primeros años de su llegada al país, se encuentra entre el proyecto estatal y el proyecto comercial, es un fenómeno que enlaza los dos periodos descritos por Martín-Barbero. No obstante, la televisión llegó al país bajo condiciones estatales y las primeras entidades encargadas de producir contenidos para televisión eran públicas, como es el caso de la Radiodifusora Nacional. El teleteatro respondió, en principio, a intereses estatales que, con el tiempo, fueron influenciados por intereses comerciales. Por esta razón, esta monografía se enfoca principalmente en los primeros años de la llegada de la televisión al país, es decir, buena parte de la década de 1950 y comienzos de la década de 1960.

Otro aspecto importante de este periodo inicial es que, debido a la tecnología con la que contaba el país, la televisión fue transmitida en vivo. Aunque la aparición de la cinta de video fue en 1956, su utilización en la televisión colombiana se dio hasta finales de 1960¹⁰.

⁹Marcela Uribe “Del cinematógrafo a la televisión educativa”: 34

¹⁰ Videoclip en youtube, subido el 7 de junio de 2016, *Señal Memoria* un video (0:00-0:54)
<https://www.youtube.com/watch?v=onMJsYZbTjc>

Por esta razón, la exploración del teleteatro en este trabajo no se realizó a partir de fuentes audiovisuales ni grabaciones en cintas de video. En cambio, la revisión de fuentes incluyó prensa, revistas, entrevistas, comunicados oficiales e, incluso, una autobiografía, con el fin de explicar un fenómeno que se materializó en imágenes efímeras transmitidas a las pantallas de televisión. La revisión de fuentes incluyó: artículos de la revista de Radiodifusora Nacional llamada *Boletín de programas*, artículos de crítica televisiva y entrevistas a personajes de la televisión colombiana de la revista *Cromos*, artículos de la revista de la *Escuela de arte dramático*, y artículos de prensa de los diarios *El Espectador*, *El Tiempo* y *El independiente*. Documentos oficiales de la Oficina de Prensa del Estado, Ministerio de Comunicaciones, Radiodifusora Nacional y Televisora Nacional que se encuentran en el Archivo General de la Nación. La autobiografía publicada *Una vida, dos exilios* del director y actor de televisión Fausto Cabrera. Entrevistas hechas por diferentes programas radiales y televisivos a personajes relacionados con el tema como Bernardo Romero Lozano y Carlos Muñoz. Además de las entrevistas encontradas en la plataforma de Señal Memoria.

Al entretener este tipo de fuentes, surgieron tres temas importantes en torno al fenómeno del teleteatro: el teleteatro dentro de un proyecto educativo de televisión pública y estatal, la articulación del teleteatro con otros medios como la radio o el teatro en función del desarrollo artístico en el país, y la conformación de espacios y quehaceres propios del campo televisivo. Por esta razón, esta monografía está dividida en tres capítulos. El primero desarrolla un poco más a profundidad el papel que jugó el teleteatro en las discusiones sobre la televisión pública, de carácter estatal y que tenía intenciones educativas, en contraposición a la televisión comercial. Basado en publicaciones del *Boletín de programas*, en comunicados oficiales y correspondencia de la Oficina de Prensa y Estado, y del Ministerio de educación, este capítulo busca problematizar la idea de que el proyecto educativo del Estado era el único componente que determinaba el desarrollo y la elaboración del teleteatro en Colombia.

El segundo capítulo explora, a partir de las concepciones y experiencias de vida de Bernardo Romero Lozano y Fausto Cabrera –quienes fueron los dos primeros directores de teatros que tuvo la Televisora Nacional–, la relación existente entre campos como el teatro, la radio, el cine, para la construcción de los primeros contenidos televisivos. Este capítulo utiliza entrevistas, publicaciones, audios y artículos, principalmente de *Cromos*, que contienen reflexiones de personajes destacados en el ámbito televisivo sobre el papel que

jugó este nuevo medio dentro de otros campos como el teatro y la radio. El teleteatro, aunque es un producto televisivo que busca un lenguaje propio, se construye también en relación con otros quehaceres.

El tercer capítulo hace referencia a la construcción del lenguaje audiovisual de la televisión, explorando las características propias del fenómeno televisivo que hicieron de los teleteatros productos diferentes a obras teatrales, radionovelas o películas. Es decir que explora los modos de hacer, los quehaceres que surgieron con la necesidad de producir contenidos a partir de la nueva tecnología que llegó al país. A través de entrevistas a los primeros actores, directores y técnicos que conformaron las filas de la producción audiovisual, sumadas a las descripciones y notas publicadas por *Cromos* y a los artículos del *Boletín de programas*, es posible rastrear estos nuevos oficios que surgieron para solventar la necesidad de construir programas para la pantalla chica.

1. Teleteatro, la apuesta televisiva del proyecto estatal

Finalizando la década de 1950, en la radio-revista de reportajes *Colombia Literaria*, el periodista J.M. Álvarez Dorsonville entrevistó a Bernardo Romero Lozano, quien, durante los primeros años de la llegada de la televisión al país, fue considerado por muchos medios de comunicación como una autoridad irrefutable en cuanto a los temas de realización televisiva¹¹. El conductor del programa le preguntó sobre el papel que le otorga al radioteatro y al teleteatro en el desarrollo de la cultura colombiana, a lo que Romero Lozano contestó:

Pues decididamente le asigno un lugar de preeminencia por la simple razón de que nuestro público, no habituado a las salas de representación, al teatro, en una palabra; se ha refugiado en el ámbito de su hogar a recibir los beneficios de la diversión, de la educación y de la cultura, a través del mirífico sortilegio de los parlantes y las pantallas¹²

Para Romero Lozano, el teatro era un elemento fundamental en el desarrollo cultural del país, pero era un elemento restringido, y solo a través de los radios y las pantallas de televisión se iba a poder llevar a cabo la tarea de poner en contacto al pueblo colombiano con esta cultura, que, desde su mirada, era la forma más viable para lograr el progreso a través de la educación popular. Es así como los radioteatros y los teleteatros encarnaron estos deseos de llevar la cultura al pueblo y de educarlo, siendo la opción escogida para generar los primeros contenidos para radio y para televisión.

Como la radio, la televisión y el cinematógrafo fueron medios de comunicación utilizados durante buena parte del siglo XX por el Estado colombiano para la difusión de la cultura y para llevar a cabo un proyecto educativo popular¹³, suelen encontrarse muchas

¹¹ En la presentación de reportaje literario, el conductor del programa describe a Bernardo Romero como un “[...]inconfundible director escénico de la radiodifusora y la televisora nacional, hombre de múltiple cultura, actor de naturaleza espontánea que conoce todos los climas de la vida teatral con la más noble responsabilidad y el más alto sentido de interpretación humana y artística” audio (01:07 min) http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/sonoro/3606_reportajeliterarioconbernardoromero_lozano_pteunica_ladoa.mp3 Rescatado el 22 de junio de 2016

¹² Bernardo Romero Lozano, entrevista en *Biblioteca Nacional*, Reportaje literario, audio (17:03 min) http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/sonoro/3606_reportajeliterarioconbernardoromero_lozano_pteunica_ladoa.mp3 Rescatado el 22 de junio de 2016

¹³ Marcela Uribe "Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia: 1935 - 1957" (Bogotá: Historia Crítica, 2004) Renán Silva "Ondas Nacionales. La política cultural de la radio Liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia" en *Análisis Político*, coord. Fernando Cubides Cipagauta (Bogotá, 2000) Y Fabio López de la Roche "Aspectos culturales y comunicacionales del populismo Rojista en Colombia (1953 - 1957)". Signo y Pensamiento, Universidad

similitudes y relaciones entre estos tres medios. Sin embargo, este hecho puede oscurecer un poco el carácter particular que cada medio tuvo frente al proyecto educativo, y, más aún, la forma en la que cada uno construyó un lenguaje propio que permitió su desarrollo. Si bien el cine, la radio y la televisión guardan una estrecha relación, es importante visibilizar los puntos en común y las diferencias que hicieron posible su llegada, uso y consolidación en el país durante el siglo XX.

La radio y la televisión son fenómenos más cercanos entre sí, ya que comparten un elemento en común: la radiodifusión. Es decir que la difusión de imágenes y sonidos se da a través de ondas electromagnéticas que permiten una transmisión de manera simultánea, en un mismo tiempo, pero en diferentes espacios, haciendo que las personas fueran capaces de escuchar y/o ver aquello que se estaba realizando desde el estudio de radio o televisión, sin necesidad de estar allí¹⁴. A pesar de ser un medio audiovisual, el cine no era tan cercano a la televisión, ya que necesitaba filmar y luego proyectar la imagen en movimiento, su difusión no era simultánea. El modo en el que las tecnologías permitieron la difusión del contenido de audio y de imagen marcó una brecha entre el cine, por un lado, que tenía que ser difundido en teatros a través del cinematógrafo, y la radio y la televisión, por otro lado, que contaban con la posibilidad de ser transmitidas por medio de ondas, permitiendo que las personas escucharan y/o vieran los contenidos a través de un aparato receptor.

Preguntarse por los inicios de la radiodifusión en Colombia no significa simplemente describir la llegada de la radio o de la televisión al país. Es, más bien, indagar acerca de cómo diferentes sujetos e instituciones se relacionaron con la posibilidad de manipular tecnologías que permitían la difusión de sonidos e imágenes a un número considerable de personas en un mismo tiempo, pero en diferentes espacios. Si bien cuando hablamos de radiodifusión nos referimos a la radio y a la televisión, hay un componente diferenciador entre ambos medios de comunicación: la imagen.

Con la llegada de la televisión a Colombia, se creó la posibilidad de transmitir imágenes audiovisuales simultáneamente a aquellas personas que tuvieran un televisor.

Javeriana: Facultad de comunicación y lenguaje, 1996. (Consultado en línea 22 de junio de 2016 (Radiodifusora Nacional 1955)

¹⁴ Paddy Scannell y Klaus Bruhn Jensen. "Part II: Systematics: Chapter 12: History, media and communication." *Handbook Of Media & Communication Research* (Marzo, 2002): 191-205

Estas imágenes llegaban a las pantallas con solo encender el aparato, a diferencia del cine, donde las personas tenían que dirigirse a un teatro para recibir los contenidos por medio de la proyección de las películas. Era un tipo de experiencia particular que se diferenciaba de las demás formas de difusión de información por medio de la tecnología, en donde se creaba la sensación de estar viviendo las situaciones en tiempo real, pero que existían en otros lugares. Según la Radiodifusora, la televisión permitía a las personas estar en contacto con otros lugares y sucesos alejados de sus realidades más inmediatas, como se evidencia en una publicación del *Boletín de Programas* de 1955:

La T.V. es algo más que informar o describir. Lleva al público al lugar de los acontecimientos a sitios donde no puede ir en persona y le permite ver y oír lo que está sucediendo. Y lo pone en contacto, frente a frente, con los conductores del país y del mundo actual¹⁵.

La experiencia en vivo de la transmisión de imágenes a las pantallas televisivas hacía de la televisión un medio para conectar diferentes regiones del país en torno un mismo mensaje. Al igual que con la radio, el gobierno vio la posibilidad de transmitir un tipo de educación y una idea de cultura a través de la televisión, con el fin de encaminar al pueblo colombiano bajo una misma idea de nación, como mencionan en otro artículo del boletín de 1955:

[Las nuevas cadenas estatales de radio y televisión] cruzarán el territorio nacional, llevando a todos los colombianos un mensaje audio-visual de cultura y educación, baluarte indispensable en la conquista del mayor anhelo de todo colombiano: HACER PATRIA¹⁶

Pero, a diferencia de la radio, ese proyecto de difusión cultural que tenía planeado el gobierno colombiano iba a llevarse a cabo por medio de imágenes en movimiento, que tenían otras implicaciones en cuanto a su realización y transmisión. Es decir que las imágenes difundidas por medio de la televisión debían ser planeadas y construidas por aquellas personas a las que se les encargó la tarea de producir los primeros contenidos televisivos, pero en función de los objetivos estatales de educación popular.

Por un lado, las posibilidades que brindaba la televisión al ser un medio de radiodifusión que permitía la divulgación de imágenes en movimiento a un número mayor

¹⁵Radiodifusora Nacional, “La T.V. como vehículo de la cultura” *Boletín de programas*, n° 136 (Noviembre de 1955): 3

¹⁶ Radiodifusora Nacional, “En el decimoquinto Aniversario de la Radiodifusora Nacional” *Boletín de programas*, n° 127 (Febrero de 1955): 13 [Mayúsculas en el texto original]

de personas, la convertían en una pieza clave del proyecto de educación popular por parte del Estado. Por otro lado, al ser un medio que permitía la transmisión de información, por medio de antenas a través del aire, cualquier ente, diferente al Estado, podía hacer uso de él; razón por la cual, el Estado colombiano se vio en la necesidad de entrar a regular estas tecnologías para determinar bajo qué criterios se podía hacer uso del novedoso medio. Este capítulo se ocupa de evidenciar las relaciones existentes entre la producción televisiva y el proyecto estatal de uso de los medios para cumplir un proyecto político, a través de los teleteatros.

1.1 La novedad de las ondas radioeléctricas

Para discutir el problema de regulación de los nuevos medios, en el año de 1958 tuvo lugar en la ciudad de Montevideo, Uruguay, la quinta asamblea organizada por la Asociación Interamericana de Radiodifusión —un congreso de radiodifusión fundado en 1946 en Uruguay que en esa época se encargaba de discutir ideas sobre la radiodifusión privada en América Latina¹⁷. Para esta asamblea, el abogado colombiano Abel Naranjo Villegas presentó una ponencia que sustentaba las problemáticas en torno a definir jurídicamente las ondas radioeléctricas, es decir, el tipo de ondas necesarias para la difusión de imágenes y sonidos que eran recibidas por los aparatos receptores: radios y televisores.

Esta ponencia es reflejo de lo problemático que resultó definir en términos jurídicos las nuevas tecnologías de comunicación que habían llegado al país desde la década de 1920, con el fin de que se les diera el uso más adecuado. Las ondas radioeléctricas permitían la difusión de información de manera simultánea desde diferentes locaciones, convirtiéndose en un elemento fundamental para repensar las formas de comunicación en el país, razón por la cual definir su uso era un tema fundamental. Naranjo Villegas dedicó esta ponencia a estudiar lo que no son y lo que son las ondas radioeléctricas, para concluir que este nuevo fenómeno podía ser intervenido y utilizado por empresas privadas siempre y cuando cumplieran un reglamento establecido por el Estado:

[...] puede decirse que son ellos [los canales radioeléctricos] una especie nueva de bienes fiscales, susceptibles de la apropiación por los particulares. Conviene recordar lo que ya dijimos [...] el bien fiscal, estando también bajo el dominio eminente del Estado, es el de ser enajenable. Los modos de

¹⁷ AIR-IAB: Asociación Interamericana de Radiodifusión. Acceso el 22 de Julio de 2016 en: <http://www.airiab.com/es/Pages/institucional/historia>

enajenación determinan ya su esencia, deben ser el objeto de los Estatutos de Radiocomunicaciones, ya que se trata de un elemento sui-generis como es el fluido de los canales radioeléctricos¹⁸

Las posibilidades de comunicación y difusión de contenidos se ampliaron gracias a las nuevas tecnologías de radiodifusión, teniendo en cuenta que, además, las personas no necesitaban conocimientos previos, como leer y escribir, para acercarse a ellas. El Estado apostó por la implementación de estas nuevas tecnologías para la consolidación de un proyecto político. Aunque la televisión fue un elemento importante en este proyecto de unificación nacional y difusión educativa, el uso de las tecnologías de comunicación, especialmente las que implementaban las ondas radioeléctricas, se puede rastrear desde años atrás. El Estado instauró una serie de iniciativas económicas, políticas, sociales y culturales que buscaban modernizar al país. Estas iniciativas se consolidaron especialmente en la República Liberal, durante la década de 1930, y buscaban tener un impacto sobre el pueblo colombiano, valiéndose de diferentes medios –prensa, radio, cinematógrafo, publicaciones seriadas– administrados por el Ministerio de Educación. Como señala la historiadora Marcela Uribe:

El Estado se convirtió en el gestor de los intentos por “civilizar” al pueblo. Así, a través del Ministerio de Educación Nacional se lanzaron una serie de campañas de divulgación cultural, que en medio de un intento por lograr un contacto masivo con la población, introdujeron las nuevas tecnologías de comunicación con un carácter educativo a dichas campañas¹⁹

La radio y la televisión se convirtieron en elementos fundamentales para pensar el proyecto nacional de difusión cultural que se desarrolló en el país durante buena parte del siglo XX. Antes de la intervención de empresas privadas en los medios y el surgimiento de emisoras y canales televisivos manejados por particulares, el Estado creó instituciones a las que les fue adjudicada la función de administración de medios radiodifundidos. Ese es el caso de entidades como la Radiodifusora Nacional y, posteriormente, la Televisora Nacional, que fueron creadas para administrar, modelar y transmitir los contenidos que encarnarían el proyecto estatal. Sin embargo, a pesar de todas las similitudes que puedan compartir al radio y la televisión, es importante aclarar que son medios distintos y que su desarrollo en el contexto colombiano se dio de modo diferente.

¹⁸ Archivo General de la Nación. Presidencia de la República – Rojas Pinilla, Secretaría General, Radiotelevisora Nacional/Boletín/Régimen Jurídico, 1958, Caja 300, Carpeta 76, folios 30 y 31

¹⁹ Marcela Uribe, "Del cinematógrafo a la televisión educativa". P. 29

En el caso de la radio, en la década de 1920, bajo el gobierno de Pedro Nel Ospina, empezaron a surgir las primeras iniciativas radiofónicas de Colombia con la instalación de las líneas de telégrafos y un incipiente ánimo por constituir las primeras emisoras. Pero fue en 1929, bajo el gobierno de Miguel Abadía Méndez, cuando se inauguró la primera emisora estatal del país, la HJN. Esta emisora era una dependencia del Ministerio de Educación y funcionaba como un ente adscrito a la Biblioteca Nacional en Bogotá; y su programación consistía en boletines de noticias que alternaban con música clásica²⁰.

No obstante, a finales del mismo año en el que se inauguró la HJN, se empezaron a desarrollar en Bogotá y en Barranquilla las primeras iniciativas privadas en la radio colombiana. Estas iniciativas se generaron como un pasatiempo de los primeros propietarios de las nuevas tecnologías de radio que aparecieron en el país, haciendo que la programación de estas emisoras no tuviera el claro componente educativo del proyecto nacional, sino que se basaran en el gusto personal de sus propietarios. Durante la década de 1930 la radio en Colombia se fue popularizando, sus horarios al aire eran más extensos y las oficinas de propaganda empezaron a ver potencial en ella para poder promocionar productos²¹.

A pesar de la popularidad que fue ganando la radio en el terreno comercial, su rol en el ámbito estatal tuvo mucha relevancia, especialmente durante el conflicto colombo-peruano que tuvo lugar en la cuenca del Río Putumayo y en la ciudad de Leticia en los años de 1932 y 1933. La HJN, emisora oficial del Estado, jugó un papel fundamental al comunicar órdenes militares, y difundir información sobre dicho conflicto, conectando al resto del país con esta zona. Al terminar el altercado contra Perú, el Estado tenía el canal público de la HJN a su disposición y pretendía utilizarlo para cumplir con el proyecto nacional de educar a los futuros ciudadanos colombianos. A raíz de estas pretensiones estatales y frente a la creciente consolidación de la promoción de productos en radio, comenzaron los primeros debates entre el Estado contra las empresas privadas y los anuncios comerciales. En estos debates, se exponía el miedo a que un medio tan poderoso y que podía llegar a tantas personas abandonara el proyecto de educación y se convirtiera en un vehículo que atentara contra la

²⁰ Señal Memoria “La HJN, primera emisora del Estado”, *Señal Memoria*, publicado en julio 3 de 2012 <http://www.senalmemoria.co/articulos/hjn-la-primera-emisora-del-estado> consultado el 20 de octubre de 2016

²¹ Catalina, Castrillón Gallego. “Hacer del radio entre nosotros algo más que una entretención vulgar” Los radioaficionados como precursores de la audiencia radial colombiana, 1928-1940” (Muñoz 20)Revista Historia Y Sociedad no. 20 (2011): 117-119

moral y las buenas costumbres al estar al servicio de las iniciativas comerciales²².

En el año de 1936, los entonces Ministros de Educación, Luis López de Mesa y su predecesor Darío Echandía, iniciaron un debate en el que atacaban las iniciativas comerciales, acusándolas de difundir el mal gusto con fines publicitarios, olvidando la labor cultural del Gobierno. Ambos ministros también dejaban ver en sus discursos la manera ideal en que debía usarse la radio, ya que era necesario fomentar: “[el] espíritu nacionalista, la vinculación entre las regiones, el servicio a la industria y a la agricultura, la información veraz sobre el movimiento de precios, y la educación de la mujer, del niño, el estudiante, el maestro y el campesino [...]”²³. Bajo la administración de Echandía, se inició el proyecto de conformar una institución que cumpliera con estos ideales, que estuviera adscrita al Ministerio de Educación y que llevara el mensaje del gobierno a todo el pueblo colombiano. En consecuencia, durante el mes de febrero de 1940 se inauguró la Radiodifusora Nacional de Colombia.

Las transmisiones de la Radio Nacional estaban conformadas por la difusión de información de la vida política del país, había una programación musical, programas sobre temas científicos y culturales, y conferencias²⁴. Además, existía un marcado interés por la divulgación del conocimiento de las diferentes regiones del país, con el fin de que las personas que habitaban estas regiones sintieran una interconexión para fomentar un proyecto de integración nacional. Con la programación radial de la Radiodifusora Nacional se buscaba construir un proyecto de unificación “[...]sobre la base de unidad territorial y espiritual, y de sintonía en un mismo tiempo histórico”²⁵, además de implementar un plan de educación popular que pretendía llegar a todas las regiones del país.

Dentro de la programación radial de la Radio Nacional también existían los radioteatros que, como explicó en una entrevista el actor de cine, radio y televisión Carlos Muñoz, eran espacios en los que se montaban las grandes obras del teatro y la literatura universal para ser transmitidas por radio. Muñoz hizo una distinción entre los radioteatros y las radionovelas,

²² Renán Silva, “Ondas Nacionales”: 12

²³ *Ibíd.*

²⁴ En el Boletín de Programas se encontraba la programación radial que, para la década de 1950, ya estaba mucho más consolidada que la programación televisiva. En ella se pueden encontrar espacios radiales dedicados a transmitir música clásica con espaciales de compositores como Mozart, o conferencias dictadas por Enrique Uribe White.

²⁵ Renán Silva, “Ondas Nacionales”: 16

ya que, los primeros eran los contenidos de alta calidad que se presentaban en la radio oficial del país, mientras que las radionovelas eran atribuidas a la radio comercial. Según él, las radionovelas no contaban con la misma calidad de elaboración que los radioteatros, contenidos que estaba hechos por la “voz oficial del país”:

[...] la Radio Nacional de Colombia no hacía radionovelas. La radionovela, que es un género muy agradable, y la gente se entusiasma y se cuentan historias, pero no era el género que podía manejar la Radiodifusora Nacional de Colombia, la voz oficial del país. [...] el concepto radionovela como el de telenovela era una cosa que enmarcaba más de la radio comercial que de la radio oficial del país, que era un nivel, musicalmente era los grandes autores de la música, los grandes conciertos, y a nivel teatral o radioteatral, pues, también era con un nivel muy alto²⁶

Como explica Carlos Muñoz, los radioteatros eran considerados como productos de alta calidad emitidos por la emisora del Estado, encajando en el proyecto educativo que le habían asignado a los medios de comunicación. Durante la década de 1940 los radioteatros gozaron de una gran popularidad dentro de la programación radial de la Radiodifusora Nacional, que contaba con diferentes franjas de este género a lo largo de semana dedicadas a diferentes tipos de audiencias: “Radioteatro para niños; Radioteatro para muchachos, Radioteatro dominical, Radioteatro de Ciencia Ficción, La novela, Biografías, Leyendas y Cuentos”²⁷.

Los radioteatros eran considerados productos de tan alta calidad que con motivo del 14vo aniversario de la Radiodifusora Nacional en febrero de 1954, Bernardo Romero Lozano adaptó y dirigió la obra *Edipo Rey* de Sófocles para ser transmitida en radio. Fue un evento recordado por los actores que participaron como fenómeno de gran magnitud que se llevó a cabo en las instalaciones del Teatro Colón. La presentación contaba con la ambientación musical de la Orquesta Sinfónica de Colombia dirigida por el italiano Rino Maione, también contaba con la participación de dos coros –un coro que cantaba y otro coro declamatorio, que también dirigía Romero Lozano–, y un gran número de actores²⁸. Carlos Muñoz describió la iniciativa:

“[...] ¡Y nos íbamos al Teatro Colón a grabar una obra de radio! En el escenario, ya, con las dimensiones del Colón, estaba a un lado la Orquesta

²⁶ Carlos Muñoz, entrevista emitida en *3x1*, subida online el 20 de mayo de 2016, Canal Une, video (7:05-8:57) <https://www.youtube.com/watch?v=aTu9D9-BOQo>

²⁷ Señal Memoria, “Radioteatros” *Señal Memoria*, publicado el 19 de marzo de 2012 (Señal Memoria 2012) <http://www.senalmemoria.co/articulos/radioteatros> consultado en línea el 26 de febrero de 2017

²⁸ Carlos Fernández, “El radioteatro *Edipo Rey*, una osadía de Bernardo Romero Lozano” *Señal Memoria*, publicado el 10 de febrero de 2015 (Fernández 2015) consultado el 26 de junio de 2017

Sinfónica, que ocupaba gran parte de escenario, en otro espacio el coro, dirigido por el italiano, y en el otro espacio estábamos el grupo de actores [...] y aquello era una cosa absolutamente grandiosa porque era todo simultáneo”²⁹

El montaje de *Edipo Rey* en el Teatro Colón y la manera en la que es recordado por aquellos que participaron nos puede dar una idea de la magnitud y el significado que tenía la producción de radioteatros para la Radiodifusora Nacional. El radioteatro fue un proyecto que, más allá de cumplir una labor civilizatoria dentro del panorama nacional –al igual que aquello que pudo ocurrir posteriormente con los teleteatros–, era concebido como una empresa artística de alta calidad.



Fotografía tomada del *Boletín de Programas* en su edición de marzo de 1954. Muestra a la Orquesta Sinfónica de Colombia en la realización de *Edipo Rey*.

Como la Radiodifusora Nacional venía ejerciendo tarea de elaborar piezas radiales de calidad enmarcadas en un proyecto educativo, fue a esta institución a la que se le encargó la labor de administrar los contenidos televisivos, dando continuidad a la difusión cultural. Además de la relación existente entre los radioteatros y los teleteatros como productos realizados desde una institución pública y que tenían unos fines determinados dentro del proyecto estatal, hay que resaltar que la Radiodifusora utilizó los recursos que ya tenía a la mano, es decir, los de la radio, para llevar a cabo la tarea de construir imágenes televisivas.

²⁹ Carlos Muñoz, entrevista en *Señal Memoria*, subida online el 16 de junio de 2014, audio (2:16- 2:46) <http://www.senalmemoria.co/articulos/del-radioteatro-al-teleteatro-bernardo-romero-lozano> (Muñoz, Del radioteatro al teleteatro: Bernardo Romero Lozano, director 2014)-director

En ese sentido, se puede rastrear una conexión directa entre los teleteatros y los radioteatros.

Por un lado, a través de la Radiodifusora Nacional como una institución a la que se le encargó la labor de continuar con la difusión cultural a través de los medios de comunicación. La Radiodifusora ya había concebido al teatro como una de las formas de lograr este objetivo pedagógico por medio de los radioteatros como uno de los contenidos recurrentes que hacían parte de la programación radial. La idea de usar las ondas radioeléctricas para hacer llegar las “grandes obras del teatro y la literatura universal” a los hogares colombianos no era nueva cuando se instaló la tecnología televisiva en el país. Asimismo, la Radiodifusora contaba con un grupo de directores, técnicos y radio-actores y actrices que se encargaban de darle vida a estos radioteatros; y fue este mismo equipo de personas, o por lo menos, una buena parte de ellos y ellas, lo que pasaron a formar parte de las producciones teleteatrales posteriormente.

Como explica el historiador de teatro colombiano Carlos José Reyes, el director de la Radiodifusora Nacional, Fernando Gómez Agudelo, a quien se le encargó la producción televisiva en un comienzo, no escogió a los actores y directores de radionovelas de las emisoras privadas. En cambio, optó por formar un equipo de producción televisiva compuesto por los directores y actores que hacían parte de la Radio Nacional de Colombia, quienes, en este entorno, habían forjado un tipo de experiencia frente a la dramaturgia mediada por tecnologías radiotransmitidas, a través de los radioteatros:

Toda esta historia de la radio y el teatro y el origen de la televisión está vinculado el equipo que trabajó en la Radio Nacional porque, por ejemplo, en la televisión, de los primeros directores de los programas eran justamente los que dirigían los programas de radio en la Radio Nacional y eso tiene, también, una razón de ser, porque Fernando Gómez Agudelo buscó el equipo, específicamente con el equipo que estaba trabajando la Radio Nacional y no con los que estaban haciendo las radionovelas en las otras emisoras³⁰

Cuando la televisión llegó a Colombia, la Radiodifusora Nacional llevaba funcionando 14 años, y siguió tratando de cumplir los parámetros de integración, educación y difusión cultural con los que se había fundado, a pesar de los cambios de gobierno que sufrió el país durante las décadas de 1940 y 1950. Al mismo tiempo, tenían experiencia en cuanto a la producción de obras de teatro a adaptadas para radio y que eran consideradas como elementos

³⁰ Señal Memoria, “Los 60 años de la televisión vistos desde la radio”, Publicado 13 de junio de 2014. [http://www.senalmemoria.co/articulos/los-60-a%C3%B1os-de-la-televisi%C3%B3n-vistos-desde \(Ramírez 2001\)-la-radio](http://www.senalmemoria.co/articulos/los-60-a%C3%B1os-de-la-televisi%C3%B3n-vistos-desde-(Ramírez-2001)-la-radio) Consultado el domingo 26 de febrero de 2017

de alta calidad. Los productos que se iban a construir para televisión debían cumplir con las mismas aspiraciones educativas y, de igual modo, debían ser producciones de “alta calidad”, tal y como se venía concibiendo a la radio. Para febrero de 1955, el *Boletín de Programas* publicó un artículo con motivo del decimoquinto aniversario de la Radiodifusora Nacional, donde exaltaba la llegada de la televisión, descrita como una “nueva y trascendental realización”, cuya programación iba a estar encaminada a la difusión cultural y a la educación de los obreros y campesinos, además, articulada en un proyecto de alfabetización que venía desarrollando el gobierno del General Gustavo Rojas Pinilla:

Realizada ella [la televisión] correlativamente a la expansión técnica y mecánica se desarrollará una programación más intensa y variada, siempre orientada a la difusión cultural, la cual comprenderá tele-emisiones diurnas, especialmente dedicadas a la población obrera y campesina y como una prolongación de la campaña de alfabetización de adolescentes y adultos en que actualmente se halla empeñado el Gobierno de las Fuerzas Armadas³¹

La televisión llegó a Colombia como una dependencia estatal, bajo el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla. El teórico de la comunicación Fabio López de la Roche, señala que existe una relación entre Estado-Caudillo-Masas en el gobierno militar, donde hay un interés del Estado por incorporar a grandes masas de población dentro de su proyecto nacional a partir de los medios de comunicación: por un lado, los medios de comunicación permiten la integración nacional bajo un mismo proyecto y, por el otro, se exalta la figura de Rojas Pinilla³². Por consiguiente, existió un gran control del Estado sobre los medios de comunicación, que se puede rastrear desde el gobierno de Laureano Gómez, quien, por decreto 1102 de 1952, creó la ODIPE —Oficina de Información y Prensa del Estado—, una entidad estatal encargada de administrar y censurar los contenidos que se mostrarían a través de la prensa, la radio, el cine y la televisión³³. La etapa inicial de la televisión en el país no escapó de este control, ya que dicha oficina siguió funcionando hasta el fin del gobierno de Rojas Pinilla en 1957.

³¹ Radiodifusora Nacional “En el decimoquinto Aniversario de la Radiodifusora Nacional” *Boletín de programas* n° 127 (Febrero de 1955): 3

³² Fabio López de la Roche “Aspectos culturales y comunicacionales del populismo Rojista en Colombia (1953 - 1957)”: 91

³³ Lina Ramírez “El gobierno de Rojas Pinilla y la inauguración de la televisión: imagen política, educación popular y divulgación cultural” *Historia Crítica* no. 22 (Julio 2001): 134

Junto con el control ejercido sobre los medios de comunicación a favor del gobierno militar que exalta la figura de Rojas Pinilla, existía la función de educación y de divulgación cultural que se le asignó a la televisión durante este periodo. Dentro de un esfuerzo modernizador de principios del siglo XX en Colombia, se buscaba implementar un proyecto de educación que encausara a todo el pueblo colombiano hacia el progreso. Lo que unas élites particulares entendían como “cultura” tenía que ser de fácil acceso y, de igual modo, tenía que integrar un mismo orden y cultura nacional, uniendo a las diferentes regiones del país en torno a una misma aspiración de civilización³⁴.

Si la entidad encargada de regular, controlar y censurar los medios de comunicación era la Odipe, fue la Radiodifusora Nacional de Colombia la que se encargó de producir los contenidos para televisión. Debido a la experiencia con los medios de radiodifusión que tenía la Radiodifusora, Gustavo Rojas Pinilla le encargó a Fernando Gómez Agudelo —director de esta institución— la tarea de llenar los espacios televisivos con contenido acorde con el proyecto nacional, dando una continuidad a la labor que la radio venía ejerciendo hacía 14 años³⁵. Para febrero de 1955 la Radiodifusora Nacional cumplió 15 años de existencia y la nota editorial del *Boletín de programas* de este mes, no solo exaltaba el papel de la televisión dentro de la lucha contra el analfabetismo que, según ellos, se vivía en el país, sino que también era un componente esencial en la educación del público en general:

Pero estos nuevos programas no se circunscribirán únicamente a la simple enseñanza de lectura y escritura, sino que ellos se orientarán también a la educación de masas colombianas, entendiendo por educar el enseñar a vivir con dignidad, el integrar al hombre al medio social, el habilitarlo para el dominio del ambiente geográfico en que vive y prepararlo para la defensa de los recursos materiales u el aprovechamiento de las horas libres³⁶

El tipo de programas a los que apuntaba el proyecto estatal no necesariamente tenían que ser instructivos para cumplir su función educadora. Es decir que, si bien había programas dedicados a enseñar a los espectadores una actividad específica por medio de clases televisadas, estos no fueron muy comunes dentro de la parrilla televisiva. En cambio, habían

³⁴Marcela Uribe. "Del cinematógrafo a la televisión educativa": 30

³⁵Lina Ramírez "El gobierno de Rojas Pinilla y la inauguración de la televisión": 98

³⁶ Radiodifusora Nacional "En el decimoquinto Aniversario de la Radiodifusora Nacional" *Boletín de programas* n° 127 (Febrero de 1955): 4

programas que se dedicaban a difundir aspectos de la “alta cultura” sin la necesidad de ser instructivos, y el teleteatro era uno de sus representantes³⁷. Estos programas funcionaron bajo una concepción de comunicación unidireccional, en la cual se impartían valores y formas de concebir el mundo a los colombianos, a través de contenidos audiovisuales.

Sin embargo, el componente audiovisual no era completamente nuevo en el tema de la divulgación cultural, ya que, desde años previos a la llegada de la televisión al país, el gobierno había apostado por el uso del cinematógrafo, que buscaba reforzar un espíritu nacionalista y fomentar un modo de vida acorde con las pretensiones modernizadoras del gobierno: “El cinematógrafo se entendió como una institución de educación popular al servicio del Estado. A través suyo se intentaba fomentar el espíritu nacionalista, lograr una vinculación entre las regiones, servir al progreso de la industria y la agricultura, entre otros”³⁸ Por consiguiente, la existencia del cinematógrafo supone cierta experiencia por parte del Estado en la construcción de un lenguaje audiovisual que estuviera al servicio de un proyecto político, es decir, que la imagen en movimiento sumada al sonido no era un elemento completamente nuevo en el país cuando la televisión llegó.

El “estímulo sensitivo” que conjugaba el sentido de la escucha con el de la vista, hacía que los medios audiovisuales fueran atractivos para el público, concibiéndose como una forma de diversión “sana” en la que las personas se entretenían mientras aprendían a ser ciudadanos modernos³⁹. Sin embargo, a diferencia del cinematógrafo, la televisión era transmitida por radiodifusión, lo que hacía que, primero, las imágenes se difundieran simultáneamente en diferentes espacios, y, segundo, llegaran a espacios más privados como, por ejemplo, el hogar de los espectadores –aunque, la radiodifusión no aseguraba que la televisión llegara a más personas que el cine, debido a su difícil acceso por parte del público

³⁷ Como señala la historiadora Marcela Uribe, los programas instructivos no tuvieron mucha popularidad dentro del ámbito de la producción televisiva, razón por la cual, fueron escasos en la incipiente programación que se estaba construyendo. Por el contrario, el esfuerzo educador se canalizó a través de programas como los teleteatros: “[...] un análisis de la programación entre 1954 y 1957 muestra la inexistencia de espacios semanales o programas dedicados específicamente a la instrucción y que tuvieran una continuidad significativa. [...] Dentro de la oferta de los primeros años de la televisión, se presentaron más bien una serie de programas, de los cuales los culturales eran los que contaban con más espacio en la cartelera, y dentro de ellos, el teleteatro se distinguió como el género de más continuidad y consolidación durante estos años” Marcela Uribe, “Del cinematógrafo a la televisión educativa”: 41

³⁸ *Ibíd.*, 32

³⁹ *Ibíd.*, 33

durante la década de 1950⁴⁰—.

Al igual que el cine, la televisión permitía esa función de la diversión sana y la educación popular a través de la imagen, pero con la radiodifusión como elemento diferenciador. La televisión posibilitó la transmisión de imágenes de manera simultánea, empezando a ocupar un lugar en el espacio privado y de manera cotidiana en la vida de las personas que podían acceder a esta tecnología, ya que el lenguaje audiovisual implicaba que la audiencia dedicara toda su atención —y sus sentidos— a ver televisión. Al menos, esa era la concepción sobre este medio que tenían aquellas personas encargadas de generar contenidos televisivos, como señala una publicación de la Revista *Cromos* de mayo de 1954 en una entrevista de la naciente empresa Televisión Comercial, Fernando Londoño Henao:

[...] la televisión requiere una dedicación total de parte del televidente, ya que éste tiene que verla y oírla: hay que absorber dos sentidos y permanecer frente a ella indefinidamente, cansa. [...] la radio en cambio permite cualquier otra actividad simultáneamente; se puede, por ejemplo, coser, o cocinar, etc

El tipo de tecnología con el que se contaba en ese momento permitió la construcción de dos tipos de programas, por un lado, los pregrabados, conformados principalmente por documentales y películas traídas generalmente de Estados Unidos, y, por el otro, los programas en vivo que eran producidos en los estudios de la Biblioteca Nacional. Los programas en vivo estaban compuestos por espacios musicales, conferencias, programas sobre arte como los programas de Martha Traba, y, por supuesto, los teleteatros. Este modelo televisivo que integraba programas pregrabados y programas en vivo, se puede rastrear desde la inauguración de la televisión, donde también se empezó a esbozar uno de los primeros intentos por mostrar una historia de ficción adaptada para televisión, muy cercana a los posteriores teleteatros.

El domingo 13 de junio de 1954 se presentó la programación inaugural a las 9 de la noche y, como resalta la historiadora Lina Ramírez, los números pares de esta programación inaugural correspondían a los programas transmitidos en vivo desde el estudio y los impares

⁴⁰ Como explica el historiador Julio Benavides la recepción de la televisión a su llegada al país no fue tan numerosa como la que gozaban la proyección de películas en los teatros: “[...] la producción audiovisual para las salas de cine fue importante. La televisión se tuvo en cuenta como ese nuevo espacio de aparición pública, pero era evidente que la cobertura de la televisión aún estaba lejos de compararse con el número de espectadores de cine” Julio Benavides, “Los albores de la televisión en Colombia (1954-1957)”, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012): 7

a las películas y a programas extranjeros pregrabados. Dentro de los programas de estudio, correspondiente al punto número VI, apareció la primera historia adaptada para televisión hecha en el país: “El niño del pantano” un cuento de Bernardo Romero Lozano.

Para personajes del mundo del teatro y la televisión como Fausto Cabrera y Bernardo Romero Lozano, la televisión era un modo potencial para democratizar la cultura, para que las personas recibieran los “beneficios de la diversión, de la educación y de la cultura” a través de las pantallas. Para poder ver la escenificación de una obra, ya no era necesario tener un lugar en el palco, la televisión cumpliría esta tarea facilitando el acceso de las personas a productos culturales como el teatro. Estos beneficios estaban pensados para alcanzar todos los rincones del país por medio de la instalación de una red nacional de radiodifusión junto con una red nacional de televisión, para penetrar en los “diversos estratos de la comunidad colombiana”⁴¹. En la edición de marzo de 1956 que conmemoraba los 16 años de existencia de la Radiodifusora, el presidente Gustavo Rojas Pinilla manifestó, en la editorial de la publicación, los deseos de que la cultura y la educación llegaran a todas las personas que ocupaban el territorio nacional, haciendo que la radiodifusión se convirtiera en una herramienta para eliminar las diferencias de clase:

[...] la cultura, en sus múltiples manifestaciones, dejará de ser exclusivo patrimonio de los privilegiados centros urbanos para convertirse en un patrimonio común de todos los colombianos, sin aberrantes ni injuriosos distingos de orden económico, geográfico o social⁴²

Además de cumplir un proyecto para democratizar los beneficios de la cultura, personajes como Romero Lozano pensaban que la televisión, junto con la radio, significaba la modernización del teatro colombiano y la renovación de la cultura artística del país. Por un lado, el teleteatro abría la posibilidad de montar obras de la vanguardia teatral de Europa y Estados Unidos. Dentro de la sección de teateatros se adaptaron obras de Sófocles y de Shakespeare, pero, también, había lugar para montar obras de autores más contemporáneos como Eugene O’Neill, Tennessee Williams y Franz Kafka, que dejaban de lado las obras producidas por los autores de teatro colombianos de comienzos del siglo XX.

Por otro lado, se hacía énfasis no tanto en la producción escrita de teatro, sino en las

⁴¹ Gustavo Rojas Pinilla “Palabras del Excmo. Señor presidente con motivo del decimosexto aniversario de la Radiodifusora Nacional” *Boletín de Programas* n°140 (marzo de 1956): 1

⁴² *Ibíd.*

maneras de representación de estas obras, la educación actoral y las escenografías y configuraciones del espacio escénico. Se trataba de dejar atrás el teatro costumbrista y tradicional que, según Romero Lozano, se hacía en Colombia, para darle lugar a un teatro moderno que, además, era llevado a un mayor número de espectadores, o eso era lo que pretendía, a través de la televisión⁴³. A pesar de los referentes extranjeros que podían tener los teleteatros, también eran concebidos como productos hechos en Colombia que buscaban una identidad diferenciadora de otros productos culturales como los grupos teatrales, los dramatizados y demás programas culturales para televisión, o los radioteatros.

Entonces, el teleteatro funcionó en dos sentidos, encajó dentro del proyecto político de educación popular y difusión cultural, y fue concebido por quienes estaban encargados de producción televisiva como una forma de arte que refrescaría el campo teatral del país. La televisión y, con ella, el teleteatro, eran considerados como herramientas para construir una cultura propia, una cultura que funcionará bajo un mismo canon nacional y que estuviera encaminada hacia el progreso tanto del pueblo como del arte colombiano. Así, la tarea de difusión cultural cobra sentido en un ámbito donde el pueblo es entendido como un elemento constitutivo de la nación, a la que fue necesario civilizar a través de los medios de comunicación, pero que no tiene voz activa en estos procesos⁴⁴.

Para lograr la tarea civilizadora, era necesario “refinar” los gustos de las personas, con el objetivo de que prefirieran los productos de la cultura escogidos para este fin, en lugar de contenidos que eran considerados “de mal gusto” o “vulgares”. Como expresa Uribe: «Se identificaba así el gusto popular con el gusto por el espectáculo, pero por uno improductivo, lo cual habría que corregir; y el teleteatro, con la deseada espectacularización de lo culto,

⁴³ En un audio titulado “Reflexiones sobre el teatro nacional”, Bernardo Romero Lozano examina el devenir del teatro colombiano, identificando sus principales fallas y exaltando a la radio y a la televisión como los modos más efectivos para renovar este campo artístico. Estas ideas se desarrollarán a profundidad en el capítulo 2 de la presente monografía. Grabación Bernardo Romero Lozano 1958 http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/sonoro/3515_conferenciasobreteatroreflexionessobreteatronacional_ladoa.mp3

⁴⁴ En una lectura hecha por Marcela Uribe al ensayo de José Antonio Figueroa cita al autor en referencia a la distinción entre la cultura de las élites y la cultura popular, y de cómo el pueblo, dentro de esta tarea civilizatoria que emprendía el Estado, no tenía una voz activa ni una participación más allá de receptor: “[...] una nueva categoría —la de pueblo— surgió en el escenario cultural, pero ratificó una vez más una de las paradojas de las modernidades excéntricas: la concepción de que, en el plano interno, los subordinados son más actores de representación que sujetos de reflexión” José Antonio Figueroa, “Ironía o fundamentalismo: dilemas contemporáneos de la interculturalidad”, *Antropologías transeúntes*, (Bogotá: ICANH, 2000): 71

con un entretenimiento “educativo”»⁴⁵. Este gusto por el espectáculo improductivo era generalmente asociado con la televisión comercial y sus objetivos publicitarios, aun así, la influencia de empresas dentro del proyecto televisivo fue inevitable.

1.2 La televisión comercial

Aunque la televisión aparece, a lo largo de esta capítulo, como una apuesta por parte del Estado para configurar un proyecto de educación, modernización e integración nacional, es importante mencionar que hubo iniciativas privadas que surgieron poco tiempo después de la llegada de esta tecnología al país. La influencia de entes privados en la realización televisiva, como menciona el historiador Julio Eduardo Benavides, se puede rastrear desde febrero del año de 1955 cuando la cadena radial Caracol muestra interés por financiar espacios para televisión⁴⁶. Pero es hasta noviembre de ese mismo año cuando la Radiodifusora anunció, por medio del Boletín, la llegada de la televisión comercial, con el fin de mejorar los servicios de televisión que se venían prestando de junio de 1954:

Con miras a este mejoramiento en nuestros servicios, el gobierno nacional estimo conveniente el ingreso algunos elementos de competencia en el campo de la T.V. y, en consecuencia, le abrió las puertas a la T.V. comercial⁴⁷

Con solo año y medio de funcionamiento de la televisión, el boletín había hecho pública la decisión de aceptar contenidos financiados por entidades privadas dentro de la televisión. Además, esta incipiente participación de privados dentro de la televisión ya había sido permitida en octubre de ese año por medio del decreto 2688 cuyo primer artículo estableció: “Autorízase a la Dirección de Información y Propaganda del Estado, para que contrate con particulares la realización de programas de televisión comercial”⁴⁸.

Esta primera influencia comercial fue permitida por medio de “anunciadores” y no de “patrocinadores”, es decir, que las empresas tenían derecho a financiar espacios televisivos, siempre y cuando siguieran las normas de buen gusto establecidas por la Radiodifusora Nacional. Pero no tenían potestad ni poder de decisión sobre el devenir de la televisión nacional, los privados solo financiaban sus propios programas para llenar espacios

⁴⁵ Marcela Uribe. "Del cinematógrafo a la televisión educativa": 36

⁴⁶ Julio Benavides, “Los albores de la televisión en Colombia”: 130-131

⁴⁷ Radiodifusora Nacional, “La T.V. como vehículo de la cultura”: 13

⁴⁸ SUIN: Sistema Único de Información Normativa, Minjusticia, acceso el 25 de junio de 2017
<http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1480940>

televisivos. Estas decisiones sobre el desarrollo de la televisión en el país aparecen en un informe de la Secretaría de Radio y Televisión Nacional fechada en octubre de 1956:

La dirección de la Radiotelevisora Nacional de Colombia ha adoptado como principio básico de la televisión comercial el de que no haya “patrocinadores”. Es decir: que el anunciador sólo alquila el tiempo y suministra los programas sobre los cuales ejerce el control relativo, es decir mientras ellos no se opongan a las normas del buen gusto, de la ética y de la cultura en general, normas éstas que informan y regular la programación general de la Radiotelevisora Nacional⁴⁹

Si bien el Estado accedió a que empresas privadas financiara espacios televisivos, hubo cierto rechazo a la influencia de dichas empresas en el nuevo medio audiovisual. Al igual que ocurrió con la radio en la década de 1930, existió cierta desconfianza por miedo a que los propósitos comerciales desviarán las intenciones educativas que tenía el Estado con los medios de comunicación. En las publicaciones referentes a la influencia comercial, el *Boletín de Programas* dejó claro que, aunque exista una influencia por parte de anunciadores, el Estado no renunciaría a la “supervigilancia” sobre los contenidos ni a la decisión sobre los programas que irían a al aire y los que no: “El anunciador alquila el tiempo y suministra los programas, pero el estado se reserva el derecho de admitirlos o rechazarlos, según que favorezcan o contraríen los intereses de la audiencia colombiana”⁵⁰.

Así, se empezó a consolidar un sistema mixto de funcionamiento en el que el Estado arrendaba espacios a las productoras privadas para que se crearan contenidos para televisión⁵¹. Por ejemplo, una de las primeras productoras que existieron en el país fue *Punch*, fundada por Alberto Peñaranda en 1956. Esta productora, entre otras cosas, se encargó de la producción de espacios teatrales como *Buenas Noches, domingo* que, al igual que los otros programas de teleteatro, presentó obras de la “literatura universal” como lo hacían los teleteatros de la Televisora Nacional. Este programa salió al aire a comienzos de 1960 y, en lugar de estar a cargo de un mismo director, cada episodio estuvo dirigido por diferentes personajes como Bernardo Romero Lozano, Fausto Cabrera, Jaime Velázquez y el mismo Alberto Peñaranda. A pesar de que salió del aire al poco tiempo, *Punch* siguió

⁴⁹ COLOMBIA. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Presidencia de la República – Rojas Pinilla, Secretaría General Radio Televisora Nacional/ Construcción edificio/ Programas comerciales/ Información general, 1956, caja 290, carpeta 65, folio 3 Carpeta 65 Folio 3

⁵⁰ Radiodifusora Nacional, “La T.V. como vehículo de la cultura”: 13

⁵¹ Julio Benavides, “Los albores de la televisión en Colombia”: 133

produciendo otros programas de teleteatro como *Teatro del repertorio*, *El gran escenario*, *El gran teatro universal*, *Teatro breve*, y *La comedia*, entre otros⁵²

Los teleteatros fueron un referente para la creación de productos audiovisuales, no solamente dentro de la Televisora Nacional, también para las nacientes productoras privadas, como lo demostró el caso de Punch, que antes de generar otros productos como dramatizados o telenovelas, se remitió al teatro televisado. Esto no quiere decir que los teleteatros pasaron a ser productos con fines comerciales porque eran generados por productoras privadas. En cambio, evidencia que no se podía establecer un límite tan tajante entre la televisión comercial y la televisión pública clasificando y encasillando el tipo de contenidos que producía cada una. La experiencia televisiva se construyó a partir del diálogo entre el Estado y otros organismos que empiezan a ver una oportunidad más publicitaria en el nuevo medio.

Dentro de esta experiencia comercial en el campo televisivo, es importante mencionar que para el año de 1963 apareció un nuevo producto que fue relacionado a la consolidación de la televisión comercial: la telenovela. En su trabajo sobre Punch, María Teresa Ronderos menciona la aparición de *El 0597 está ocupado*, considerada como la primera telenovela colombiana, realizada por esta productora y emitida en 1963. La aparición de este tipo de contenido, adjudicado a la televisión comercial, supone el enfrentamiento entre el teleteatro y la telenovela como dos géneros televisivos que representan valores diferentes y están enfocados a intereses opuestos. Como señala Germán Rey, el teleteatro era concebido como una herramienta de difusión cultural, pero era restringida en cuanto a la comprensión de los contenidos, mientras que la telenovela apuntaba más a lógicas comerciales, aprovechando el hecho de que llegaba a más personas porque era un contenido menos difícil de entender, y permitía hacer mucho más eficaz la publicidad⁵³. En consecuencia, la consolidación de la telenovela en la programación habitual, sumada a la aparición de la cinta de video y la reestructuración del modelo televisivo

⁵² María Teresa Ronderos, *Punch: una experiencia en televisión* (Bogotá: Plaza & Janes, 1991): 68

⁵³ Como explica Germán Rey en un ensayo sobre el teleteatro: “Las diferencias entre la telenovela y el teleteatro se empezaron a notar muy rápidamente: la primera se inserta en las lógicas comerciales con acogida creciente y repercusiones económicas y de publicidad evidentes; mientras que el teleteatro no tiene exactamente el mismo potencial masivo puesto que su naturaleza aún guarda demasiadas ataduras con una comprensión restringida de lo cultural” Germán Rey “Tiempos de teleteatro” en *Mapas nocturnos: diálogos con la obra de Jesús Martín-barbero*, (Bogotá: Fundación Universidad Central, 1998)

que se generó en 1963 –que tuvo como consecuencia la consolidación de INRAVISION–, son algunas de las razones que Germán Rey atribuye al decaimiento del teleteatro en las siguientes décadas, hasta su desaparición.

Aunque estos factores están relacionados con la conformación de una iniciativa comercial dentro de la televisión, esto no quiere decir que la aparición de productoras haya significado un quiebre en la programación pasando de los teleteatros a las telenovelas. La transición entre estos contenidos se fue generando parcialmente, en medio de la negociación entre el Estado y las empresas privadas, con el objetivo de conformar una parrilla televisiva que cumpliera con un proyecto educativo, pero que, al mismo tiempo, funcionara como una vía publicitaria y de patrocinio comercial. El teleteatro no acabó en 1963 con la aparición de la telenovela *El 0597 está ocupado*, en cambio, convivió con estas primeras telenovelas y con programas seriados como *Yo y tú* –transmitida desde 1956 hasta 1976– hasta su desaparición. Incluso se pueden rastrear intentos de programas de teleteatro como *Teatro popular de Caracol* durante la década de 1970, que mostraron que este género, de gran popularidad en la década de 1950, consiguió permanecer dentro de la programación unos años, a pesar de los cambios que sufrió el modelo televisivo en Colombia.

1.3 Conclusiones

Las ondas radioeléctricas y las tecnologías que permitían su funcionamiento generaban la difusión de imágenes y/o sonidos de forma simultánea; desde diferentes espacios, pero al mismo tiempo, se podía propagar un mensaje. La simultaneidad del mensaje que, además, llegaría a muchos lugares, hacía de las nuevas tecnologías de comunicación herramientas poderosas con las que existía la posibilidad propagar un mensaje, ya fuera publicitando un producto o emitiendo el himno nacional. Dentro de las posibilidades de uso de estas nuevas tecnologías, era más común la transmisión en vivo que el uso de cintas de grabación, ya que estas aparecieron años más tarde. La transmisión en vivo creaba un tipo de experiencia en la que el público sentía de forma más cercana el contenido, ya que estaba vivenciando en directo lo que sucedía en el estudio de radio o de televisión.

El Estado era consciente del impacto que tenía esta forma de comunicación en la sociedad colombiana, por lo que decidió administrarlo a través de instituciones como la Radiodifusora Nacional. La consolidación de emisoras como la HJN y posteriormente la Radio Nacional, canales oficiales del Estado, eran modos de materializar las pretensiones

estatales de impartir cultura y educar a la población bajo el mismo proyecto nacional. Sumada a la radio, existían otros medios de comunicación que se sumaban a la tarea pedagógica: la prensa, las publicaciones seriadas, el cinematógrafo y, posteriormente, la televisión.

Si bien el cine y la televisión parecen medios más cercanos porque utilizan imágenes audiovisuales para transmitir ideas, al revisar el desarrollo de la radiodifusión en el país, aparece la estrecha relación entre la radio y la televisión. Ambas utilizaban ondas para difundir información que llegaría a un aparato receptor, en cambio, en el cine, existía la necesidad de grabar cintas que posteriormente tenían que ser proyectadas en un teatro. El cine no tenía la posibilidad de ser simultáneo, además, las personas debían reunirse en un lugar específico para visualizar el mensaje. La experiencia de producción y recepción televisiva era más cercana con la radio que con el cine.

Debido a las similitudes de difusión y recepción, el Estado decidió encargar a la Radiodifusora Nacional de administrar todos los asuntos referentes con la televisión, luego de su llegada en 1954. Los primeros contenidos para televisión estuvieron a cargo de la Radiodifusora, por lo que esta institución tuvo que echar mano de los conocimientos y la experiencia en radio para generar una parrilla televisiva. Los radioteatros eran contenidos recurrentes y muy importantes dentro de la programación de la radio oficial, por lo que aquellas personas involucradas en la elaboración de teatro radial, pasaron a formar parte del grupo de actores, directores y, en menor medida, técnicos para televisión. Por lo tanto, existió también una estrecha relación entre radio y televisión en cuanto a los tipos de contenido y el modo de producirlo. Entre la experiencia con el teatro radial y la necesidad de producir programas para televisión estatal surgió el teleteatro en Colombia.

El teleteatro es resultado de la relación existente entre la radio y la televisión por la forma de producción y difusión a través de ondas radioeléctricas, pero también gracias a la conformación de grupos de personas que pasaron de trabajar en radio a trabajar en televisión. Además, la adaptación de obras teatrales para televisión permitía, según la Radiodifusora Nacional, que más personas tuvieran acceso a este tipo de contenidos, y no solo aquellas que tuvieran acceso a un teatro. Entre las publicaciones de la Radiodifusora y las opiniones expuestas por personajes como Bernardo Romero Lozano, se moldea una idea de televisión como una herramienta que permitiría la democratización de los contenidos

teatrales y de la literatura universal, llevando a cabo el objetivo estatal de la difusión cultural y la educación popular.

Sin embargo, el desarrollo de la televisión y, con ella, del teleteatro no solo fue el resultado de iniciativas estatales. Debido a las posibilidades de difusión que tenía el fluido radioeléctrico, las empresas privadas y las cadenas de radio que no pertenecían al Estado vieron la posibilidad de anunciar y patrocinar productos por medio de la imagen audiovisual. Esta posibilidad se exploró a tan solo un año de haber instalado la tecnología televisiva en el país, de modo que la experiencia del desarrollo del teleteatro, aunque fue principalmente estatal, no escapó a la intervención privada, evidenciando el límite entre la televisión pública y comercial no es tan tajante y que el teleteatro fluctuó entre ambos modelos de constituir la televisión colombiana.

La novedad de las ondas radioeléctricas fue un campo lleno de incertidumbres en el que surgió la necesidad de definir cuestiones referentes a la administración de la radio y la televisión, ¿qué tanta influencia debían tener las empresas privadas en el desarrollo de estos medios? ¿Cuáles eran los mejores contenidos que podían mostrarse para cumplir tareas de educación y desarrollo cultural? ¿Qué tipos de programas debían mostrarse? ¿Cómo se iban a generar estos programas? ¿Cómo se debía reglamentar el uso de ondas que van por el aire y que no podemos ver o tocar? La incertidumbre también hizo parte de un periodo de experimentación, en el que aquellas personas encargadas de producir contenidos televisivos generaron estrategias, entre el ensayo y el error, para transmitir las primeras imágenes televisadas en Colombia.

Algunas de las personas encargadas de esta tarea no solo veían a la televisión y, con ella, al teleteatro, como una herramienta estatal para la educación del pueblo. Desde el punto de vista de directores y actores de teleteatro como Bernardo Romero Lozano o Fausto Cabrera, la televisión también era un elemento transformador del arte escénico colombiano, especialmente desde el teleteatro. Al ser un producto estatal, los teleteatros eran concebidos como empresas artísticas de “alta calidad”, no se limitaban a ser herramientas estatales, por lo que el siguiente capítulo explora las diferentes concepciones en torno al teleteatro como una producción artística, que estuvo influenciado, pero también influenció al arte escénico en Colombia.

2. Más allá del proyecto estatal. El teleteatro como apuesta artística

Además de ser presentada como una herramienta estatal, la televisión era un fenómeno novedoso para el país que fue anunciado por la prensa nacional en medios como el periódico *El Espectador* y la Revista *Cromos*. Particularmente, *Cromos* publicó artículos referentes a la llegada de esta tecnología al país y, posteriormente, en 1955, generó un espacio exclusivo para hablar de los contenidos para televisión. Estas secciones aludían a los programas teleteatrales que transmitía la naciente programación y, a diferencia del Boletín de la Radiodifusora Nacional, los artículos de *Cromos* presentaban críticas menos benevolentes hacia los nuevos contenidos.

Las publicaciones de *Cromos* esbozaron un esfuerzo inicial por construir una opinión que mostrara los aciertos y desaciertos de la Televisora Nacional ante la ardua empresa de producir una parrilla televisiva que cumpliera con las exceptivas estatales, y que, al mismo tiempo, se ajustaran a las características de un medio de entretenimiento. En ese sentido, algunas publicaciones de esta revista cuestionaban el carácter de la televisión y la manera en la que se venían haciendo los contenidos, pero, de igual modo, seguían impulsando la “noble tarea” de generar imágenes audiovisuales para este medio. Los artículos de *Cromos* sobre televisión durante este periodo exaltaban la calidad de los programas de teleteatro, al mismo tiempo que señalaban los errores de dirección, actuación, escenografía o, incluso, de la adaptación del libreto.

Examinar las primeras publicaciones sobre televisión, luego de su llegada en 1954, en medios que no estaban directamente ligados con el Estado, como es el caso de *Cromos* permite mostrar que este tipo de programas se construyeron en medio de una gran aceptación por sus características –especialmente por el modo en el que cumplían con la tarea de difusión cultural–, pero también generaron críticas negativas en torno a la forma en la que se realizaban. El tipo de contenido escogido era acertado, según la prensa, pero fallaba en algunos aspectos de forma, del modo en el que se llevaba a cabo la realización de la obra. A través de estas publicaciones se pueden evidenciar las falencias que otros medios, ajenos a la televisión, veían en la nueva tecnología, la cual no estaba tan bien resuelta en su etapa inicial, por lo que se le asigna un carácter de novedad y de experimentación.

Las críticas que aparecieron en *Cromos*, generaron respuestas por parte de la Radiodifusora Nacional, que defendía los nacientes productos audiovisuales exaltando su carácter novedoso, pero artístico y de calidad, equivalente a formas de arte como el cine, la pintura o la escultura, pero con unas maneras propias de construirse. El teleteatro era, entonces, la búsqueda por un lenguaje propio, pero que, en principio, se construyó gracias a la relación existente entre diferentes campos artísticos. A través de sus antecedentes en la radio, por medio del radioteatro, se puede evidenciar un vínculo especial con el arte escénico. Así, el teleteatro estaba entretejido con el desarrollo de la televisión, pero también con el devenir del teatro colombiano.

En esta historia de teleteatro aparecieron dos personajes fundamentales tanto para la televisión como para el teatro, y cuyas vidas y concepciones sobre estos dos campos, aparentemente de diferente índole, evidencian la relación del medio de comunicación con el arte escénico. Por un lado, Bernardo Romero Lozano comentó en entrevistas y plasmó en grabaciones sonoras reflexiones sobre el papel fundamental de la radio y la televisión como medios para poder modernizar el arte escénico colombiano, dejando atrás una pobre y casi inexistente tradición teatral resultado del legado español. Además, los medios de radiodifusión eran la solución para que este arte no fuera solo el privilegio de quienes pueden pagar un palco o la entrada a una sala de teatro.

Por otro lado, Fausto Cabrera, dramaturgo y actor español, relata, a través de su autobiografía publicada casi cuarenta años después de la llegada de la televisión al país, una historia de teatro colombiano en el que la televisión fue determinante, pero no por la modernización de la dramaturgia o la representación escénica. En cambio, la televisión generó espacios –escuelas de teatro, clases con personajes importantes como Seki Sano, grupos teatrales– que influyeron en el posterior desarrollo del teatro.

Ambas posturas, distintas entre sí y escritas desde diferentes periodos, evidencian el modo en el que la televisión y el teatro están imbricados, fenómeno que permitió la construcción de programas teleteatrales durante la década de 1950. Este capítulo busca evidenciar el lugar que personajes propios del ámbito escénico nacional como Bernardo Romero Lozano y Fausto Cabrera, le otorgaron a la televisión, asignándole a los teleteatros un lugar dentro de los demás quehaceres artísticos. Según las concepciones de estos dos personajes, los teleteatros eran más que simples programas de televisión, eran formas de arte

tan válidas como la pintura, la escultura, la poesía o el cine; y su desarrollo contribuía al progreso o la transformación del arte nacional.

2.1 Teleteatro, el género favorito

“[...] amén de nuestro teleteatro que a mi juicio es lo mejor que sale por los canales de la televisión colombiana”⁵⁴ fue lo que respondió Miguel Velazco, el jefe de estudios de la Televisora Nacional, en una entrevista que le hizo *Cromos* a comienzos de 1956. Apenas un año y medio después de la inauguración de la televisión en Colombia, el teleteatro se había convertido en uno de los contenidos con mayor aceptación tanto por la naciente crítica televisiva, como por la Radiodifusora, y posteriormente, Televisora Nacional. Para los primeros meses de la llegada de la televisión al país, no se había consolidado ningún programa de forma regular, por lo que se transmitían pequeñas piezas de teleteatro producto de un equipo de trabajo contratado por el gobierno nacional:

A pesar de no contar todavía con un material humano debidamente adiestrado para la obtención de los fines antes enunciados, personal que es imposible de improvisar, las directivas de la televisión nacional han venido seleccionando y preparando pequeños conjuntos de teleteatro, integrados por colombianos, un pool de libretistas y productores, escenógrafos, guionistas, coordinadores, etc., quienes actualmente trabajan en equipo con el personal técnico, especialmente contratado por el gobierno nacional⁵⁵

Pero, en el transcurso de 1955, fueron apareciendo en la programación regular programas como *Tele-teatro* –que en 1956 pasaría a llamarse *Telediacto*–, dirigido por Bernardo Romero Lozano, o *Teatro de Cámara*, dirigido por Fausto Cabrera.

Además de encajar en este proyecto político propuesto para la televisión pública, el teleteatro tuvo un lugar privilegiado dentro de la naciente crítica televisiva de *Cromos*, incluso cuando ésta debatía en algunas publicaciones la relevancia y la popularidad del nuevo medio en el país. Especialmente en la década de 1950, la revista cuestionó la función de la televisión y el tipo contenidos que eran mostrados al aire. Para finales de 1954 y comienzos de 1955 se desató una polémica en torno a la popularidad de la televisión en Colombia, en el artículo “¿Dónde está la televisión colombiana?”, mencionaba la pobre recepción que había

⁵⁴ “Entrevista a Miguel Ayudo Velasco–Calderón, Jefe de Estudios de la T.V.N”. en *Cromos* Vol. 82 n° 2023, (Febrero 13 de 1956): 33

⁵⁵ Radiodifusora Nacional, “La televisión: una realidad cultural” en *Boletín de programas*, n° 128 (Marzo de 1955): 13

tenido este medio durante los primeros meses de funcionamiento:

Nuestra televisión no ha tenido hasta ahora suerte entre el público. Su única edad feliz correspondió al periodo durante el cual sólo era conocida por el nombre y la idea vaga de su funcionamiento y de sus efectos. Bastó no obstante que se presentara como algo inminente y próximo para que perdiera por completo su interés⁵⁶

Sin embargo, el artículo también describe la ardua tarea que significaba producir un programa televisivo y concluye aclamando el gran futuro que tiene la televisión. Aun así, las posteriores publicaciones de finales de 1950 hacen sobretodo críticas negativas acerca de aspectos del funcionamiento de la Televisora tales como el tipo de programas al aire, los libretos o las actuaciones.

A pesar de las malas críticas que hizo esta revista sobre la televisión en Colombia, el teleteatro siguió teniendo un lugar privilegiado como uno de los contenidos favoritos en la programación semanal. Según *Cromos*, había teleteatros que fallaban en cuestiones de dirección, adaptación del libreto, actuaciones e, incluso, la escogencia de la obra; pero, por lo menos durante los primeros años, este tipo de contenidos eran de la preferencia de la crítica. Por ejemplo, en una crítica publicada en mayo de 1956 a la adaptación de “Doctor Knock” de Jules Romains, realizada por Bernardo Romero, la interpretación es descrita como una “realización sin vida”, aburrida y con malas actuaciones, pero concluía con la siguiente salvedad:

Estamos seguros de que Romero Lozano volverá por sus fueros en los siguientes programas del Tele-teatro, que a pesar de todo sigue siendo uno de los mejores de la televisión, de modo que mejor será trazar un inmenso paréntesis de silencio a este último programa, mientras llega la respuesta que confiamos será contundente⁵⁷

Ante las constantes críticas, el *Boletín de Programas* de la Radiodifusora Nacional respondió por medio de artículos donde se resaltó el carácter novedoso y, por lo tanto, experimental, pero bienintencionado de la televisión en el país. Según estas publicaciones del Boletín, las personas que trabajaban en la Radiodifusora eran conscientes del desconocimiento sobre este medio, pero estaban dispuestos a realizar esta obra de “notable dimensión intelectual y de elevada jerarquía artística”, a pesar de carecer de una “tradicción cultural”, recursos técnicos

⁵⁶Aura Baquero Pardo, “¿Dónde está la televisión colombiana?” en *Cromos*, Vol. 79, n° 1952, (Septiembre 20 de 1954): 12

⁵⁷ *Cromos*. Año 40. Volumen 82. Número 2035. Bogotá, D.E., Mayo 7 de 1956

y capital humano. Para la Radiodifusora la tarea civilizadora y pedagógica era suficiente argumento para la existencia de la televisión en el país y no debería ser motivo de malas críticas⁵⁸.

A través del Boletín, la Radiodifusora señalaba que la televisión, además de ser una herramienta tecnológica que permitía la difusión simultánea de un tipo de contenido, también era un arte que estaba a la altura de los demás quehaceres artísticos, era el octavo arte. Era, también, considerada como un “arte de síntesis” porque conjugaba la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza, la poesía, el teatro, el cine y la radio⁵⁹. La escenografía – que buscaba resolver el problema del espacio construido desde un estudio de televisión–, la actuación, la adaptación de guiones teatrales, el acompañamiento musical, todo esto sumado a la imagen mediada por una cámara y además radiodifundida; hacían que el teleteatro, en efecto, fuera concebido como un producto artístico. Esta concepción sobre la televisión quedó plasmada en la editorial publicada en el número de junio de 1956 en el Boletín, en la que se exalta el carácter de síntesis que tiene un medio como la televisión, ya que conjugaba “[...] los recursos del arte y de la ciencia, de la técnica y la didáctica, del ritmo y la recreación”⁶⁰.

Dentro de estas síntesis de técnica y arte estaba el teleteatro, que era considerado, por quienes los producían, como un campo fértil que permitía la creación artística y que, aunque en un principio las obras fueran extranjeras, buscó una identidad propia, en su modo de hacerse, que lo convirtiera en un elemento independiente de las otras formas de arte y producido, con unas características específicas, en el país:

[...] en algunos países europeos y americanos se ha pretendido erróneamente hacer de la televisión un ersatz (sustitución) del cine, o del teatro, o de la radio, [...] recortando así sus infinitas posibilidades de devenir lo que en realidad tiene que ser: un arte aparte, el octavo en la escala de los convencionalmente estatuidos por la perceptiva tradicional⁶¹

⁵⁸ Esto se puede ver de forma más clara en el artículo “En el decimoquinto Aniversario de la Radiodifusora Nacional” del Boletín de Programas que señala: “Está sola cooperación de la T.V. en batalla contra el analfabetismo y en pro de la dignidad humana, bastaría para justificar su implementación en el medio colombiano, implantación que una crítica, entre esenia y beocia, se ha apresurado a calificar como un despilfarro y como una necia presunción de snobismo”. Boletín de Programas. Febrero de 1955. No. 127.

⁵⁹ Radiodifusora Nacional, “La televisión: una realidad cultural” en *Boletín de Programas*, n°128 (Marzo de 1955): 14

⁶⁰ Radiodifusora Nacional “Nuevos servicios de las redes de radio y televisión” en *Boletín de Programas*, n°144 (Julio de 1956): 1

⁶¹ *Ibíd.* El texto entre paréntesis es mío.

Para los realizadores audiovisuales de este primer periodo, el nuevo arte televisivo no venía a sustituir otras formas de arte y otros medios de comunicación. En cambio, buscaba un lugar dentro de las demás formas artísticas que ya se venían desarrollando en el país, generando sus propios lenguajes y formas de creación. Todo este proyecto de realización y construcción de una identidad propia, inscrito en un plan de educación en el cual se distingue un tipo particular de productos culturales que servirían para encausar al pueblo y al arte colombiano hacia la modernidad. El estatus que, tanto instituciones como la Radiodifusora Nacional como personajes que estuvieron a cargo de la realización televisiva, le dieron al nuevo medio no era únicamente como una tecnología que servía para transmitir información a un público más numeroso o como una herramienta de propaganda política. La televisión, especialmente la televisión pública, era concebida como una empresa artística que cumpliría con un proyecto pedagógico, y debía funcionar a través de la producción de contenidos de calidad que estuvieran a la altura de las grandes obras de teatro, cine, música, poesía y demás quehaceres artísticos que servían como referencia al nuevo medio.

2.2 El teleteatro y la transformación del teatro nacional

Al hablar de teleteatro, es inevitable que aparezcan relaciones como la de la televisión, el teatro y la radio en Colombia. A pesar de que este trabajo es más cercano a las historias sobre el fenómeno de la televisión, es necesario hablar de su vínculo con el mundo del teatro y cómo la aparición de las nuevas tecnologías de la comunicación, especialmente los medios radiodifundidos, de alguna manera está relacionada con el desarrollo del teatro en Colombia, especialmente durante la década de 1950, y echaron mano de él para la construcción de la primera etapa de la televisión. Dentro de esta compleja relación, hubo personajes que, gracias al lugar que jugaron dentro del mundo radial y teatral del país, y las concepciones que tenían sobre estos campos, influyeron en la realización de los teleteatros.

Sin embargo, dentro de este ámbito, existía una serie de acuerdos y desacuerdos entre estos personajes sobre el papel que jugaba la televisión y los medios, el desarrollo del teatro como un antecedente para la televisión y la mejor manera de utilizar dicho medio de difusión audiovisual. A través de las concepciones que tenían las personas involucradas en la primera etapa de la televisión en el país, se puede evidenciar la compleja relación se tejió entre la televisión y el teatro. Esta relación que no se puede dar por sentada, ya que la experiencia

de realizar una obra en un escenario con el público presente es muy distinta a la experiencia que se genera al hacer una obra en un estudio, con micrófonos y un montaje de una o dos cámaras que reemplaza los ojos de los espectadores.

Según el dramaturgo e investigador sobre el teatro colombiano Carlos José Reyes, el “equipo estrella” para dirigir los primeros teleteatros estaba conformado por Fausto Cabrera, Bernardo Romero Lozano y Gonzalo Vera Quintana, quienes venían de la Radio Nacional. Además, estaba Manuel Drezner, quien no fue director de radioteatros, pero trabajó en los inicios de la Televisora Nacional⁶². Tanto Bernardo Romero y Fausto Cabrera hicieron públicas, a lo largo de su vida, sus concepciones sobre el teatro colombiano, desde su experiencia personal, hasta la relación que tenía el arte escénico con el ámbito televisivo. Además, según la autobiografía de Cabrera fueron ellos dos los primeros directores de planta de los programas de teatro en la Televisora Nacional⁶³. A través de las opiniones, concepciones y anécdotas que relatan estos dos personajes, se puede hacer visible el vínculo que se construyó a través del mundo teatral y los medios de radiodifusión, relación que sirvió como un campo fértil para elaborar los primeros teleteatros y empezar a crear los primeros lenguajes audiovisuales para televisión.

Bernardo Romero Lozano nació en Buga, Valle del Cauca, en el año de 1909, pero se trasladó posteriormente a Bogotá, donde desarrolló gran parte de su trabajo en el campo del teatro, la radio y la televisión. En el año de 1938 el presidente Eduardo Santos lo nombró director del Teatro Colón, pero, en 1940, con la fundación de la Radiodifusora Nacional de Colombia, se vinculó como actor y como director de los radioteatros que se transmitieron con el fin de cumplir el proyecto de difusión cultural que pregonaba dicha institución⁶⁴. Cuando llegó la televisión al país en 1954, fue uno de los personajes a los que se les encomendó la tarea de producir contenidos televisivos. Siguiendo con la línea de los radioteatros, exploró las posibilidades del teatro, pero realizado para transmitirse a través de las pantallas de televisión, así, pasó a dirigir y a actuar en los primeros teleteatros que se

⁶² Carlos Fernández, “Del Radioteatro al teleteatro: Bernardo Romero Lozano, director”, en *Señal Memoria*. Entrevista realizada a Carlos José Reyes. Publicado el lunes 16 de junio de 2014 a las 14:08. Visto online el lunes 13 de marzo de 2017 en <http://www.senalmemoria.co/articulos/del-radioteatro-al-teleteatro-bernardo-romero-lozano-director>

⁶³ Fausto Cabrera, “Vivo y directo” en *Una vida, dos exilios* (Bogotá: Fotograma, 1993): 158.

⁶⁴ José Eduardo Ruedo Enciso “Romero Lozano, Bernardo” en *Biblioteca virtual Luis Ángel Arango, Banco de la República, actividad cultural*, consultado el 29 de junio de 2017 <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/romebern2.htm>

realizaron en los estudios de la Biblioteca Nacional en Bogotá.

Romero Lozano era considerado por medios radiales y por la prensa como una de las personas con más conocimiento y con más autoridad para hablar de temas como el teatro o la televisión en Colombia, era reconocido como actor, como director y como un intelectual que abogaba por el desarrollo del arte en el país. La importancia que se le otorgó en la etapa inicial de la televisión era tal, que en la programación inaugural fue el encargado de realizar el primer relato adaptado y transmitido por televisión, de su propia autoría, titulado *El niño del pantano*, que protagonizó su hijo Bernardo Romero Pereiro; además, durante finales de la década 1950 fue el director de programas de la Televisora Nacional. En medios como la revista *Cromos*, se refieren a él como “la persona más autorizada” para hablar de televisión en Colombia siendo un “lazo de unión entre el técnico importado y el artista nacional”. Asimismo, en una entrevista hecha para el espacio radial *Colombia Literaria*, el entrevistador, J.M. Álvarez Dorsonville, describe a Romero Lozano como un “[...] hombre de múltiple cultura, actor de naturaleza espontánea que conoce todos los climas de la vida teatral con la más noble responsabilidad y el más alto sentido de interpretación humana y artística”⁶⁵

Bernardo Romero Lozano sostenía la idea de que el teatro colombiano iba a progresar si se realizaba a través de los medios que “deparaba la civilización” tales como la radio y la televisión. Como expresa en las “Reflexiones sobre el teatro nacional” –una grabación sonora de 1958 donde opina frente al devenir teatral del país durante la primera mitad del siglo XX–, el problema del teatro en Colombia es la separación tajante que se establece entre los autores y los actores. Es decir que, por un lado, estaban los autores y las obras que escribían, y, por otro lado, estaban los actores que representaban la obra; y estas dos partes no se construían conjuntamente, exaltando al autor y subordinando a los actores a la mera representación de la obra que se había escrito. Para Romero Lozano, este fenómeno había hecho que la tradición teatral del país fuera casi nula, porque no se había incitado un clima teatral en el que se educara actores, directores o escenógrafos que fueran capaces de construir una buena representación.

Los autores eran, entonces, unos escritores eruditos que enaltecían la obra y dejaban

⁶⁵ Bernardo Romero Lozano, entrevista en Biblioteca Nacional, Reportaje literario, audio (min) http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/sonoro/3606_reportajeliterarioconbernardoromerolozano,_pteunica_ladoa.mp3 Rescatado el 22 de junio de 2016

en un segundo plano una parte fundamental para el teatro: la representación, es por eso que los describe como “[...] profesores de literatura embriagados en su propia elocuencia, [que] permanecieron en su torre de marfil almenada con sus mamotretos”⁶⁶. Por el contrario, los actores habían llegado al mundo del teatro “por los más raros caminos” y no tenían ningún tipo de formación actoral ni intelectual que les permitiera contribuir al desarrollo del teatro en Colombia. La falta de tradición y formación teatral en el país había creado una brecha entre la obra y su representación, donde los actores eran incapaces de penetrar el “mundo intelectual” de los autores, eran considerados como un medio para llevar a cabo la obra: “El actor nacional no era más que un instrumento en manos de los autores dómimes y artífices, ellos eran todo el teatro, los actores no contaban para nada [...]”⁶⁷. En ese sentido, le atribuye la falta de tradición teatral al hecho de exaltar más el teatro como género literario y descuidar los aspectos teatrales que tienen que ver con la puesta en escena.

Los autores confiaban más en que una compañía española representara sus obras y, cuando estas compañías se negaban, dichos autores creaban sus propias compañías de teatro que giraban en torno únicamente en montar la obra, sin preocuparse por formar a los actores o de crear debates intelectuales en torno al quehacer teatral:

La verdad monda y lironda es la de que nuestra historia teatral, desde los albores de la nacionalidad, aparte de los autores, ha gravitado primordialmente en el desfile harto esporádico de compañías teatrales españolas o hispanoparlantes, entre ellas las que se completaban aquí con los nuestros, también hispanoparlantes, de una mediocridad desoladora, en su buena mayoría, tanto en repertorio, como en elencos [...]”⁶⁸

La crítica hecha a las compañías de teatro, especialmente las venidas de España, evidencia también el poco entusiasmo que mostraba Romero Lozano ante el teatro español hecho especialmente durante el siglo XX. Salvo por el caso de Federico García Lorca y de Alejandro Casona, comenta que en España no se había consolidado una producción teatral, a diferencia de Francia cuyo teatro contemporáneo había formado grandes autores gracias al desarrollo actoral en dicho país.

Como señala Romero Lozano, para que se construyera una tradición teatral en

⁶⁶ “Reflexiones sobre el teatro nacional” Grabación Bernardo Romero Lozano 1958
http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/sonoro/3515_conferenciasobreteatroreflexionessobreteatronacional_ladoa.mp3

⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁸ *Ibíd.*

Colombia, hubiera sido necesario generar espacios, como grupos teatrales o escuelas, en donde se fomentara el fortalecimiento de otros aspectos del arte escénico, además del relacionado con la escritura de la obra. Es decir, escuelas de actuación, principalmente, pero también, lugares donde se complejizara el problema del montaje escénico, relacionado, por ejemplo, con la escenografía y demás aspectos de contribuyan a la representación. A pesar de que el teatro colombiano careciera de esta tradición escénica, para Bernardo Romero, las tecnologías como el cine, la radio y la televisión eran un campo fértil que permitirían la construcción de una tradición teatral y el desarrollo de un arte escénico moderno y que encajara dentro de vanguardia del teatro mundial. La televisión hacía parte de esas tecnologías que la modernidad y la civilización habían “puesto al servicio del hombre” para que transformara el devenir del teatro colombiano:

Nosotros, americanos, hijos de esta nueva civilización de prodigio, tenemos, necesariamente, que valernos de los medios que ella nos depara para emprender la tarea creadora de una propia cultura y por los caminos de la televisión, vamos a encontrar los verdaderos caminos del teatro⁶⁹

Para Bernardo Romero Lozano durante la década de 1950⁷⁰, la importancia de la televisión, junto con la radio, radicaba en dos aspectos principales: su capacidad para fomentar la experimentación dentro del campo de la representación escénica y su capacidad para llevar contenidos teatrales, que se insertaban dentro de los movimientos dramaturgicos universales, a una mayor cantidad de personas, en contraposición a las obras presentadas en teatros. El montaje de obras teatrales para un lenguaje televisivo significaba la renovación de una tradición teatral que, según Romero Lozano, era restringida en varios sentidos. Su concepción del arte escénico ampliaba las posibilidades en cuanto al repertorio de las obras, ya que rechazaba el teatro costumbrista que montaban las compañías de teatro en Colombia. También, ampliaba las posibilidades de la representación escénica, ya que la televisión, al utilizar tecnologías que amplificaban la imagen y el sonido, implicaba otras maneras actuar, de gesticular y manejar el cuerpo, y de modular la voz⁷¹. Además, la televisión permitía la

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ Entre estas entrevistas se encuentra el Reportaje de Colombia Literaria hecho por J.M. Álvarez Dorsonville, y que ha sido citado anteriormente, las Reflexiones sobre el teatro nacional, una entrevista hecha por el periódico El Espectador en diciembre de 1959, y diversas entrevistas realizadas por la Revista *Cromos* entre 1956 y 1959.

⁷¹ En el *boletín de programas* de septiembre de 1962 aparece un escrito del actor austrohúngaro Vitezslav Vejrazka titulado “El actor de teatro en la televisión”. Este artículo el actor reflexiona acerca del quehacer actoral en diferentes medios como el teatro, el cine, la radio y la televisión, reconociendo las similitudes y

democratización del arte teatral, haciendo que llegara a más personas, aparte de aquellas que tenían la posibilidad de asistir a un teatro.

La renovación a la que se refería Bernardo Romero en cuanto al devenir del teatro en Colombia implicaba un cambio de dirección de este quehacer artístico a partir de la implementación de la televisión. Romero Lozano proponía un quiebre con las nociones del ámbito escénico tradicional constituido por el teatro costumbrista, las sátiras e imitaciones de comediantes como “Campitos”, Emilio Campos, las obras de Luis Enrique Osorio y de Antonio Álvarez Lleras, y la tradición del teatro español que había influenciado las representaciones teatrales desde la colonia. Para autores como Janneth Aldana, este quiebre que propone Romero Lozano a través de los radioteatros y teleteatros estaba enmarcado en un ambiente de cambio para el teatro colombiano, pero no fue determinante sino hasta el año de 1957 con la llegada de un festival de teatro en Bogotá:

Con lo que habían aportado las escuelas de teatro (Enad y la Escuela del Distrito, esta última fundada en 1954), el radioteatro y el teleteatro, se fue preparando el terreno para la renovación teatral que tendría lugar durante los últimos años de 1950 y 1960. Sin embargo, solo un evento particular sería la expresión de estos cambios: el Festival de Teatro de Bogotá. El festival se inició en 1957⁷²

Es decir que, durante este periodo, a través de las propuestas y gestiones de personajes como Bernardo Romero Lozano se estaba gestando un ambiente de transformación en el ámbito teatral colombiano que pretendía romper con las nociones de un teatro tradicional.

El teleteatro, junto con otras expresiones como la revista *Mito* y el desarrollo de los grupos teatrales universitarios y experimentales, significó el paso a lo moderno en contraposición a lo tradicional⁷³. Según el teórico Germán Rey, lo moderno era concebido como “[...] lo nuevo, lo diferente, lo que genera rupturas, lo que amplía las perspectivas; pero también lo que se adentra en territorios desconocidos, formula lenguajes inéditos,

diferencias entre cada uno, por lo que menciona sobre la actuación para televisión que: “El arte dramático televisado se sitúa en un lugar intermedio entre el teatro y el cine. Cosa distinta a lo que sucede en el escenario, el actor de televisión debe tener en cuenta la cámara, extraordinariamente indiscreta, y los micrófonos, desagradablemente sensibles” Vítězslav Vejrazka “El actor de teatro en la televisión” en Boletín de Programas, n°216 (Septiembre de 1962): 97

⁷² Janneth Aldana. “Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960” *Aesthesis*. No. 53 (2013): 193

⁷³ Germán Rey “Del teleteatro a la telenovela: géneros televisivos y modernidad cultural” en *Los ejercicios del ver*, (Barcelona: Gedisa, 2000): 101

extiende sus coberturas de expansión e impacta en otros ordenes de la vida social”⁷⁴. Así, la televisión, al ser un fenómeno que fomentaba la experimentación debido a su carácter novedoso, hacía que productos como el teleteatro generen una ruptura, ya que, implicaba otro lenguaje que se construía a partir de la mediación de la obra de teatro por medio de una cámara de televisión. En palabras de Bernardo Romero Lozano los nuevos medios de comunicación, como la radio, el cine y la televisión, “[...] brindan los más insospechados campos de especulación y experimentación, a la vez que ofrecen un público cuya magnitud escapa a las posibilidades del cálculo”⁷⁵.

A través del carácter experimental que suponía la televisión en cuanto a la representación, se generó una ruptura en contra de una concepción tradicional no solo del teatro, sino de la sociedad, haciendo que fenómenos como los movimientos experimentales de teatro en las universidades, la publicación de la revista *Mito* y los teleteatros se conviertan en experiencias que servían para rastrear lo que significa, para los gestores de este nuevo movimiento, la transformación de una nación tradicional a una nación moderna⁷⁶. Bernardo Romero Lozano relacionaba a la televisión con la modernización de la cultura nacional, por su condición experimental que proponía un nuevo lenguaje en las representaciones, el carácter de las obras escogidas busca interpelar al público más allá de ser un “espectáculo complaciente” y, gracias a la radiodifusión, rompe una brecha de distinción social donde unas pocas personas podían acceder al teatro.

La difusión era un elemento fundamental para Romero Lozano, ya que, según él, con la llegada de las pantallas y los parlantes, primero de cine, luego la radio y, finalmente, la televisión, “[...] desaparece el palco, símbolo de selección social y sitio ligado a la etiqueta”⁷⁷, entonces, el público tiene la posibilidad de acceder a todos estos productos de la cultura a través de los medios de radiodifusión. El proyecto de modernización cobra sentido para Romero Lozano no solo en la medida en la que el lenguaje de representación teatral se transforma, también, gracias al hecho de que los productos escogidos para interpelar a los espectadores, de hecho, podría llegar al grueso de la población. En ese sentido, se incluye

⁷⁴ *Ibíd.*, 102

⁷⁵ Entrevista a Bernardo Romero Lozano 1950

http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/sonoro/3606_reportajeliterarioconbernardoromero_lozano_pteunica_ladoa.mp3

⁷⁶ Germán Rey *Los ejercicios del ver*: 113

⁷⁷ *Ibíd.*

una idea de pueblo al que se va a educar dentro del ámbito transformador del teatro y que, además, tiene el potencial de llevar al país hacia el progreso. En palabras de Germán Rey, expresiones como el teleteatro, a los ojos de personas como Bernardo Romero Lozano, “permiten a un país adoptar un carácter moderno en una historia de barbarie”.

Al igual que Bernardo Romero, Fausto Cabrera Díaz también se trasladó a Bogotá para trabajar en la Televisora Nacional, pero su trayectoria en el mundo del teatro y de la radio era muy diferente a la del dramaturgo y actor bugueño. Nació en las Islas Canarias, España, en el año de 1924. En 1939, tras instaurarse el régimen franquista en su país natal, se vio obligado a exiliarse en Francia, luego, se dirigió con su hermana, su hermano y su padre hacia las Antillas, donde vivió un tiempo en la isla de Guadalupe, después, se trasladó a República Dominicana, Venezuela y, finalmente, en 1945 llegó a Colombia. Cabrera narra en su autobiografía *Una vida, dos exilios*, escrita en 1992, que desde niño tuvo un interés especial por la declamación.

Al llegar a Bogotá, según cuenta él, no fue difícil encontrar trabajo, ya que, por su experiencia adquirida en otros países, a los pocos días el Departamento de Extensión Cultural, dependencia del Ministerio de Educación, le otorgó un espacio en el Teatro Colón para recitar poesía. Debido al éxito que tuvo, fue adquiriendo reconocimiento en el ámbito teatral en Bogotá, lo que le permitió establecer la compañía de teatro “Compañía de Alta Comedia Elvira Travesi-Fausto Cabrera”, con la cual, gracias a su participación en la obra “Manuelita, la libertadora”, adquirió un mayor reconocimiento que, según él, le “abrió las puertas de diferentes medios de importancia”. Al año siguiente de vivir en Bogotá, se trasladó a Medellín, donde trabajó por un año como actor y declamador en la cadena radial Caracol, en la emisora “La voz de Antioquia”. Durante su estancia en Medellín, con el apoyo del Instituto de Bellas Artes, fundó en 1950 el Teatro Experimental que, según él, era el primero de esta naturaleza en el país. Gracias a la formación de este colectivo teatral, Cabrera conformó un grupo de amigos dentro de los que se encontraban Carlos Jiménez Gómez, Fernando Botero y Gonzalo Arango, también era cercano a Eduardo Abad Gómez y a Pedro Vásquez Rendón. Posteriormente, algunos de los personajes que hicieron parte de este círculo participaron de forma activa en la vida artística, política y de las élites intelectuales del país.

Fausto Cabrera también ubica su experiencia teatral en el Teatro Experimental de Medellín como “una acción teatral moderna y de contenido progresista”. Para él, el teatro en Colombia atravesaba una etapa “estéril” debido a una escasa actividad profesional en este campo y a la influencia negativa de un teatro venido de España que describe como “comercial y chabacano”. Por ejemplo, cuenta que, en un comentario a la prensa, el director de teatro español José Tamayo elogió su trabajo con el grupo, luego de haber asistido a varios ensayos de la obra *Cuando los generales vienen* de Carlos Jiménez Gómez –además, contó con la escenografía de Fernando Botero–, que, en términos de representación escénica había sido construida conjuntamente por los miembros de dicho grupo. De igual modo, Cabrera señala que, por el contenido antimilitarista de la obra, era “[...] el reflejo de toda una actitud política un tanto rebelde y progresista”.

De nuevo, con las anécdotas que narra Cabrera y la manera en la que describe el funcionamiento del grupo de Teatro Experimental, aparece dentro del ámbito artístico y cultural un deseo no solo de transgredir las formas teatrales, las obras escritas y sus modos de representación, sino de romper con una concepción tradicional y conservadora de la sociedad, para abrir paso a la modernidad. Los movimientos teatrales ligados al público universitario y a un creciente grupo de artistas y escritores que trataban quebrantar los cánones establecidos, la búsqueda de espacios que fomentaran el diálogo y la crítica literaria –como la *Revista Mito*–, la construcción de un nuevo lenguaje de representación y la intención de difundir este lenguaje a un mayor número de personas a través de la televisión; son reflejo de un deseo por romper con los valores tradicionales que permeaban al arte escénico colombiano. Como señala Germán Rey, refiriéndose a estos tres fenómenos –los grupos experimentales, el teleteatro y la *Revista Mito*–: “Se distancia de una tradición conservadora, católica y española a la que eran afectas las élites de su momento y se propone sacar al teatro de su encerramiento provinciano y ligero para conectar con el público internacional”⁷⁸.

A pesar de querer generar un cambio con un teatro “moderno y progresista”, Fausto Cabrera discrepa con la concepción de que no había tradición teatral en Colombia antes de los movimientos de teatro de la década de 1950 –como señalaba, por ejemplo, Romero Lozano–. Especialmente, no está de acuerdo con los planteamientos del dramaturgo

⁷⁸ Germán Rey Los ejercicios del ver: 101

colombiano Santiago García, a quién reconoce por su labor de investigación, creación y transformación en el ambiente teatral del país, pero expresa su desacuerdo ante una entrevista en la que García afirma que “[...] nuestros orígenes teatrales eran bastante inciertos. Solo existían los teatros de Luis Enrique Osorio y el de Campitos, que eran interesantes y populares, pero sin raíces. Nos lanzamos entonces a la aventura del teatro moderno en Colombia”⁷⁹. Cabrera sostiene, casi 40 años después de las afirmaciones de Romero Lozano sobre la carencia de tradición teatral en Colombia, que no se ha investigado lo suficiente sobre este tema, además, cuando se dice que las obras de Luis Enrique Osorio y de Campitos carecían de raíces, que, para él, significa que se está exaltando el presente del teatro colombiano –refiriéndose a los movimientos del Nuevo Teatro, de la década de 1960, o a los distintos festivales de teatro que se consolidaron a partir de esta misma década–, a partir del hecho de subestimar el pasado teatral que se generó antes de estos movimientos⁸⁰.

A diferencia de lo que consideraba Bernardo Romero Lozano sobre la poca importancia que se le daba a la representación dentro del ámbito del teatro, Fausto Cabrera consideraba que esta representación se podía rastrear desde las expresiones religiosas que tenían una escenificación:

Si nos remontamos a las raíces de la auténtica nacionalidad americana, vemos que en las diferentes etnias indígenas se manifestaban con vitalidad y riqueza diferentes expresiones escénicas religiosas. Desde la época de la colonia, inclusive antes, comienzan a darse diferentes manifestaciones en el campo escénico⁸¹

Sin querer ahondar en una discusión sobre que podría entenderse como una representación escénica dentro de la historia del teatro, es importante mencionar que las apreciaciones de Fausto Cabrera sí distan de la opinión de Romero Lozano sobre lo que es la actuación y la representación del teatro, y cómo estas dos opiniones están relacionadas con un modo de concebir el teatro colombiano anterior a la década de 1950 como un antecedente para el teleteatro y demás movimientos que impulsaron un cambio en el quehacer escénico del país. Fausto Cabrera reconoce y tiene una noción que abarca más tipos de representaciones

⁷⁹ Cita de una entrevista a Santiago García sacada de la autobiografía de Fausto Cabrera *Una vida, dos exilios*. Fausto Cabrera, *Una vida, dos exilios*: 165.

⁸⁰ *Ibíd.*, 165

⁸¹ Fausto Cabrera, *Una vida, dos exilios*: 166

escénicas que sirvieron para alimentar la posterior construcción de una concepción de teatro moderno en Colombia.

En el capítulo “Reflexiones sobre el teatro moderno en Colombia”, que aparece en su autobiografía, Cabrera se dedica a hacer un corto recuento de la actividad teatral del país, desde el siglo XVI hasta la década de 1960. Incluso reconoce el trabajo de José Vicente Ortega Ricaurte, miembro de la “Sociedad de Autores de Colombia”, quien en el 1927 publicó el libro *Historia crítica del teatro en Bogotá*. Para Bernardo Romero Lozano, esta asociación no había hecho nada por la tradición teatral colombiana porque no había exigido al gobierno crear instituciones para la formación de directores y actores, ni había generado espacios para fomentar las actividades teatrales:

Desde hace muchos años, funciona entre nosotros la llamada “Sociedad de autores de Colombia” cuyas finalidades jamás se han palpado en beneficio ni de esa misma sociedad, ni menos del resto del mundo teatral colombiano. Esa sociedad hubiera sido la llamada a exigirle a los gobiernos de la creación de una autentica academia o escuela de teatro [...] que hubieran propendido por la formación de una escuela de directores, de actores, de decoradores, etcétera⁸²

Para Fausto Cabrera, no se pueden negar los antecedentes que se fueron construyendo desde siglos atrás con respecto al teatro del país. Para él, estos antecedentes van “conformando poco a poco cierta identidad y sentido nacional en la dramaturgia colombiana”. Esta dramaturgia empieza a consolidarse en la década de 1930 con el trabajo de Luis Enrique Osorio, a quien Cabrera exalta durante este recuento, a pesar de sus “criterios dispares en cuanto al teatro”. También, menciona la influencia del sainete –una pieza teatral cómica o de burla que tiene un carácter popular–, como una expresión “popular y espontánea” de diversas regiones del país, además de referirse a otras expresiones escénicas como el teatro callejero o los carnavales⁸³. Al igual que autores como Janneth Aldana, que rastrean el desenvolvimiento del teatro moderno en Colombia a partir de los grupos experimentales y experiencias teatrales de la década de 1950, Fausto Cabrera reconoce la importancia de este periodo para el posterior desarrollo de este arte escénico.

⁸² “Reflexiones sobre el teatro nacional” Grabación Bernardo Romero Lozano 1958
http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/sonoro/3515_conferenciasobreteatreflexionessobreteatronacional_ladoa.mp3

⁸³ Fausto Cabrera, *Una vida, dos exilios*: 173

Al ser una persona que ha estado tan ligada al medio teatral, a veces parece que Fausto Cabrera deja en un segundo plano su relación con la televisión. Sin embargo, señala que, dentro de la labor para generar televisión pública y educativa, el Estado desarrolló iniciativas con el fin de formar a aquellas personas que estarían encargadas de llevar a cabo esta tarea. En ese sentido, el Estado creó instituciones como la Escuela Nacional de Arte Dramático, y trajo personajes importantes dentro del contexto teatral latinoamericano como a Seki-Sano, con quien Fausto Cabrera formaría una estrecha relación de amistad en los pocos meses en los que Sano estuvo en el país. El desarrollo de la televisión permitió la profesionalización de los actores colombianos y fomentó la práctica actoral entrelazada entre el quehacer televisivo y el quehacer teatral –tema que se desarrollará más profundamente en el siguiente capítulo–.

Es por estas razones que Fausto Cabrera le da un lugar a la televisión como un “factor de impulso” en el desarrollo teatral del país. De todas formas, este impulso aparece solo durante la década de 1950 en las reflexiones que hace Cabrera sobre el teatro, incluso llega a afirmar que, después de este periodo, la televisión ha sido considerada como un elemento negativo en el desarrollo del teatro colombiano, ya que estaba ligada a lógicas más comerciales y podía influir en el devenir teatral del país. Para él, no se ha reconocido el valor que tuvo la televisión en el desarrollo artístico nacional:

No se ha valorado justamente su significación e inclusive se le ha subestimado, hasta el punto de haberla considerado perjudicial, de acuerdo con algunos hombres de teatro “puros”, quienes planteaban tontamente que comercializa y mercantiliza a los actores⁸⁴

En la concepción de Fausto Cabrera, la televisión hace parte de un sistema que busca una transformación en el teatro, pero este sistema también se construye a partir de productos culturales como grupos experimentales de teatro. Sin embargo, la televisión y, con ella, los teleteatros no serían suficientes para completar la tarea modernizadora, en cambio, sí necesitaron en gran medida del lenguaje teatral para ir perfilando un tipo de gramática que funcionara para el nuevo fenómeno audiovisual.

Los teleteatros utilizaron obras teatrales para adaptar a los nuevos lenguajes, lo que hace más evidente la influencia de este arte escénico en las producciones televisadas, sin embargo, la influencia que este nuevo medio tuvo frente a la representación escénica no es

⁸⁴ Fausto Cabrera, *Una vida, dos exilios*: 182

tan obvia. Tanto para Fausto Cabrera como para Bernardo Romero Lozano, la televisión representó, en sus inicios, un nuevo elemento que modificó el ambiente teatral del país. A pesar de las diferencias que existen entre sus concepciones sobre la historia del teatro colombiano, ambos están de acuerdo en que la televisión –junto con la radio– fueron elementos transformadores en el campo escénico.

Para Romero Lozano, el papel transformador era contundente. La televisión no era un fenómeno más dentro de la representación escénica, era un elemento fundamental que encaminaría el teatro a la modernidad, dejando de lado una tradición teatral en la que primaba la escritura de las obras sobre la formación de los actores y actrices. Para Cabrera la televisión hacía parte de un sistema más complejo que impulsó el desarrollo del teatro experimental en Colombia. No era tanto una ficha clave dentro del desarrollo teatral, sino que se insertaba en otras estrategias para la renovación de la representación escénica. Tal vez, al haber estado presente en el desarrollo posterior que tuvo la televisión en el país –a diferencia de Romero Lozano, quien murió en 1971–, Fausto Cabrera solo reconoce a los teleteatros como impulsores de un nuevo lenguaje escénico durante la década de 1950 y exalta episodios específicos como la llegada de Seki Sano, pero se dedica más a describir la experiencia de los grupos de teatro experimentales y universitarios.

Ambas concepciones sobre la relación teatro-televisión varían. Si bien Romero Lozano y Cabrera fueron los dos primeros directores de teleteatro más sobresalientes, tenían opiniones distintas sobre la tradición teatral colombiana, al mismo tiempo, plasmaron dichas opiniones en momentos diferentes del desarrollo de la televisión. Romero Lozano realizó estas grabaciones sonoras durante la primera etapa de la televisión, en las décadas de 1950 y 1960, cuando el proyecto audiovisual seguía encaminado a la realización de productos artísticos de “alta calidad”. En cambio, Cabrera publicó su autobiografía en 1993, casi 40 años después de la llegada de la televisión al país.

A pesar de estas diferencias, ambas nociones exaltan el carácter transformador que tuvo la televisión dentro del ámbito de representación escénica colombiana. Las personas encargadas de producir teleteatros tenían que valerse de diferentes recursos, entre estos, el teatro, para poder materializar un programa televisivo. Sin embargo, esta relación afectó también el modo en el que personas como Bernardo Romero Lozano y Fausto Cabrera se

relacionaban con el quehacer teatral, evidenciando que las conexiones que se generaron entre cada quehacer involucrado afectaban el devenir de dicho quehacer.

Aunque el teleteatro era un fenómeno que hacía evidente la relación entre radio, teatro y televisión, también buscaba ser un producto diferenciado, con una identidad propia que lo distinguiera de las otras formas de arte que lo influenciaban. En ese sentido, el teleteatro materializaba la necesidad de construir un producto particular a partir de lenguajes ajenos, como evidencia este aparte del artículo “La televisión: una realidad cultural” publicado en mayo de 1955 en el *Boletín de programas*:

No es un arte aparte, pero puede llegar a serlo, si no se desvía de su finalidad esencial. Su virtud expresiva, su lenguaje, sus modalidades, su misma plasticidad, su juego de contrastes y matices, su estilo, en una palabra, son, o tienen forzosamente diferentes de los del conjunto o grupo de artes que ella, la televisión, sintetiza o compendia⁸⁵

El lenguaje propio que buscaba construir la televisión a partir de los teleteatros, estaba cimentado en el montaje de obras de teatro, en principio, tomadas de la dramaturgia contemporánea de Estados Unidos, Inglaterra, Francia o Noruega, pero con la cualidad especial de estar mediadas por una cámara de televisión, en lugar de tener un público presente. Además, reemplazaba el uso del escenario por el de los estudios de televisión que estaban en los sótanos de la Biblioteca Nacional en Bogotá. En los teleteatros, no existió un lugar “tras bambalinas” donde se ocultaba al espectador aquello que no debía salir a escena, en cambio, el estudio contaba con una sala de control donde “[...] los técnicos dan órdenes a los camarógrafos por medio de audífonos, hacen insinuaciones artísticas, seleccionan las tomas que han de salir al aire entre las imágenes que los monitores -televisores del estudio- fotografían en determinado momento según la vista captada por cada cámara, y eligen la que el público quiere y necesita ver”⁸⁶.

Dentro de la producción de teleteatros, en un comienzo, se adaptó un lenguaje teatral a las necesidades y condiciones que estaban dadas por el uso de las tecnologías de difusión de la novedosa televisión, hacer teleteatro no era lo mismo que montar obras de teatro. Existía una necesidad por volver ese nuevo producto una forma artística que estuviera a la altura de las obras de teatro que se presentaban, por ejemplo, en el Teatro Colón, pero que, además,

⁸⁵Radiodifusora Nacional, “La televisión: una realidad cultural” en *Boletín de Programas*, n°128 (Mayo de 1955): 3

⁸⁶ “¿Dónde está la televisión colombiana?” en *Cromos*, Vol. 79, n° 1952 (Septiembre 20 de 1954)

llegara al grueso de la población que no podía pagar un lugar en el palco. Durante finales de la década de 1950 y comienzos de la década de 1960, el equipo de directores, escenógrafos, actores y actrices, técnicos y, posteriormente, libretistas; se encargó de buscar la mejor manera, a través del ensayo y el error, para llevar a la pantalla chica un tipo de imagen que fue concebido para las grandes salas de teatro.

Como señala Knut Hicethier, los teleteatros eran considerados por los directores de las cadenas de radiodifusión como formas de arte en las que la televisión no buscaba transmitir únicamente imágenes “objetivas” del mundo. En cambio, eran capaces de crear historias ficcionales que tenían implícito un contenido político, pero que no dejaban de ser consideradas como productos estéticos, como formas de arte:

El teleteatro presuponía una comprensión desarrollada de la televisión. El medio ya no era visto como un mero portador, reproduciendo eventos y transmitiéndolos como imágenes y sonidos a un lugar diferente. Con la producción de teleteatros, la televisión fue entendida como un medio productivo capaz de crear sus propios productos estéticos⁸⁷

La televisión, entendida como una herramienta política que funciona a través de la producción audiovisual, está ligada a la creación de productos estéticos, precisamente por trabajar con la construcción de imágenes que están pensadas para llegar un público numeroso a través de los aparatos de radiodifusión. En el caso de los teleteatros colombianos, la función política, es decir, la función de educación y difusión cultural, está entrelazada con la necesidad de generar un producto artístico. Estas necesidades se trataron de resolver por medio de la creación de una gramática audiovisual propia de la televisión en la que el teleteatro fuera entendido como una herramienta pedagógica al mismo tiempo que como un elemento artístico.

2.3 Conclusiones

La televisión, como un fenómeno nuevo, presentó problemas en cuanto a la construcción de una parrilla televisiva durante su primera etapa. Las primeras producciones televisadas se fueron generando conforme las personas que estaban encargadas de esta tarea ganaban experiencia frente a la nueva tecnología. Este hecho no pasó desapercibido por publicaciones como la revista *Cromos*, que registró al mismo tiempo que elaboró una crítica acerca de este

⁸⁷ Knut Hicethier. "The television play in the third reich." *Historical Journal Of Film, Radio & Television* 10, no. 2 (June 1990): 163

evento fundamental en las comunicaciones del país. Al no ser una publicación estatal, la revista no siempre escribía críticas favorables, poniendo en tela de juicio la calidad de los primeros programas. El teleteatro entraba a ser parte de esta crítica y, en reiteradas ocasiones, la revista desaprobaba decisiones como la dirección, la actuación y la adaptación de los libretos.

Ante las críticas publicadas por *Cromos*, el *Boletín de programas* defendía al nuevo medio exaltándolo como un arte de síntesis, es decir, que conjugaba diferentes quehaceres artísticos como la pintura, la música, la danza, el cine, entre otros. La televisión era el octavo arte porque contenía y necesitaba de las demás artes para existir, al mismo tiempo que moldeaba una identidad particular. Esta noción estaba estrechamente ligada a la pretensión de generar productos artísticos de “alta calidad” para educar a las personas, materializado en los radioteatros y, posteriormente, en los teleteatros.

Para generar una concordancia con el proyecto educativo y de alta calidad desde el ámbito estatal, la Radiodifusora Nacional adscribió a personajes importantes en el campo teatral y radial del país al equipo de producción de programas televisivos. Así, Bernardo Romero Lozano, venido del teatro radial, y Fausto Cabrera, una figura importante en el ambiente teatral de la década de 1950, llegaron a la Radiodifusora. Ambas figuras, a pesar de cumplir funciones parecidas en la elaboración de una parrilla televisiva, venían de contextos diferentes y tenían concepciones distintas sobre el rol del nuevo medio en la transformación del arte escénico colombiano.

Mientras que para Romero Lozano la tradición teatral colombiana era casi nula hasta que apareció la televisión –siendo esta un fenómeno fundamental en la transformación del teatro–, para Cabrera era necesario exaltar los antecedentes del arte escénico colombiano, insertando a la televisión como parte de un conjunto de fenómenos influyentes en el teatro moderno. Para ambos personajes la consolidación de televisión fue un proceso importante dentro del campo escénico colombiano, pero en diferentes sentidos.

La postura de Romero Lozano refleja una posición optimista frente al uso de nuevos medios de comunicación para la renovación del quehacer teatral, proponiendo nuevos contenidos que, además, iban a ser divulgados al grueso de la población sin distinción de clases sociales. Además, exaltaba la necesidad de integrar la escritura de las obras de teatro con la construcción de representaciones, es decir, elementos como la actuación o la

escenografía. Criticaba la postura en la que primaba la escritura de obras como único desarrollo del ambiente teatral, borrando aquellos elementos dedicados al montaje de la obra en el escenario. Esta postura apuntaba a una renovación interna del teatro, es decir, al cambio en los modos montar las obras y llevarlas a escena.

En contraste, Fausto Cabrera reconocía los aportes del teatro tradicional colombiano y del teatro de la colonia en el desarrollo del teatro moderno del país, e inserta a la televisión como un elemento transformador. Pero para Cabrera los teleteatros ya no son fenómenos determinantes en la renovación del teatro por los cambios que implican en temas como la representación o escritura de la obra. Más bien, generaron la necesidad de crear instituciones y grupos de personas que llevaran a cabo la tarea de elaborar programas teleteatrales, esta necesidad desbordó el ámbito televisivo y generó influencias en los colectivos de teatro experimental y otros espacios teatrales.

Las posturas de estos personajes particulares permiten ver dos cuestiones en cuanto a la relación de la televisión y el teatro. Por un lado, Bernardo Romero visibiliza la pretensión de generar otras formas de teatro a través de la creación de un lenguaje nuevo mediado por las cámaras de televisión, es decir, una transformación del quehacer teatral en cuanto a los contenidos y las formas de representación teatral. Por otro lado, la postura de Fausto Cabrera evidencia que las dinámicas en torno al teleteatro desbordaron el ámbito televisivo al generar otros espacios de encuentro y de formación de actores, actrices y directores de teatro. Todos estos procesos bajo el proyecto estatal de generar productos educativos y artísticos de alta calidad.

Para llevar a cabo la tarea de crear productos de alta calidad para que fueran transmitidos al grueso de la población, el Estado, por medio de la Radiodifusora, generó diferentes estrategias en la producción como la creación de la figura del libretista, que se encargó de la adaptación de obras específicamente para televisión, la profesionalización de actores para televisión o la integración de técnicos cubanos para el manejo de las tecnologías. Era necesario especializar los quehaceres para televisión, ya que, aunque este nuevo medio se valiera de otros campos artísticos para existir, tenía características propias que lo hacían un medio diferente de los otros. El siguiente capítulo explora la conformación de esas nuevas prácticas, propias de la televisión.

3. Quehaceres para televisión



Imagen encontrada en un archivo fotográfico de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Está fechada el 28 de julio de 1959 por la Televisora Nacional de Colombia

En esta fotografía hay una mujer con un vestido blanco sentada frente a una mesa. Sus brazos están apoyados sobre la mesa y sus manos se juntan, se agarran entre sí. Tiene la cabeza girada hacia el lado izquierdo de la escena y observa, como por encima del hombro, a un hombre que sostiene un puro. Detrás de la mujer, hay otro hombre, está de pie, lleva puesta una camisa blanca y un abrigo, también dirige su mirada al tercer personaje. El tercer personaje, quien se encuentra igualmente de pie, apoya su mano derecha en la cintura, mientras que la mano izquierda sostiene el puro frente suyo. Lo examina.

Esta imagen evidencia un juego de miradas en el que un hombre y una mujer observan a un tercero, que no dirige la vista hacia ellos sino hacia el puro que sostiene con la mano izquierda. Sin embargo, el juego de miradas incluye un cuarto elemento que, aunque desenfocado, emerge del lado derecho de la imagen ocupando buena parte de la misma. Este elemento es una cámara de televisión que *observa* la totalidad de la escena, una escena de teleteatro.

La imagen hace parte de una serie de fotografías donadas por el actor Carlos Muñoz a la Fundación Patrimonio Fílmico y está fechada el 28 de julio de 1959 por la Televisora

Nacional. En ella los actores Miguel J. Rincón y Arturo Urrea, junto a la actriz Dora Cadavid, representaban una de las tantas adaptaciones teleteatrales que se transmitieron al público a finales de la década de 1950. Aunque la serie de fotografías donadas muestra diferentes escenas de teleteatros, elencos, actores, actrices, escenografías y escenarios; esta imagen particular da cuenta, a través del juego de miradas, de la interacción entre la representación teatral y la cámara que media dicha representación con el fin de transmitirla al público.

Por un lado, estaban todos los elementos y personas referentes a lo que Bernardo Romero Lozano llamaría la representación: los actores, la escenografía o el estudio, es decir, aquellos factores que conformaban las imágenes televisivas cuando eran transmitidas. Por otro lado, estaban los elementos que se encontraban “detrás de cámaras” –incluyendo a la cámara de televisión misma–, que hacían posible la producción de programas y su transmisión, pero que no estaban a la vista de los espectadores, no aparecían en la escena. Detrás de cada uno de estos elementos que finalmente daban como resultado las imágenes de los teleteatros mostrados al público, había un grupo de personas que trabajaban conjuntamente a través de diferentes labores, consolidando una serie de quehaceres pensados para resolver la imagen televisiva, específicamente, el teleteatro.

La televisión es un dispositivo que funciona en dos niveles, uno está relacionado con la imagen televisiva, con el acto de encender la televisión y de interactuar con las imágenes mostradas en la pantalla, y otro que se refiere a los modos de producir estas imágenes. Por un lado, está lo que ven los telespectadores y, por otro, está la labor conjunta que permite la construcción de estas imágenes⁸⁸. Ambos elementos funcionan de manera conjunta y dependen el uno del otro, sin embargo, para que la imagen transmitida sea verosímil, es necesario que las formas de producción de dicha imagen queden ocultas a los telespectadores. Los contenidos que ve el espectador solo se hacen creíbles cuando se dan por sentados los procesos de producción y estos no aparecen en la imagen transmitida; se genera

⁸⁸ La traducción de estos dos términos es propia, en el idioma original, son *concealed machinery* y *foregrounded commodity*. El filósofo Lars Nyre rescata estos dos términos cuando indaga sobre las implicaciones que tiene el acto de encender la televisión o la radio, relacionando la audiencia con los medios de radiodifusión. En su artículo “What happens when I turn on the TV set?”, Nyre explora las ideas de Paddy Scannell sobre el vínculo entre la producción de imágenes televisivas con el acto de la teleaudiencia de encender los televisores y esperar encontrar cierto tipo de imágenes. Del mismo modo, este acto está estrechamente ligado con el carácter de tecnología que se le asigna a la televisión, relacionando a Scannell con autores como Marshall McLuhan y Albert Borgmann. Lars Nyre. "What happens when I turn on the TV set?." *Westminster Papers In Communication & Culture* 4, no. 2 (July 2007): 24-35

la ilusión de que las imágenes televisivas existen por sí mismas y que no hay nadie que las construye⁸⁹.

La televisión entendida como una tecnología remite a los mecanismos que mediaron experiencias como el teleteatro y que hicieron de este una experiencia completamente diferente al montaje de una obra teatral. Sin embargo, cuando se habla de la cámara de televisión, los micrófonos o las salas de control de estos dispositivos, es importante tener en cuenta que estas tecnologías funcionaban y tenían un sentido al ser manipuladas por un grupo de personas a las que fue encomendada la tarea de elaborar los primeros programas para televisión en el país. Surgió, entonces, la necesidad de conformar un grupo de técnicos que fuera capaz de emplear la nueva tecnología que llegó a Colombia para cumplir la tarea de difusión cultural a partir de imágenes audiovisuales. La conformación de este grupo de técnicos de la Televisora Nacional es una parte fundamental para entender la producción de teleteatros, ya que, si bien este género toma elementos de otros quehaceres artísticos, es la mediación a través de la tecnología que transmite imágenes y sonidos de forma radiodifundida, que se plantea la cuestión de que este es un producto diferente al teatro, al cine o a la radio, es un producto con una identidad propia.

A pesar de que la tecnología es un elemento diferenciador dentro del teleteatro, hay que señalar que los quehaceres técnicos se desarrollaron a la par con los quehaceres artísticos. El desarrollo de estrategias para utilizar las luces, las cámaras y las pantallas se generó de manera conjunta con el desarrollo de la actuación para televisión, la escritura de libretos o la construcción de espacios a través de escenografía. Los teleteatros no se pueden pensar sin el desarrollo tecnológico y el desarrollo artístico trabajando conjuntamente. Teniendo en cuenta que el teleteatro va más allá de la definición de una obra de teatro montada frente a una cámara de televisión, este capítulo busca evidenciar cómo la función técnica que distingue a la televisión se construye a la par con los quehaceres artísticos; las cámaras, los micrófonos, las pantallas de control trabajan conjuntamente con los actores, la elaboración de escenografía, los directores de escena y los libretistas —que, posteriormente van a pasar a ser los guionistas para televisión—. A la par con el surgimiento y consolidación de los quehaceres

⁸⁹ Lars Nyre señala frente al fenómeno de ocultar la manera de producir una imagen televisiva que al encender el televisor, su carácter de tecnología desaparece: When turning on your TV set in the evening you never think about anything that has to do with the TV set as a technology, it is completely transparent in the peculiar way that makes 'medium' the best word to describe it by. *Ibíd.* 33

relacionados con la manipulación de las tecnologías, se fueron transformando y consolidando otras prácticas que ya existían, como la actuación o la escritura de libretos, pero en función de la televisión.

Este capítulo se ocupa de examinar el modo en el que se fueron conformando quehaceres para mitigar la necesidad de generar una parrilla televisiva producida en Colombia y que cumpliera con el proyecto estatal de educación, al mismo tiempo que llenara las expectativas transformadoras del ambiente artístico colombiano. Tanto los quehaceres técnicos como los quehaceres artísticos funcionaban de forma conjunta en los espacios que fueron adecuados para ser los estudios de televisión ubicados en los sótanos de la Biblioteca Nacional.

3.1 Un estudio para televisión

Uno de los problemas existentes cuando el gobierno de Rojas Pinilla trajo la televisión al país fue el de asignarle una planta física a la televisión que resolviera las necesidades que traía consigo dicha tecnología. El lugar escogido para solventar el problema del espacio fue el sótano de la Biblioteca Nacional. Este sótano fue dividido con gruesas paredes de cartón para crear diferentes habitaciones, la primera habitación era descrita por la revista *Cromos* como una habitación “que preludia el resto”, un lugar en el que se iban dejando los decorados de diferentes programas que ya no se utilizaban. Luego de esta habitación, había una sala de espera para los actores y actrices. Finalmente, al fondo, estaban los estudios para televisión. Un recinto dividido por una “línea imaginaria” que separaba el espacio en dos partes: el lugar en el que se llevaba a cabo la escena y los salones de control que estaban conformados por toda la maquinaria y el equipo técnico. El equipo técnico se encargaba de establecer el orden de las tomas que captaban las cámaras, de controlar el sonido del material audiovisual, de la luz, la música o los fragmentos de videos y películas que salían al aire⁹⁰. Se había adecuado un espacio para realizar la tarea conjunta de la representación frente a las cámaras y todo el andamiaje técnico que estaba detrás de la imagen televisiva.

La descripción de *Cromos* es útil para pensar que la producción televisiva necesitaba de un espacio en el que se pudiera llevar a cabo su realización, ya que, además de requerir un “escenario”, este espacio también debía ser adaptado de tal modo que los aparatos de

⁹⁰ *Cromos* “¿Dónde está la televisión colombiana?” en *Cromos* Vol. 79 n° 1952 (Septiembre 20 de 1954): 12

producción y de recepción pudieran ser instalados. Sin embargo, y a pesar de la iniciativa de construir este espacio, el crecimiento del proyecto televisivo exigía un lugar más amplio y un mayor número de sets para que el desarrollo de la televisión siguiera su curso, como explica en una entrevista hecha a *Cromos* en 1956 el jefe de estudios de la Televisora Nacional, Miguel Ayuso Velasco: “[...] hay perspectiva ampliar la planta y en eso está nuestro director, ya que los estudios actuales son insuficientes para el volumen de programas y de exigencias de la televisión”⁹¹.

Con respecto a los problemas de la planta física en la que se realizaron los primeros contenidos para televisión, el *Boletín de Programas* publicó en febrero 1955, con motivo de los 15 años de funcionamiento de la Radiodifusora Nacional, un artículo que informaba sobre la construcción próxima de un nuevo edificio que albergaría los estudios de radio y televisión, esto como una iniciativa estatal para cumplir con los lineamientos de educación de la mejor manera:

En el curso de los primeros meses del año, se iniciará la construcción de la CENTRAL DE TELEVISIÓN Y RADIO, una de las más modernas con que contará país alguno en el continente. Con un área construida de 32.000 metros cuadrados y cerca de 15 Estudios, será el complemento indispensable para la eficiente operación de las dos grandes cadenas de TELEVISIÓN Y RADIO⁹²

Aunque existía esta intención por parte de las instituciones estatales de mejorar las condiciones en las que se hacía la televisión en Bogotá, los estudios funcionaron en los sótanos de la biblioteca hasta 1963. Gracias a una placa ubicada en la entrada de la Biblioteca Nacional que reconoce el nacimiento de la televisión colombiana en ese lugar, se sabe que allí funcionó la Televisora Nacional en el periodo de 1954 a 1963 –posteriormente funcionó la productora Inravisión, entre 1964 hasta 1993–, lo que indica que, por lo menos, durante esta época, los teleteatros y demás programas televisivos eran producidos en los estudios que se habían adaptado en un comienzo.

⁹¹ Cromos “A: Miguel Ayuso Velasco – Calderón Jefe de Estudios de la T.V.N” en *Cromos*, Vol. 82, n° 2023 (Febrero 13 de 1956): 33

⁹² Radiodifusora Nacional de Colombia “En el decimoquinto Aniversario de la Radiodifusora Nacional” en *Boletín de programas*, n° 127 (Febrero de 1955): 1



Placa ubicada en la entrada de la Biblioteca Nacional

A pesar de no haber construido un edificio especializado para la televisión, los estudios ubicados en esta biblioteca sirvieron como planta física para la realización de los teleteatros comprendidos en la etapa inicial de la televisión. En este espacio convergía la experiencia del uso de las nuevas tecnologías de la comunicación con la iniciativa de generar un proyecto artístico que desbordara la experiencia teatral y de representación escénica que se venía gestando en Colombia. Con los teleteatros, el estudio reemplazó el escenario por el set de televisión y en lugar de un palco, había cámaras que transmitían las imágenes, escogidas a través de tomas por el coordinador de programas, al público.

Las diferencias entre ambos espacios, el estudio y el teatro, evidencian una brecha entre el teleteatro y el teatro. En una crítica hecha por *Cromos* en julio de 1956 al programa *Teatro para usted* la revista señala: “Vamos a anotar solo algunos de los numerosos defectos que hemos encontrado al programa: movimiento puramente teatral, con gente separándose o apelotándose como si estuvieran sobre una escena y no dentro de un estudio de tv”⁹³. El lugar de realización teleteatral no solo se diferenciaba del escenario por reemplazar las sillas del público por un conjunto de tecnologías de trasmisión de imágenes. En el caso de la televisión, el espacio se configuraba por el recuadro que captaba la cámara. Mientras que en el teatro la vista era frontal y, generalmente, el espectador veía todo lo que ocurría en el escenario como espacio de representación –los actores y actrices debían organizarse de acuerdo a esta

⁹³ Cromos “Teatro para usted” en *Cromos*, Vol. 83 n° 2046 (Julio 26 de 1956): 20

característica–, la cámara de televisión suponía el uso de tomas⁹⁴, es decir que se recorta la imagen según el lugar en donde este esté apuntando. De modo que con el uso de la cámara el espacio se podía ampliar en un plano general de la escena o se podía reducir, incluso, acercarse hacía el rostro de una persona.

Uno de los elementos diferenciadores fundamentales entre el teatro y el teleteatro es el andamiaje técnico que permitía no solamente la transmisión de obras a los telespectadores, sino también la construcción de imágenes a partir de la iluminación, el sonido, las tomas escogidas para formar una producto audiovisual y demás recursos que no aparecen de forma evidente en la transmisión que recibe el telespectador. La fabricación de estas imágenes permitió, entonces, pensar el espacio para la representación de un modo diferente al que se venía concibiendo en el teatro. Con la llegada de la televisión, el escenario se había convertido en un lugar fabricado a través de la escenografía, la iluminación y los cuadros recortados de las imágenes transmitidas por las cámaras que eran los que, finalmente, se mostrarían al público.

3.2 Un equipo de técnicos

Días antes de la inauguración de la televisión en Colombia, la Revista *Cromos* ya estaba publicando detalles sobre la naturaleza de este nuevo medio. En secciones como “Los hombres y las letras” se publicaron breves columnas informando sobre las personas que iban a estar a la cabeza de estas primeras transmisiones. Una de las columnas, publicada el 7 de junio de 1954, hablaba de Sergio Sagarra Trutie, el ingeniero que venía liderando un equipo de técnicos cubanos que contrató la Televisora Nacional para que manejaran las máquinas para producir programas de televisión, pero, también, para que instruyeran a un grupo de colombianos en el manejo de esta maquinaria. Según el artículo, Fernando Gómez Agudelo, quien en ese entonces era el director de la Radiodifusora Nacional, contrató a un equipo de técnicos cubanos para que entrenaran y dejaran funcionando un equipo de técnicos colombianos que se encargaran de los problemas de producción de la televisión nacional:

⁹⁴ En el artículo de *Cromos* “¿Dónde está la televisión colombiana?” introduce el término de tomas al hablar de las imágenes que son escogidas por el productor de programas para crear una historia coherente: “Entre tanto en la sala de control los técnicos dar órdenes a los camarógrafos por medio de audifonos, hacen insinuaciones artísticas, seleccionan las tomas que han de salir al aire entre las imágenes que los monitores - televisores del estudio- fotografian en determinado momento según la vista captada por cada cámara, y eligen la que el público quiere y necesita ver”. Jaime Restrepo dir. “¿Dónde está la televisión colombiana?": 13

“Todos [los técnicos cubanos] vienen con un contrato de seis meses. [...] los expertos tendrían que entrenar a un buen número de colombianos y dejar las instalaciones y los métodos de trabajo como marchando sobre rieles”⁹⁵.

Entre el equipo, traído de Cuba para cumplir este objetivo, estaba conformado por un grupo de ingenieros –como Segarra–, camarógrafos, operadores de micrófonos y luminotécnicos. A pesar de que en el artículo de *Cromos* sobre el equipo de técnicos se mencionara un contrato de apenas seis meses, dos años después de la llegada de estos técnicos, la revista entrevistó a varios camarógrafos y productores cubanos que ya se habían radicado en Colombia. En esta etapa inicial de la televisión, los técnicos cubanos trabajaron de manera conjunta con el incipiente grupo actoral que se estaba conformando en el ámbito televisivo del país, al mismo tiempo que con los libretistas y directores colombianos que se estaban uniendo a las filas del nuevo proyecto audiovisual que estaba auspiciando el Estado colombiano. En palabras de Julio Benavides: “De tal suerte que al personal técnico traído de Cuba se incorporó el artístico colombiano, proveniente de la Radiodifusora Nacional, sin experiencia previa en la televisión”⁹⁶.

De todas formas, sí hubo una iniciativa por formar un grupo técnico colombiano y la permanencia de los técnicos cubanos no significó la inexistencia de técnicos colombianos. En el caso de la formación de técnicos colombianos, en la revista *Cromos* se publicó una campaña publicitaria que invitaba a las personas a unirse a un curso para manejar tecnologías radioeléctricas:

Prepárese en casa para triunfar en radio televisión electrónica. Un solo curso maestro aprenda todas las fases. Gane mientras aprende. Seguridad, mejores empleos, un buen porvenir, todo esto le ofrece la industria de la radio. ¡En la gran industria de la Radio, Televisión y Electrónica HAY UN BUEN PUESTO PARA USTED! Existe una gran demanda de expertos radio-técnicos, ofreciéndose BUENOS SUELDOS a quien pueda ejecutar reparaciones con precisión [...] ⁹⁷

⁹⁵ *Cromos* “Sergio Sagarra Trutie” en *Cromos*, Vol. 78, n° 1934, (Junio 7 de 1954): 20

⁹⁶ Julio Benavides, *Los albores de la televisión en Colombia*: 124

⁹⁷ Publicidad en *Cromos* Vol. 78 n° 934 (Mayo 17 de 1954): 7



Imagen de la publicidad encontrada en el numero 934 de *Cromos* del año de 1954

Esta publicidad no especifica el tipo de formación como técnicos, pero evidencia la necesidad de empezar a conformar un equipo de personas que se encargara de estos aspectos dentro de la Televisora y la Radiodifusora Nacional. En parte, esto se debe a que, por la novedad de estos oficios, no existía ningún tipo de profesionalización al respecto, pero sí era necesario empezar a ocupar los puestos técnicos que demandaba la televisión. A pesar de la carencia de técnicos, eventualmente las instituciones estatales fueron conformando un grupo de técnicos colombianos quienes aprendieron su oficio dentro de los estudios de la Televisora Nacional. En mayo de 1956 *Cromos* publicó un artículo dedicado al sector técnico de la televisión, titulado “Coordinación y video”, en el cual se exaltaba la importancia del manejo de la tecnología en la elaboración de programas. Así, el artículo describe el modo en el que inicia, desde el punto de vista técnico, la transmisión de un programa:

En este momento coordina un muchacho boyacense, trigueño y de risa ancha, que se llama José Miguel Briseño. ¿Dónde aprendió su oficio...? En los sets de la televisión oficial. La televisora está sacando de muchos Briseños nacionales y extranjeros, la experiencia y las teorías del nuevo arte, caso común en estos países, sorprendidos por la civilización, antes de saber lo que

era. Gracias a Dios, el indígena es capaz de aprenderlo todo, y cuando no es la inteligencia, la intuición bien en su ayuda⁹⁸

Uno de los personajes más destacados dentro del grupo de técnicos colombianos fue el productor de programas Manuel Medina Mesa, quién era conocido por la prensa nacional como “el hombre de las tres emes” y, posteriormente, como “el primer productor”⁹⁹. Medina Mesa era de Soatá, Boyacá, y llegó a los estudios de la Televisora Nacional en 1954, ya que, antes había trabajado como técnico en los programas de radio de la Radiodifusora Nacional. El *Boletín de Programas* y la revista *Cromos* lo identificaban como el primer productor colombiano y el más importante, a pesar de no tener experiencia previa en la televisión: “Manuel Medina Mesa es un trabajador que conoce su oficio, un artista innato por excelencia, un asombroso exponente del empirismo, pues sin haber cursado estudio alguno de televisión, ni haber tenido contacto anteriormente con ella ni nociones de ésta índole, ha llegado a ser el primer productor colombiano”¹⁰⁰. A pesar de que en 1958 empezó a trabajar con la productora privada Punch, en sus años de experiencia dentro de la televisión nacional jugó un papel muy importante, especialmente en su trabajo conjunto con Bernardo Romero Lozano, participando en las producciones tele-teatrales por la que apostó la televisión pública durante los primeros años de la llegada de este medio en Colombia.

La figura del productor resulta difícil de comprender porque, durante esta primera etapa, había una gran variedad de cargos dentro del estudio de televisión. Además de los actores, luminotécnicos, microfonistas, camarógrafos y escenógrafos; estaban aquellas personas que se encontraban dentro de la sala de control: coordinadores de video, coordinadores de audio, el productor de programas, el coordinador de estudio y el director. La sala de control, que estaba construida dentro del set de televisión y separaba el lugar de la escena con el de los controles por medio de una vidriera, estaba equipada con las tecnologías y el equipo humano que se necesitaban para la construcción de un programa televisivo. *Cromos* describe la sala de control como el “corazón” y el “cerebro” de la televisora porque era aquí donde se manipulaba la imagen audiovisual transmitida a partir de la tecnología televisiva:

⁹⁸ *Cromos* “Coordinación y video”, en *Cromos*, Vol. 82, n°2037 (Mayo 21 de 1956): 28

⁹⁹ En medios como *Cromos* y, posteriormente, los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*, se refieren a Medina Mesa por estos nombres.

¹⁰⁰ *Cromos* “Manuel Medina Mesa” en *Cromos*, Vol. 83, n° 2045, (Julio 16 de 1956)

[El estudio es] el corazón de la estación televisora y al mismo tiempo el cerebro que hace posible que sobre la parte artística, sobre el ángulo aquel de mostrar al público, tenga efecto satisfactorio el mecanismo de la enorme maquinaria que permite la transmisión de la imagen y el sonido desde el salón de estudio hasta los aparatos receptores¹⁰¹

Dentro de la sala de control se encontraba el coordinador de estudio, el director del teleteatro, el operador de video y el operado de audio; todos bajo las órdenes del productor de programas¹⁰². El productor se encargaba de seleccionar y organizar las tomas que iban a salir al aire. Es decir que, como cada set de televisión contaba con dos cámaras, aproximadamente, y cada una de las cámaras captaba y transmitía una imagen diferente de la misma escena, era necesario seleccionar y dar un orden a las tomas para que la narración construida para televisión tuviera un sentido. En el caso del teleteatro, el productor seleccionaba fragmentos de imágenes audiovisuales bajo su propio criterio, para que se diera a entender el argumento de la obra. Al mismo tiempo, el productor estaba observando los monitores a los que llega la señal de televisión, así, coordinaba los desplazamientos, las entradas, la ubicación y las salidas de cada uno de los actores, teniendo como referencia no al escenario que se construye frente a las cámaras, sino los fragmentos que estas enfocaban y transmitían hacia las pantallas de televisión:

Pasemos al departamento donde el productor orienta y guía las marionetas que actúan en el estudio; tiene al frente los espejos mágicos que le presentan lo que del lado de allá va aconteciendo. Es esta visión la que le indica el movimiento de sus huestes, sus desplazamientos, sus propiedades escénicas desde tal ángulo, bajo la luz¹⁰³

El dramaturgo y teórico del teatro, Carlos José Reyes, comenta que el productor, además de ser un elemento fundamental en la producción televisiva, debía tener mucho criterio para resolver los errores o situaciones sorpresa que se presentaban en el set. Por ejemplo, en la presentación de la novela adaptada para televisión *Días sin huella* del escritor

¹⁰¹ Revista *Cromos* “Coordinación y video”, Año 40 Volumen 82 Numero 2037 Bogotá D.E. Mayo 21 de 1956

¹⁰² Tanto el dramaturgo, actor y director Fausto Cabrera, como el dramaturgo y teórico del teatro Carlos José Reyes, mencionan que lo que en esa época se llamaba “Productor de Programas”, era lo mismo que lo que hoy en día se conoce como “director de arte” o “director de fotografía”. Fausto Cabrera, *Una vida, dos exilios*, “Pantalla luminosa”: 188 y Carlos Fernández, “Del Radioteatro al teleteatro: Bernardo Romero Lozano, director”, Entrevista realizada a Carlos José Reyes <http://www.senalmemoria.co/articulos/del-radioteatro-al-teleteatro-bernardo-romero-lozano-director>

¹⁰³ Revista *Cromos* “Coordinación y video”, Año 40 Volumen 82 Numero 2037 Bogotá D.E. Mayo 21 de 1956

estadounidense Charles R. Jackson, Fausto Cabrera estaba haciendo el papel protagónico de un alcohólico y, en medio de la transmisión en vivo, el actor vomitó. Como esta imagen era, en palabras de Reyes, “muy violenta para mostrar” en televisión, Manuel Medina Mesa ordenó inmediatamente que se enfocara a los ojos de Cabrera, convirtiendo la escena en una “pesadilla de alcohólico” y resolviendo el problema en cuestión de segundos¹⁰⁴. La reflexión que hace Carlos José Reyes sobre esta anécdota es que el productor tenía que resolver los contratiempos que se presentaban en medio de la transmisión con una gran efectividad, además de que debía estar en constante comunicación con el equipo de camarógrafos, evidenciando que la construcción de un producto televisivo era posible gracias al trabajo conjunto de las personas que se encontraban dentro del estudio de televisión.

Gracias al criterio de escogencia de imágenes, la tarea del productor resultaba muy cercana a la una labor artística de creación de contenido, ya que el productor, con ayuda del director, era quién escogía la forma en la que se iba a mostrar un producto artístico como el teleteatro a través de las pantallas. Estas versiones variaban no solamente gracias a la ubicación de la cámara dentro del set, también existía la posibilidad de hacer diferentes planos dentro de la misma escena. La cámara permitía captar la totalidad de la escena, y, al mismo tiempo, permitía captar pequeños detalles, aspecto que no era posible de realizar, por ejemplo, en el teatro. En una entrevista, el actor de televisión Fernando Corredor explica la manera en la que funcionaban las diferentes tomas:

Porque cada estudio de esos pequeños, tenían un productor que era el que elegía las imágenes que iban a salir al aire. Eran unas cámaras [...] que tenían cinco lentes [...] Mientras que me tomaban a mí, digamos, con un... no sé la capacidad de los lentes, con un 50 y tú eres mi interlocutor, estaba el otro camarógrafo alistando el lente 35 contigo. Entonces, tu parlamento iba con el lente 35 y el mío con el 50, pero el siguiente tuyo iría con el 50, por decir, iban cambiando de lente¹⁰⁵

La cámara de televisión permitió llegar a imágenes que se construían a partir de pequeños detalles, al mismo tiempo que mostraba la totalidad de la escena representada y, al intercalar este tipo de tomas, se construía una secuencia audiovisual que buscaba tener una coherencia

¹⁰⁴ “Los 60 años de la televisión vistos desde la radio” en *Señal Memoria*, entrevista realizada a Carlos José Reyes, archivo de audio(2:28-3:16) publicado el 13 de junio de 2014

<https://www.senalmemoria.co/articulos/los-60-a%C3%B1os-de-la-televisi%C3%B3n-vistos-desde-la-radio>

¹⁰⁵ “Los 60 años de la televisión vistos desde la radio” en *Señal Memoria*, entrevista realizada a Fernando Corredor dos archivos de audio, parte 2 (1:58-2:53) Publicado online el 13 de junio de 2014 <https://www.senalmemoria.co/articulos/los-60-años-de-la-televisión-vistos-desde-la-radio>

interna, diferente a una obra teatral o a una pieza de radio. La Radiodifusora Nacional publicó en el *Boletín de Programas* la traducción de un artículo titulado “Piezas de teatro en televisión” en el que se evidenciaba el problema de que la cámara alteraba el producto teatral que iba a ser transmitido. Según el artículo, el acercamiento a los rostros, por ejemplo, que se lograba con la tecnología televisiva era una característica fundamental en este medio que lo ponía por encima de otros quehaceres como el teatro o el cine: “Técnicamente, la mayor ventaja de la televisión sobre sus rivales radica en el uso que puede hacer de las escenas tomadas más de cerca y con mayores detalles”¹⁰⁶. A diferencia del teatro, la televisión permite tomas más cercanas que exaltan detalles, y, a diferencia del cine, el acercamiento de elementos como los rostros de los actores y actrices hacen que aumente su tamaño de “manera extraordinaria”. El juego de escala que permite la tecnología televisiva posibilita una relación de tamaños más cercana a la del cuerpo humano, al mismo tiempo que exige un modo de actuación más sutil en cuanto al tono de la voz y los movimientos frente a la cámara, ya que, con artefactos como los micrófonos o las mismas cámaras, se amplificaban los sonidos y las imágenes¹⁰⁷. Todo esto encaminado a construir un producto verosímil para los espectadores, porque, como reza un artículo del Boletín, “La televisión constituye un medio de expresión esencialmente realista”¹⁰⁸.

Para que el productor de programas pudiera llevar a cabo su tarea, era necesario que alguien manejara las cámaras de televisión que permitían diferentes tomas, es por eso que, dentro del equipo técnico inicial de la Televisora Nacional era fundamental la figura del camarógrafo. En un reportaje hecho por la revista *Cromos* en junio de 1957 al camarógrafo cubano Fernando Virgos, sugieren que este oficio va más allá de sostener una cámara frente una escena para que el productor de programas pueda dar un orden a la hora de la transmisión. Como las transmisiones de teleteatros eran en vivo durante el periodo inicial de la televisión, era necesario que antes de dicha transmisión, se hiciera un ensayo con cámaras, de manera que los camarógrafos ajustaban el movimiento de las cámaras con el tipo de tomas que proponía el director y el productor. Los camarógrafos debían tener en cuenta este ensayo a la hora de realizar la emisión de imágenes para recordar el orden de las tomas que se habían

¹⁰⁶ Norman Marshall “Piezas de Teatro en la Televisión” en *Boletín de Programas*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

acordado previamente¹⁰⁹. De igual forma, el camarógrafo debía tener criterio suficiente para enfocar el cuadro que encajara mejor dentro de la producción televisiva:

Aparte de la habilidad y maestría para el manejo de la cámara, el camarógrafo tiene que poseer un exquisito sentido artístico para el enfoque de los cuadros, una gran memoria para retener las ochenta o 120 tomas, de la representación teatral que el productor ha fijado, además de ser un sensible catador de belleza física, ya que hay artistas que tienen ángulos y perfiles difíciles de sorprender y hay otras en quienes sus rasgos faciales son agradables por cualquier punto que se les enfoque¹¹⁰

Dentro del equipo técnico que conformaba la producción de teleteatros también se encontraba un departamento de luminotécnica, que eran los encargados de manipular el “sembrado de reflectores pendientes del techo mediante soportes plegables”¹¹¹ que iluminaban las escenas de los teleteatros a través de un sistema de interruptores. Asimismo, se encontraba el equipo encargado del sonido, conformado por los microfonistas y los controles de sonido. Los radio-actores y directores ya estaban familiarizados con la tecnología del micrófono debido a la experiencia en radio, sin embargo, la televisión implicaba el producto fuera audio-visual, haciendo del sonido un elemento fundamental para el teleteatro y que debía estar sincronizado con la imagen. En el estudio, durante las transmisiones, los sonidos tenían que ser medidos y planeados, debido a la capacidad de amplificar el audio que tenían los micrófonos: “El pianista, el actor, el que sea, tiene que estar pendiente de ese gesto [el gesto que hace el productor para iniciar una transmisión], de una serie de gestos y musarañas, pues la palabra es allí un privilegio exclusivo de la estrella eso sí, en tiempos y medidas rígidamente calculados”¹¹².

El elemento técnico es fundamental para entender al teleteatro como un producto que buscaba su propia autonomía dentro del campo artístico en Colombia. Las posibilidades de amplificar el sonido o la imagen otorgaron otros valores a la representación que hicieron del

¹⁰⁹ En el artículo “Proceso de realización de un teleteatro” que parece en el Boletín de Programas, hay un fragmento en el que se describe como 9 horas antes de la transmisión de teleteatro, era necesario hacer un ensayo con cámaras: “El primero de los dos ensayos que se realizan con cámaras el día del programa. Se utiliza en forma completa la escenografía, el vestuario y la utilería. Se emplean todos los elementos del teleteatro, incluyendo efectos de sonido. Éstos ensayos tienen una duración aproximada de seis horas” Marcos Tychbrijcher “Proceso de realización de un programa de teleteatro”: 157

¹¹⁰ Cromos “Fernando Virgos – El mundo de la televisión a través de su cámara” en *Cromos*, Vol. 82, n° 2042 (Junio 25 de 1957)

¹¹¹ Aura Baquero Pardo, “¿Dónde está la televisión colombiana?” en *Cromos*, Vol. 79, n° 1952, (Septiembre 20 de 1954): 12

¹¹² Cromos “Coordinación y video” en *Cromos*, Vol. 82, n° 2037 (Mayo 21 de 1956): 23

teleteatro un elemento diferente al teatro, aunque, esta manipulación audiovisual ya la había logrado el cine. Sin embargo, la tecnología televisiva era diferente a la cinematográfica en la medida en que la televisión era un medio de radiodifusión, las imágenes audiovisuales se transmitían de modo simultáneo a diferentes los receptores que pudieran recibir las ondas radioeléctricas. Esta transmisión “en vivo” era característica de los productos televisivos que se generaron en la etapa inicial del medio en el país, haciendo que el teatro y el teleteatro tuvieran ese elemento en común: el espectador estaba viendo en tiempo real aquello que ocurría en la escena, así la escena para televisión estuviera mediada. En este sentido, como explica el teórico alemán Knut Hickethier en un trabajo sobre el teleteatro realizado durante el Tercer Reich, el carácter “en vivo” que se generó gracias a las tecnologías televisivas fue, en buena parte, uno de los factores decisivos para que el teatro fuera el quehacer escogido para empezar a hacer los primeros contenidos para televisión:

En la radiodifusión, la simultaneidad de la transmisión y la recepción que se manifestaba en el teleteatro como el “principio vivo”, que fue visto como un elemento específico de la televisión. Este “principio vivo” acercó al teleteatro a la representación teatral, a pesar de que la tecnología actuó como mediadora entre el actor y el espectador, y de que la unidad espacial de la audiencia y del escenario estaba ausente. Esta relación con el teatro permitió que los medios teatrales, parecieran apropiados para el teleteatro por mucho tiempo¹¹³

El teleteatro contaba con las características que brindaba la tecnología televisiva. En el modo de construcción de un programa teleteatral ya se utilizaban herramientas del lenguaje audiovisual como las tomas, el montaje de las tomas para construir una coherencia dentro de la narración, los planos construidos a partir de la posibilidad de acercar la imagen a través del tipo de lente; además, se adecuaba el tipo de luz, sumado a la posibilidad de amplificar la voz a través de micrófonos. Sin embargo, el carácter de transmisión en vivo que otorgaba esta misma tecnología televisiva hacía que el teleteatro siguiera siendo cercano al teatro en cuanto a su carácter simultáneo al ser presentado a la audiencia, desdibujando los límites entre ambos productos artísticos, ya que, a pesar de sus diferencias y de la transformación

¹¹³ Traducción propia del fragment original: “Broadcasting, the simultaneity of transmission and reception that manifested itself in the tele-play as the ‘live principle’, was seen as a television-specific element. This live principle brought the tele-play closer to the theatre performance, even though technology acted as a mediator between actor and spectator, and the spatial unity of audience and the stage was absent. This relation to the theatre allowed theatrical means, and even the stage itself, to appear appropriate for the tele-play for a long time to come”. Hickethier, Knut. “The television play in the third reich.” *Historical Journal Of Film, Radio & Television* 10, no. 2 (June 1990): 163.

del lenguaje, el teleteatro siguió utilizando características del teatro para su construcción. No es fortuito que los primeros contenidos que se pensaron para conformar una parrilla televisiva fueran obras del teatro clásico griego, el teatro europeo y el teatro estadounidense. En ese sentido el teleteatro se encontraba en medio de las formas de representación teatral ya conocidas por los directores y actores que trabajaban en el ambiente teatral del país, y los nuevos lenguajes audiovisuales que se fueron consolidado a partir de la llegada de la televisión al país en 1954.

3.3 Actores y actrices: “[...] esto es menos miedoso que con público. El público está detrás de ese cajón. Te están viendo, pero tú no los ves a ellos”¹¹⁴

A diferencia del equipo de técnicos, los directores, actores y actrices para televisión no fueron, en su mayoría, traídos del extranjero –a pesar de que sí hubo intervención de actores y actrices, principalmente venidos de Argentina y España¹¹⁵–. En cambio, la Radiodifusora Nacional utilizó el mismo grupo actoral que trabajaba en la radio para que actuaran en las primeras producciones televisivas colombianas. Como señala el actor Carlos Muñoz en una entrevista para Señal Memoria, la mayoría de actores que empezaron a hacer televisión venían del teatro y de la radio –especialmente de la radio–, de un grupo de teatro radial que dirigía Bernardo Romero Lozano en la Radiodifusora Nacional. Estos primeros grupos de actores fueron contratados por el gobierno para participar en los teleteatros pero, a pesar de su experiencia actoral, tuvieron que aprender una nueva manera de actuar frente a las cámaras de televisión:

Se inauguró la tv y pasamos en bloque todos lo que hacíamos la radio, especialmente, la radio nacional y entramos a aprender a hacer, a conocer el nuevo medio de expresión y a hacer la tv. Nos tocó, en la práctica, aprender y

¹¹⁴ Esta es una frase dicha a la actriz Dora Cadavid por la presentadora Gloria Valencia de Castaño el día en que Cadavid debutó en televisión. “Los 60 años de la televisión vistos desde la radio” en *Señal Memoria*, entrevista realizada a Dora Cadavid, dos archivos de audio, parte uno (1:39-1:46), publicado online el 13 de junio de 2014 <https://www.senalmemoria.co/articulos/los-60-a%C3%B1os-de-la-televisi%C3%B3n-vistos-desde-la-radio>

¹¹⁵ Como explica Carlos Muñoz en una entrevista a Señal Memoria, Bernardo Romero Lozano fue a Argentina y contrató cuatro actores argentinos para que trabajaran en la Televisora: “Después Bernardo Romero Lozano fue enviado por el gobierno colombiano a la Argentina contrató cuatro actores argentinos que tenían experiencia en tv y los traje y, lado de ellos empezamos a actuar”. “Los 60 años de la televisión vistos desde la radio” en *Señal Memoria*, entrevista realizada a Carlos Muñoz, dos archivos de audio, parte dos (3:31-3:40) publicado el 13 de junio de 2014 en <https://www.senalmemoria.co/articulos/los-60-a%C3%B1os-de-la-televisi%C3%B3n-vistos-desde-la-radio>

hacer de todo y llegué a hacer actor contratado por el Gobierno, de planta, con un sueldo mensual¹¹⁶

Contenidos como los radioteatros, que ya existían cuando llegó la televisión al país, fueron los escogidos por la Radiodifusora Nacional para cumplir la función educativa que se le había asignado a los medios de comunicación estatales. Como en el país no existían personas formadas en el quehacer televisivo, sino que este equipo se fue consolidando conforme se fue utilizando esta nueva tecnología, la Radiodifusora se valió de herramientas que tenía a la mano en ese momento, como la radio, para producir los primeros contenidos televisivos. Por consiguiente, no es extraño que los primeros grupos de actores y actrices que conformaron el grupo actoral de los teleteatros, vinieran de la Radio Nacional.

Durante la llegada de la televisión al país, la Radiodifusora Nacional llevaba 14 años funcionando y la formación actoral para radio era aún más reciente. Para Bernardo Romero Lozano, quién primero trabajó como director de radioteatros, en Colombia había un problema en cuanto a la representación teatral, evidenciando una tradición muy pobre en cuanto al quehacer actoral. Romero Lozano pensaba que la manera de resolver este problema era a través de la consolidación de medios como la radio y la televisión, es por eso que se dedicó –junto a otros actores y dramaturgos colombianos como Víctor Mallarino– a conformar un grupo de actores para radio y, posteriormente, para televisión: “En cuanto a los actores, sí los hay, pero los hay ahora por virtud de la radio, catedra preparadora de la dicción con su posterior desemboque en la acción televisada”¹¹⁷. Desde la postura de Romero Lozano, en Colombia no existían actores, desde el campo del teatro, para conformar un grupo de actores para televisión; en cambio, este grupo de actores sí existía en la radio, y estaban siendo formados por él. No obstante, la actuación para televisión era muy distinta a la de radio, y los actores y actrices fueron aprendiendo a actuar en televisión, durante los inicios de este medio, mientras realizaban los programas, como se evidencia en el primer contacto que tuvo la actriz colombiana Dora Cadavid con la cámara:

[...] yo no conocía ni un televisor y el único entrenamiento me dijeron “Vea, son unos cajones verdes con una lucecita roja. Cuando se prenda la lucecita, usted le habla al cajón, y ese es el público”, entonces ese fue mi entrenamiento. Llegué a los Postres Royal con doña Gloria Valencia de Castaño y ella me vio

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Entrevista a Bernardo Romero Lozano 1950

http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/sonoro/3606_reportajeliterarioconbernardoromero_lozano_pteunica_ladoa.mp3

muy angustiada y, entonces, me dijo: “¿Qué tienes?” y le dije: “Tengo mucho susto”, “Tranquila, que esto es menos miedoso que con público. El público está detrás de ese cajón. Te están viendo, pero tú no los ves a ellos. No te preocupes”, eso me dio como aliento¹¹⁸

La experiencia en vivo de la que habla Knut Hicethier –en la que se resalta la cercanía del teleteatro con el teatro debido a que ambos fenómenos sucedían y eran transmitidos de manera simultánea al público– se evidencia también en el fenómeno de la actuación. Los actores y actrices de televisión estaban en condiciones parecidas a los de teatro, en la medida en que no se podían repetir las tomas, no había lugar para el error y la escena no se podía editar. Sin embargo, en el caso de la televisión, no había un público presente en la sala, toda la experiencia de la actuación se daba frente a una cámara y se desarrollaba a partir de otros parámetros como el manejo de la voz y del cuerpo en relación al espacio –que, en el caso de la televisión, era un estudio–. Este último aspecto es más afín a experiencias como la radio. De ahí que, para personajes como Bernardo Romero Lozano, la solución para la actuación televisiva en los inicios de la televisión en Colombia, viniera más de la radio que del teatro.

A pesar de este esfuerzo por conformar un grupo de actores para televisión por parte de la Radiodifusora y del Estado, a finales de 1955 se empezó a enunciar, dentro de diferentes medios, una “crisis de actores”, es decir, la carencia de actores formados específicamente para actuar en televisión. La nota del editor del mes de noviembre de 1955 del *Boletín de programas* de la Radiodifusora, menciona el problema de la “crisis de actores” refiriéndose a ella como un “concepto injusto” que no evidencia que el principal problema del quehacer actuarial en el país no era la falta de actores y actrices, sino la falta de una dirección que “encausara” la vocación actuarial de aquellos “actores espontáneos” que habían llegado a este campo por otros medios:

Con frecuencia se habla en nuestro medio de crisis de actores. Por la vaguedad de la denominación es posible que el concepto sea injusto. En realidad, parece que no existe tal crisis. Lo que ha faltado es una dirección capaz y competente para que encause las vocaciones y disposiciones favorables al arte teatral, que sí abundan entre nosotros. Prueba de esto es el actor espontáneo que, a fuerza de buena voluntad, imaginación e inteligencia, ha venido a suplir entre

¹¹⁸ “Los 60 años de la televisión vistos desde la radio” en *Señal Memoria*, entrevista realizada a Dora Cadavid, dos archivos de audio, parte uno (1:11-1:46), publicado online el 13 de junio de 2014 <https://www.senalmemoria.co/articulos/los-60-a%C3%B1os-de-la-televisi%C3%B3n-vistos-desde-la-radio>

nosotros al actor de verdad, conscientemente formado y dirigido, compenetrado vitalmente con su oficio¹¹⁹

A diferencia de la versión sobre la crisis de actores que había publicado el *Boletín de Programas* dos meses antes, y a pesar de estar trabajando para la Radiodifusora, Romero Lozano sí pensaba que dicha crisis existía. Según él, esta crisis de actores era evidente y un poco más grave que en el caso de otros países, ya que, en Colombia los actores de radio debían ser los mismos actores para televisión. Pero, a pesar de que en ambos casos se utilizaba un micrófono, el cual moldeaba las formas de actuación, especialmente, el tono de voz y el modo de hablar; el hecho de tener que ejecutar una acción, además de utilizar la voz, hacía de este modo de actuación muy distinto al de radio, a pesar de tener una tecnología que interviniera en su realización.

Romero Lozano reiteraba su idea de la inexistente tradición actoral en Colombia, es por eso que en su concepción de la crisis de actores ni siquiera contemplaba la posibilidad de trabajar con actores de teatro, ya que los consideraba escasos: “No hablamos de actores del teatro porque la verdad escueta es que ese elemento artístico es menos que planta exótica entre nosotros”¹²⁰. Al no haber una tradición teatral en el país en términos de representación, no existían actores de teatro que pudiera suplir las necesidades actorales para televisión, y esta era la principal causa de la crisis actoral. Esta falta de tradición teatral, había causado la escasez de actores formados y los pocos actores que había, se encontraban trabajando en la radio y tuvieron que repartir sus labores entre ambos medios cuando la televisión llegó al país. Pese a que estos actores radiales estaban formados para actuar –y para interactuar– con tecnologías como micrófonos, ambos tipos de actuación eran distintos. En una entrevista publicada en febrero de 1956 por *Cromos*, Romero Lozano expuso su punto de vista frente a la crisis de actores que venía siendo un tema recurrente en cuanto al campo de la televisión:

[...] el caso de la televisión colombiana es un tanto más angustiosa al respecto de los actores, habida cuenta de que se viene nutriendo con los elementos de la radiodifusión, que por razones económicas (mal pagados) se ven forzados a repartir su trabajo en una y otra actividad. [...] Se ha comprobado sí que el elemento colombiano procedente de la radio ha dado notables resultados en la TV. Ello se debe al hecho de que nuestros actores han aprendido a hablar, a servirse de la palabra con eufonía, con ritmo y con sentido a través del

¹¹⁹ Radiodifusora Nacional “Notas del editor” en *Boletín de programas*, n°136 (Noviembre de 1955): 1

¹²⁰ *Cromos* «“Quien habla con sentido, no puede actuar sin sentido” Dice Romero Lozano, director de teleteatro y el instituto de artes escénicas. “Estamos en pie de igualdad con cualquiera de las televisiones del mundo”», en *Cromos*, Vol. 82, n° 2024, (Febrero 20 de 1956)

micrófono que es el mismo medio del que se vale la TV para la expresión del pensamiento hablado, y es un axioma irrecusable que quien habla con sentido mal puede moverse, actuar en una palabra, sin sentido¹²¹

Aunque en ambas publicaciones, el problema actoral en televisión fuera tratado de forma distinta, tanto para Bernardo Romero Lozano como para el *Boletín de Programas* era necesario abrir espacios para formar a los actores que iban a darle vida a los personajes para televisión. La formación de estos actores, según Romero Lozano, debía desarrollar conjuntamente el fortalecimiento de las habilidades actorales y la consolidación de reflexiones intelectuales en relación a su quehacer. El actor no era capaz de penetrar el mundo intelectual del autor, haciendo que el campo teatral colombiano girara únicamente en torno a la obra de teatro, dejando de lado el problema de la representación.

El predominio de la escritura dramática sobre la representación teatral tenía como consecuencia que el actor estuviera en función de la escritura de la obra y no existiera un desarrollo propio en el campo actoral. A lo ojos de Romero Lozano, el desarrollo actoral estaba estrechamente ligado con la formación de actores y actrices que no solo tenían que formarse en las técnicas de representación escénica. Su formación también debía estar fundamentada en el campo intelectual, como historia y teoría del teatro, el conocimiento de diferentes pizas dramáticas, generando un grupo de actores y actrices “con la consciencia de su oficio y un bagaje de auténticas inquietudes”¹²².

Dentro del modo de entender la actuación en el campo teleteatral, a la cabeza de Romero Lozano, el equipo de personas que iban a representar los teleteatros debían cumplir con los parámetros formativos e intelectuales. Los ensayos no solamente exigían a los actores y actrices memorizar sus líneas y practicar modos de representación, además, debían contextualizar la obra, buscar información sobre el ambiente en el que se desarrollaba la historia y relacionar esta obra con otros trabajos del mismo autor. Como recuerda el actor Fernando Corredor, quien, al describir el modo en el que ensayaban un teleteatro:

[...] El primer día, era un ensayo de mesa, entonces se leía la obra y, como esto era manejado por intelectuales, entonces te explicaban la historia de la época, dónde transcurría la obra, la economía de la época, las creencias filosóficas, las creencias religiosas, los gestos, porque los gestos van

¹²¹ Ibid.

¹²² “Reflexiones sobre el teatro nacional” Grabación Bernardo Romero Lozano 1958

http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/sonoro/3515_conferenciasobreteatroreflexionessobreteatronacional_ladoa.mp3

cambiando a cada generación ¿no? [...] entonces le explicaban a uno cómo era la época, qué era lo que quería decir el escritor [...] Y, entonces, leía uno no solo la obra que estaba representando, sino otras obras de ese mismo escritor para darse cuenta del ambiente de lo que él quería... Era evidentemente cultural y evidentemente formativo¹²³

Las exigencias para los actores y las actrices de televisión no solo se centraban en la capacidad de representación de una pieza teatral. Al ser necesaria, a los ojos del Estado y de personajes como Romero Lozano, la formación intelectual, era indispensable crear y fomentar espacios en los que la enseñanza actoral cumpliera con los parámetros deseados por la televisión cultural. Sin embargo, la formación actoral en función de la creación de un producto cultural e intelectual no surgió con la necesidad de preparar actores para televisión. Desde comienzos de la década de 1950 se puede rastrear la creación de escuelas de formación adscritas al Ministerio de Educación, cuya función era forjar un grupo teatral que funcionara para el Teatro Colón, pero también para que trabajara en la Radio Nacional. Bajo estos parámetros el Estado autorizó la creación de la Escuela de Arte Dramático en 1950, como un antecedente a las escuelas de teatro adscritas al Ministerio de Educación que surgieron a finales de esta década para formar actores y actrices para televisión.

Por medio de la resolución 0626 del 30 de marzo de 1950 se creó la Escuela de Arte Dramático, una entidad anexa al Teatro Colón –funcionaba en las instalaciones del teatro–, y que estaba adscrita al Ministerio de Educación, teniendo como objetivo principal la “preparación de personal para declamación teatral y la locución de radiodifusoras”¹²⁴. La admisión era a través de concurso y los aspirantes –entre los 15 y 30 años de edad– tenían que declamar un fragmento de diálogos o monólogos escogidos frente a un jurado. De estos aspirantes eran escogidas 30 personas para conformar un grupo escénico que se prepararía para el montaje de “algunas obras sencillas, de autores clásicos o contemporáneos”, para presentar en los meses de agosto y noviembre en el Teatro Colón. Aquellas personas que completaban este curso, se les daba preferencia a la hora de hacer nombramientos para la

¹²³ Los 60 años de la televisión vistos desde la radio” en Señal Memoria, entrevista realizada a Fernando Corredor dos archivos de audio, parte 2 (0:14-1:30) Publicado online el 13 de junio de 2014 <https://www.senalmemoria.co/articulos/los-60-años-de-la-televisión-vistos-desde-la-radio>

¹²⁴ Ministerio de Educación Nacional “Resolución número 0083 de 1951” en *Escuela de Arte Dramático, Prensas del Ministerio de Educación Nacional*, (1951-1952): 6-7

Radio Nacional o para concebir los permisos para participar en locuciones de emisoras privadas¹²⁵.

Esta entidad educativa mostraba intenciones de fomentar la actividad teatral en el país con el fin de generar herramientas que sirvieran para hacer funcionar espacios radiales en la Radiodifusora Nacional. La creación de la escuela de actuación del Teatro Colón evidencia la necesidad de formar actores y actrices para medios de radiodifusión como la radio, al mismo tiempo que busca consolidar el quehacer actoral en el teatro. En ese sentido, se vuelve evidente la ambigüedad que existía en ambos campos –radial y teatral– en cuanto a un componente como la actuación, durante este periodo anterior a la televisión, actuar en escena o frente a un micrófono no era determinadamente distinto. Las diferencias entre cada tipo de actuación se fueron construyendo más adelante, conforme cada campo generaba su propia identidad y su propio lenguaje dentro del campo de las artes. De igual forma, la conformación de esta escuela actoral para radio y para teatro muestra que antes de la televisión, ya existía un afán por consolidar un arte nacional:

[...] hemos comprobado los que convivimos con ellos sus primeras experiencias y los que asistieron a las pocas presentaciones de carácter íntimo que logramos ofrecer, que el país tiene elementos para formar teatro propio, con autores nacionales, con actores nacionales, con escenógrafos nacionales¹²⁶

Como sugería Bernardo Romero Lozano, la Escuela de Arte Dramático que funcionaba en el Teatro Colón no solo era un espacio donde se enseñaba a actuar. La Escuela también tenía como objetivo instruir a los aspirantes en las demás vertientes del teatro, es por eso que su plan de estudios incluía historia del teatro universal, historia del teatro español, historia del arte, historia del vestuario, fonética, declamación, dicción, dirección de escena y maquillaje¹²⁷. Un plan de estudios muy parecido al de la escuela para teatro y radio del Teatro Colón, fue implementado en la creación de la Escuela Nacional de Arte Dramático de la Televisora Nacional para formar actores para televisión. A finales de 1955, el *Boletín de Programas* anunció la conformación de un instituto de arte dramático para la instruir a los artistas de cine, radio y televisión.

¹²⁵Ibíd.

¹²⁶Ibíd. Ministerio de Educación Nacional: 10

¹²⁷Ibíd. Ministerio de Educación Nacional: 8

Esta institución contaba con clases como lectura expresiva, historia del arte, recitación, historia de la literatura teatral, práctica escénica, fonética y dicción, acción escénica¹²⁸, siguiendo las concepciones de formación actoral que se trabajaban en la escuela para radio y teatro del Teatro Colón. Adicional al plan de estudios, se realizaba un ciclo de sesiones de teatro experimental y divulgación de temas teatrales, donde el director teatral y dramaturgo japonés Seki Sano dictó una conferencia llamada “El director teatral y su oficio”¹²⁹. Como señala el *Boletín de Programas*, Seki Sano fue contratado a finales de 1955 por el Estado para dirigir el instituto de educación actoral: “Superada la etapa técnica, la Televisora Nacional ha dado ya los pasos conducentes a la presentación y formación de actores para cine, radio y televisión mediante la creación del Instituto de Artes Escénicas, puesto bajo la dirección de señor Seki-Sano”¹³⁰.

Seki Sano era de nacionalidad japonesa, nació en la ciudad china de Tiensing. En 1931 se fue de Japón y, después de un recorrido por diferentes países, llegó a la URSS, donde trabajó en el campo de las artes escénicas como el asistente del director ruso de teatro Vsévolod Emílievich Meyerhold. Fue expulsado de Rusia durante el gobierno de Stalin y se tuvo que refugiar en Francia por un breve periodo de tiempo. Luego, viajó a Estados Unidos, país en el que no se logró establecer, para, finalmente, ser recibido en México como exiliado político en 1939, contaba con 34 años de edad¹³¹. El gobierno de Gustavo Rojas Pinilla lo contrató a finales de 1955 para que dirigiera la Escuela de Arte Dramático, motivo por el cual se trasladó a Colombia. En su autobiografía, Fausto Cabrera describe la relación que tenía con Seki Sano como una estrecha amistad que inició cuando Cabrera se inscribió a los cursos que ofrecía la escuela. Al ser el único director con experiencia que se matriculó a los cursos, tomó el lugar como asistente de Seki Sano. Según Cabrera, Sano trabajaba bajo la metodología de teatro de Stanislavsky el cual “[...] obliga al actor a explorar su mundo interior, su subconsciente, sus vivencias y sus recuerdos, para, de este modo, dotar al personaje de gran expresividad y complejidad emocionales”¹³².

¹²⁸ Archivo General de la Nación. Ministerio de Cultura Secretaría General grupo de archivo. Museo de arte colonial. Informes. Informes de gestión de los periodos 1955 y 1963 a 1965. Caja: 10. Carpeta: 004. Folio 9

¹²⁹ *Ibid.* Folio 11

¹³⁰ Radiodifusora Nacional “Notas del editor” en *Boletín de programas*, n°136 (Noviembre de 1955): 1

¹³¹ Shunsuke, Tsurumi, y Michiko Tanaka. "Semblanza de Seki Sano." *Estudios de Asia y Africa*, 1981., 242, JSTOR Journals. Consultado el 13 de mayo de 2017.

¹³² "El sistema Stanislavski." *El Tiempo*, 2013., vLex

A pesar de la importancia que tuvo Seki Sano dentro del desarrollo teatral y la influencia en la vida de personajes como Fausto Cabrera, fue expulsado a comienzos de 1956 por parte del gobierno de Gustavo Rojas Pinilla debido a su filiación política. Cabrera relata el suceso en su autobiografía:

Con insistencia yo le solicitaba que escribiera su metodología de trabajo, del sistema de Stanislavsky, ya que nunca lo había hecho. Yo presentía que no se iba quedar mucho tiempo con nosotros. Aceptó únicamente que, con su ayuda y asesoría, redactará yo el material. Estaba terminando ese trabajo cuando lo expulsaron. Le dieron 46 horas para abandonar el país. Sin fórmula de juicio. ¿La causa? Por comunista, dijeron. Sin ninguna explicación. Estábamos en una dictadura¹³³

Cabrera explica que Seki Sano se autodenominaba marxista, pero que nunca se involucró en el ambiente político del país. En cambio, era muy crítico frente al teatro que se realizaba en Colombia, cuestionando los métodos, las obras y montajes que algunas personalidades importantes en este campo hacían en el Teatro Colón. Fausto Cabrera atribuye la expulsión de Seki Sano del país, al rechazo que generó entre la élite artística y del teatro que se había consolidado en aquella época, sin embargo, se abstiene de dar nombres o de acusar a alguien más que a Gustavo Rojas de la destitución de su amigo.

Si bien el periodo de estancia de Seki Sano en el país fue muy breve, hay investigadores del teatro colombiano que lo ubican como una coyuntura importante en el desarrollo de las artes escénicas en el país. Como señala Janneth Aldana, a partir de la venida del director japonés, se forzó al medio teatral televisado a experimentar en el teatro y a generar diversos y numerosos productos teleteatrales¹³⁴. En cuanto a la actuación, la línea divisoria entre la radio, el teatro y la televisión era tan ambigua –por ejemplo, muchos actores se movían a través de estos tres campos– que cualquier influencia, parecía afectar estos quehaceres artísticos entre sí. Aunque Seki Sano fue traído al país con el pretexto de formar actores para televisión en una institución del Estado, terminó influenciando a figuras como Fausto Cabrera y Santiago García, quienes, posteriormente, fundaron grupos experimentales de teatro como “El búho” o el Teatro La candelaria, vertientes que se separaron de la televisión en la década de 1960 y 1970. Como señala Aldana: “El enfrentarse a este medio [la televisión] obligó a

¹³³ Fausto Cabrera, *Una vida, dos exilios*, “Seki-Sano”: 161

¹³⁴ Janneth Aldana menciona que: “Así fue como Seki Sano llegó al país. El trabajo en este medio resultó fructífero para el teatro pues se estima que entre 1955 y 1959 se realizaron 129 emisiones por teleteatro, solo con algunas repeticiones” Janneth Aldana “Desarrollo del teatro moderno en Colombia”: 193

las personas vinculadas a experimentar en escena y, como quienes trabajaban en teleteatro en su mayoría fueron quienes formaron los grupos emergentes a finales de 1950, esta labor experimental terminó trasladándose a las salas [de teatro]”¹³⁵.

3.4 Libretistas

La publicación del *Boletín de Programas* que trató el tema de la crisis de actores, también se refirió a una “crisis de libretistas” en el campo de la radio, el cine y la televisión. Según la revista de la Radiodifusora Nacional, la crisis de libretistas no era tanto una “crisis”, en cambio, el problema radicaba en que los escritores colombianos no se habían familiarizado con el nuevo género que implicaba la escritura de narrativas para medios audiovisuales, pero que era “algo afín al del teatro”. Según esta publicación, existía un rechazo por parte de los escritores colombianos hacia este nuevo género, porque podía ser considerado como un “producto espurio”, es decir, un género literario que no es auténtico ni que se puede comparar con otros géneros como el ensayo, la novela o las obras de teatro. Sin embargo, según esta publicación, una vez que los escritores colombianos entraran en las lógicas de escritura de los libretos, estos serán equivalentes y comparables con otros productos literarios:

El escritor cree posiblemente que su eminente condición de tal padecería mengua, si entrara en contacto con esta nueva forma de expresión literaria, que es el libreto para radio o televisión, considerado sin razón como producto espurio de la noble nueva familia de los géneros literarios tradicionales, consagrados por la preceptiva y ciencias afines. Pero estamos convencidos de que, una vez que el escritor colombiano se familiarice con esta nueva modalidad de la literatura, producirá obras que no han de desmerecer al lado del ensayo, la novela o el drama, por ejemplo¹³⁶

Este aparte evidencia el esfuerzo de publicaciones estatales por equiparar los nuevos productos audiovisuales con otras formas de arte. En el caso del libreto para televisión, la comparación se hace con otros géneros, a pesar del rechazo que pueda producir el nuevo medio en el ya construido ambiente literario en el país: “El libreto tiene indudablemente su dignidad intelectual como la tienen el poema, la crítica literaria, el teatro y la novela”¹³⁷. Pero, si bien existe un esfuerzo por integrar el nuevo medio a otras formas de arte ya

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Radiodifusora Nacional “Notas del editor” en *Boletín de programas*, n°136 (Noviembre de 1955): 1

¹³⁷ Ibid.

existentes, dentro de las publicaciones del boletín se hace evidente que este género encaminado a la creación audiovisual tiene características diferenciadoras que se articulan con las necesidades que requiere la televisión.

El libreto es un elemento fundamental en la realización televisiva. Como explica Ignacio Méndez Calvo en un artículo del boletín, es equivalente al guion cinematográfico, ya que sirve para articular la historia o la situación que se va a representar, con la música, el movimiento de las personas y el movimiento de las cámaras: “Para producir un programa es necesario tener a mano el libreto con las anotaciones que se hagan en los ensayos; los actores, desde luego, deben sabérselo de memoria puesto que no hay apuntador como en el teatro”¹³⁸. A diferencia del guion de teatro, el libreto debía especificar el tipo de tomas que se iban a hacer con las cámaras, los movimientos de los actores dentro del set de televisión y los efectos sonoros que pudiera tener la obra representada.

Con el fin de estimular la escritura de libretos para televisión, la Televisora Nacional generó un concurso en octubre de 1955 que premiaba al mejor libreto con dos mil pesos, además de la adaptación de su libreto para un programa de teleteatro. La obra debía ser una creación original e inédita, el tema era libre, podía durar entre 30 y 45 minutos y el número de sets, es decir, de escenarios, que podía utilizar la obra era de máximo 2. El grupo de jurados de este concurso estaba compuesto, entre otras personas, por Otto de Greiff, Bernardo Romero Lozano y Seki Sano.

Las condiciones de este concurso tienen en cuenta un elemento muy importante en las primeras obras que se presentaron en televisión: el adaptador. Muchas de las obras escogidas en la etapa inicial de la televisión eran tomadas del teatro, es decir, que estaban escritas para ser representadas en un escenario y no en un set de televisión. Es por esta razón que la Televisora Nacional tenía que valerse de adaptaciones para poder presentar los primeros teleteatros. Era necesario poner en nuevos términos, bajo las condiciones técnicas, las obras que venían del teatro. Dentro de las condiciones del concurso para libretos de teleteatro se ofreció la ayuda de un adaptador, en caso de que la obra ganadora no cumpliera con las condiciones para ser llevada a la pantalla chica: “En caso de que la obra premiada resulte ser

¹³⁸ Ignacio Méndez Calvo, “Aspectos de la televisión-II” en *Boletín de Programas*, n°139 (Febrero de 1956): 13

de un gran valor literario, pero no ajustada una rigurosa técnica, la televisora nacional asignará un adaptador para que conjuntamente con el autor, elabore un guion definitivo”¹³⁹.

Durante los primeros años de establecimiento de la televisión en el país, la mayoría de obras escogidas para los teleteatros eran adaptaciones de cuentos, novelas cortas y, especialmente, obras de teatro; pero, como evidencia la naciente crítica televisiva que se publicaba en la revista *Cromos*, no todas las adaptaciones eran afortunadas. Durante comienzos del año de 1956, obras como *Doctor Knock* de Jules Romains, *El baile de los ladrones* de Jean Anouilh, *Un drama nuevo* Tamayo y Baus, y *Otra vez el diablo* de Alejandro Casona, recibieron malas críticas por diferentes aspectos, especialmente, por actuación y adaptación del guion. Estas críticas exaltaban las actuaciones desordenadas, descoordinadas y la falta de dirección; en cuanto al libreto, se refiere a ellas como obras muy lentas que aburren al espectador, pero que en teatro podrían funcionar. En una crítica hecha al programa Gran Teatro Coltejer, donde adaptaron una obra de Sidney Howard llamada “El lazo plateado”, el crítico comenta que esta es una de las obras más teatrales del escritor y la adaptación hecha para la pantalla chica no fue buena:

[...] Howard siempre creyó que cada medio tiene su modo particular de expresión, y seguramente hubiera considerado su pensamiento traicionado al ver la más teatral de sus obras falseada al ser pasada casi sin cambios a un medio de expresión totalmente diferente. Por la misma razón de ser tan teatral, esta pieza requiere un quinteto de magníficos actores, y quienes participaron en esta presentación no pudieron dar la intensidad necesaria a ella¹⁴⁰

Además de las críticas hechas a la falta de cuidado para escoger y adaptar las obras de teatro que se iban a mostrar en televisión, en mayo de 1956, *Cromos* describió una situación que denominaba como “fiebre del libretismo”. Este fenómeno hacía que muchas personas empezaran a enviar y a proponer diferentes libretos con el fin de generar programas de televisión. Según la revista, muy pocos de estos libretos eran rechazados por la Televisora, lo que generaba la producción de “pésimos programas”:

Está haciendo estragos entre nuestros intelectuales la fiebre de lo que en los medios de la Televisora sea dado en llamar el libretismo. Cada día no menos de 30 personas desfilan por las oficinas de la jefatura de la producción llevando y reclamando libretos, en los que se encuentran los más variados e

¹³⁹ *Cromos* “Concurso de obras teatrales para televisión” en *Cromos*, Vol. 81 n° 2006 (Octubre 10 de 1955):

22

¹⁴⁰ *Cromos* “Plagio” en *Cromos* Vol. 82 n° 2041 (Junio 18 de 1956)

inverosímiles temas; parece que se ha regado la bola de que en la TV hay una física danza de los millones. Lo peor de todo esto es que uno que otro libretista logra no obstante el rechazo que necesariamente tienen que hacer a su producción, obtener recomendaciones y el consiguiente visto bueno. Resultado: programas pésimos¹⁴¹

A pesar de que la Radiodifusora Nacional haya tratado de incentivar la escritura de libretos a través de un concurso, seis meses después *Cromos* publicó este artículo en el que cuestiona la gran cantidad y mala calidad de los productos escritos para televisión. Esta problemática surge en el marco de la necesidad de empezar a escribir, o adaptar, historias para televisión que cumplieran con las exigencias de este nuevo medio. El problema central en la televisión no era qué mostrar –es decir, las obras escogidas o los contenidos–, en cambio, era el modo de construir un lenguaje que permitiera la fabricación de programas televisivos. Este lenguaje debía incluir las nuevas condiciones en las que se empezaba a trabajar: las cámaras, el set, los micrófonos, el control del tiempo al aire; a la par que desarrollaba la historia que se iba a transmitir a los telespectadores.

El libreto, durante esta primera etapa de la televisión en Colombia, debía tener en cuenta la historia que se iba a mostrar a los tele-espectadores, pero esta historia estaba construida a partir de los requerimientos que traía consigo este nuevo medio audiovisual. Es por eso que era necesario que el libreto tuviera en cuenta aspectos como el espacio en el que se desarrollaba la historia, este espacio ya no era un escenario, sino los sets de televisión. También debía tener en cuenta los elementos técnicos, las tomas, los movimientos de las cámaras y las posibilidades de imagen que se producía al organizar de determinada manera dichas tomas. El libreto también describía la disposición espacial, el tono de voz, las acciones que los actores y las actrices debían desarrollar en escena. En él estaban plasmados, de forma escrita, todos los elementos que hacían de los teleteatros productos afines a la radio y al teatro, pero también aquellos elementos que le brindaban una identidad propia a lo que pretendía ser el octavo arte.

3.5 Conclusiones

La televisión tenía el poder de generar narraciones verosímiles a través de la imagen, siempre y cuando el modo de producir estas imágenes no fuera evidente para los tele-

¹⁴¹ *Cromos* “La fiebre del libretismo” en *Cromos*, Vol.82 n° 2036 (Mayo 14 de 1956)

espectadores. Aunque se construye una brecha entre la imagen que aparece en la pantalla cuando encendemos un televisor y el modo en el que esta imagen es elaborada, esta brecha se borra cuando hablamos de producción televisiva. Nombrar y describir los quehaceres para televisión que fueron necesarios en la elaboración de teleteatros deja en evidencia todo el andamiaje técnico y artístico que estaba detrás de las imágenes que aparecían cuando las personas encendían el televisor.

Para la producción de teleteatros era necesario adaptar un espacio exclusivo para televisión. Este nuevo espacio distaba de ser un escenario para teatro en la medida en que el público fue reemplazado por las cámaras de televisión, los palcos y asientos fueron reemplazados por un conjunto de técnicos y maquinarias necesarias para la recepción y transmisión de imagen y sonido. El lugar utilizado para crear narraciones televisivas era un espacio adaptado en los sótanos de la Biblioteca Nacional. Estos sótanos no estaban contruidos especialmente con este fin, razón por la cual los funcionarios de la Radiodifusora Nacional tuvieron que adecuarlos: crear nuevos espacios con paredes de cartón grueso, dividir el recinto para introducir una sala de control, una sala para escenografía, un set que reemplazara el escenario. La llegada de la televisión generó la necesidad de ubicar en un espacio especializado al quehacer televisivo.

Este espacio acogía los diferentes oficios que fueron necesarios para la realización de teleteatros. La gran variedad de oficios que surgieron o se modificaron en este proceso inicial del desarrollo de la televisión fueron agrupados en tres categorías: los oficios del equipo de técnicos, la actuación y dirección, y el oficio de los libretistas. Una de las características más sobresalientes de la televisión es su componente tecnológico que permite la construcción y transmisión de imágenes, pero, al ser un tipo de tecnología nuevo en Colombia, fue necesario traer técnicos cubanos que utilizaran correctamente dicha tecnología, al mismo tiempo que enseñaran su uso a un naciente grupo de técnicos colombianos. De tal modo que, para la producción de teleteatros, fue necesaria la conformación de un equipo de técnicos, por un lado, quienes venían de hacer televisión en otros países y, por otro, aquellos colombianos que fueron aprendiendo el oficio conforme se desarrolló esta tecnología en el país.

El grupo de los actores y actrices se construyó en función de los antecedentes de este oficio en la radio y en, en menor medida, el teatro. La necesidad de conformar un grupo actoral, primero para radio, y, luego, para televisión, se vio reflejada en la iniciativa estatal

de crear escuelas que no solo enseñaban técnicas de representación escénica. El teleteatro necesitaba actores capaces de comprender las necesidades de la pantalla chica. Al incrementar el sonido o la imagen, la televisión buscaba otras formas de actuación diferentes a las del teatro y la radio, por lo que surgieron escuelas que buscaban formar actores exclusivos para televisión. Al mismo tiempo, la experiencia actoral en este primer momento excedió el campo televisivo, permeando el campo de la radio y del teatro a través de personajes como Seki Sano. La actuación para televisión era un fenómeno que, como el teleteatro, buscaba ser independiente, ya que se desarrollaba bajo condiciones particulares, pero que inevitablemente permeaba otros campos conforme se iba consolidando.

El grupo de los libretistas surgió en medio de la necesidad de plasmar una gramática propia de los productos audiovisuales televisados. Específicamente, el teleteatro buscaba contar una historia a través de un lenguaje similar al del guion de teatro, pero con la gran diferencia de que este nuevo tipo de guion debía tener en cuenta el estudio para televisión, el uso de las luces, del sonido, de las tomas de las cámaras. La tarea de escribir historias para televisión se convirtió en un oficio que debía tener en cuenta la particularidad de la televisión. En un principio, se adaptaron estas historias, se tradujeron de un lenguaje a otro, del teatro a la televisión, pero, conforme se fue desarrollando este lenguaje, surgió la posibilidad de crear escribir narraciones nuevas. De ahí que el libreto para televisión se construya como un producto con una identidad propia.

La televisión, como un elemento novedoso en el contexto colombiano, trajo consigo la necesidad de aprender a manipular tecnologías de producción y transmisión audiovisual. A pesar del uso de herramientas tomadas del teatro o la radio, no bastaba copiar estas formas de hacer, había que crear un lenguaje propio de la televisión para generar productos como los teleteatros. De ahí que aparecieran oficios propios de este medio que llenaban aquellos vacíos que los oficios venidos de otras disciplinas no podían. La transmisión de imágenes de manera simultánea a diferentes espacios era muy similar al fenómeno ocurrido en el teatro; la mediación de estas obras artísticas a través de las tecnologías de transmisión era muy similar a la de la radio. Pero, aunque existieran estas similitudes, la posibilidad de transmitir imágenes audiovisuales a través de ondas, hacía de la televisión un fenómeno único en el campo de las comunicaciones.

Conclusiones

Indagar sobre los inicios de la televisión en Colombia en términos de producción de contenidos va más allá de la simple descripción de programas televisivos. Es, más bien, preguntarse sobre cómo una serie de instituciones y personajes particulares se enfrentaron a la novedad de un medio que permitía la transmisión simultánea de imágenes audiovisuales a diferentes espacios. Esta monografía tomó como punto de partida el problema de las incertidumbres frente a una nueva tecnología como la televisión para ahondar en las propuestas que surgieron con el fin de construir un tipo de contenido que encajara en el deber ser de la naciente televisión colombiana. El teleteatro apareció como una de las respuestas frente al problema de qué mostrar a los primeros tele-espectadores que prendieron sus televisores.

Conformar un tipo de contenido como el teleteatro no fue una decisión al azar, estuvo mediada por diferentes factores que, entrelazados, le dieron sentido a la elaboración de un programa en el que se transmitían al aire diferentes obras de la literatura y el teatro. Este trabajo parte de la posibilidad que permitía la tecnología radioeléctrica de transmitir un mensaje de audio y/o imagen a un número considerable de personas, de modo simultáneo. Dicha posibilidad era una característica en común que compartían medios como la radio y la televisión, diferenciándolas del cine o el teatro, que implicaban la presencia de los espectadores en un teatro donde se mostraría el contenido.

La televisión tenía la facultad de transmitir sonido e imágenes, lo que implicaba dos cosas: la primera era que los espectadores se relacionaban de modo diferente con ella, ya que, a diferencia de la radio, tenían que disponerse a ver televisión, mientras que con la radio podían hacer otras cosas, además de escuchar. La segunda tiene que ver con la producción de contenidos. Los encargados de producir los primeros contenidos para televisión tenían que pensar en construir un mensaje coherente a partir de la imagen televisiva. La revisión de un fenómeno como el teleteatro muestra que existe una relación entre radio y televisión en la que ambas comparten elementos en común que las hacían partícipes de un proyecto político, pero, al mismo tiempo, eran medios diferentes que implicaban formas distintas de recibir y de producir los contenidos.

Junto con su labor educadora, la televisión era concebida como un modo de “entretenimiento sano” que recreaba a las personas al mismo tiempo que las instruía. A partir de esta concepción del medio televisivo, la Radiodifusora Nacional apuntó a producir teleteatros, pensados como contenidos que podían entretener a las personas a partir de una historia, al mismo tiempo que difundían piezas de teatro y de literatura. Los teleteatros se consolidaron durante finales de la década de 1950 como un tipo de programa que encarnaba los propósitos estatales en cuanto a la función que debía tener un medio como la televisión, siendo, además una empresa artística de alta calidad en función del Estado.

Si bien el teleteatro era un contenido característico del ámbito estatal, la experiencia televisiva tuvo influencia de empresas privadas desde 1956, poco tiempo después de su llegada al país. Los teleteatros se consolidaron en medio de las disputas entre el Estado y los privados para administrar y construir contenidos para televisión, ya que, además de ser una herramienta con potencial pedagógico, también servía como un medio publicitario. A pesar de que el teleteatro puede ser considerado como un producto exclusivo de la televisión pública/educativa, su desarrollo entre la influencia de la televisión comercial desdibuja los límites entre ambos modelos televisivos.

El fin del teleteatro se adjudica principalmente a la consolidación de la cinta de video, que permitía grabar los contenidos televisivos, y ya no había la necesidad de montar una obra de teatro que fuera transmitida en vivo y al aire en televisión. Pero, también se adjudica a la aparición de la telenovela como un tipo de contenido seriado que encarnaba valores diferentes a los del teleteatro, era de mayor acceso al público, ya que era mucho menos compleja de entender y se podía hacer publicidad de modo más evidente. Si bien ambos tipos de contenido eran diferentes, el teleteatro no desapareció inmediatamente después de la transmisión de la primera telenovela, ambos convivieron dentro de la televisión colombiana, evidenciado que las diferencias entre el proyecto estatal y el proyecto comercial en televisión no se podían separar de modo tajante.

Preguntarse por los límites entre la telenovela y el teleteatro, la televisión pública y la televisión privada permite evidenciar que la producción de contenidos televisivos con es una cuestión al azar. Las imágenes audiovisuales surgen en medio de los intereses que tengan las personas e instituciones que las producen, sin importar su función comercial, educativa o de

entretenimiento. Las historias que aparecen frente a la pantalla de televisión tienen todo un proceso de construcción detrás que está mediado por diferentes factores sociales, económicos, políticos o culturales. Indagar sobre los modos de producción audiovisual hace visible el potencial que instituciones como el Estado o las empresas privadas ven en las imágenes. Esta monografía buscó evidenciar este hecho desde un fenómeno como el teleteatro, sin embargo, la pregunta sobre el surgimiento de la telenovela y la consolidación del modelo comercial que se mantiene hoy en día sigue abierta.

Además de todo el potencial político que tienen las imágenes audiovisuales para las instituciones, es importante resaltar que detrás de estas instituciones existen seres humanos con concepciones propias sobre lo que debería ser la televisión. Estos seres humanos se movilizaban entre diferentes campos como el teatro, la radio y, en menor medida, el cine. Su experiencia personal, al estar en medio de estos quehaceres, modeló una forma particular de hacer televisión. Su tránsito por diferentes campos desdibujó los límites entre las artes y tecnologías que funcionaban durante la década de 1950, sin embargo, también existía un afán porque la televisión fuera un arte independiente, con unas maneras de hacer propias, a pesar de la influencia externa. El teleteatro surge en medio de esta contradicción entre tomar lenguajes prestados de otros medios para construir un lenguaje propio. En consecuencia, todos los campos de los que toma herramientas se ven afectados, como es el caso del teatro y el surgimiento del teatro experimental en Colombia.

En la búsqueda de un modo de hacer propio, el teleteatro permitió la creación de nuevos quehaceres propios de la televisión. Por un lado, estaba un equipo de técnicos que originalmente venían de Cuba e instruyeron a los técnicos colombianos que se iban a encargar de proyecto televisivo, y, por el otro lado, estaba los actores y actrices que iban a encarnar a los personajes de las obras representadas. La mediación de una tecnología en cuanto a la representación de una obra de teatro implicaba otras maneras de construir una narrativa audiovisual. La posibilidad de incrementar el sonido, de acercar los rostros o detalles de una escena e intercalar estos acercamientos con planos generales, generaban la necesidad de organizar tomas de un modo coherente para contar una historia. El rol de productor era esencial, ya que, desde la sala de control, él escogía como mostrar estas imágenes de modo que se construyeran una narrativa que entretuviera al tele-espectador. Las posibilidades que

permitía la tecnología televisiva también influenciaban el modo de actuación. Los actores y actrices para televisión tenían que modular su voz, sus movimientos, sus expresiones faciales, ya que las tecnologías ampliaban estos rasgos ante el público.

El teleteatro no era simplemente poner una cámara de televisión frente a un montaje teatral. Este género, pionero en la televisión colombiana, significaba la convergencia de experiencias a diferente escala: la materialización de un proyecto político de educación popular y difusión cultural, los deseos de transformación del arte escénico nacional por parte de personajes como Bernardo Romero Lozano y Fausto Cabrera, la necesidad de realizar un producto artístico que estuviera a la altura de las iniciativas estatales, la creación y adaptación de los recursos tecnológicos y humanos con el fin de crear contenidos audiovisuales. Para instituciones como la Radiodifusora Nacional, la Televisora Nacional y aquellos personajes que estaba encargados de llevar a cabo el ambicioso proyecto de fabricar una televisión nacional, este medio era considerado como una simple herramienta educativa o de entretenimiento. En su etapa inicial, la televisión era más que un medio de comunicación, era un arte, el octavo arte.

Referencias

Fuentes

- Archivo General de la Nación. Ministerio de Cultura Secretaría General grupo de archivo. Museo de arte colonial. Informes. Informes de gestión de los periodos 1955 y 1963 a 1965. Caja: 10. Carpeta: 004. Folio 9
- Archivo General de la Nación. Presidencia de la República – Rojas Pinilla, Secretaría General, Radiotelevisora Nacional/Boletín/Régimen Jurídico, 1958, Caja 300, Carpeta 76, folios 30 y 31
- Archivo General de la Nación. Presidencia de la República – Rojas Pinilla, Secretaría General Radio Televisora Nacional/ Construcción edificio/ Programas comerciales/ Información general, 1956, caja 290, carpeta 65, folio 3 Carpeta 65 Folio 3
- Asociación Internacional de Radiodifusión. 2014. *AIR-IAB Radio y televisión* . Último acceso: 22 de julio de 2016. <http://www.airiab.com>.
- Cabrera, Fausto. 1993. *Una vida, dos exilios*. Bogotá: Fotograma.
- Cadavid, Dora, entrevista de Señal Memoria. 2014. *Los 60 años de la televisión vistos desde la radio* (13 de junio).
- Corredor, Fernando, entrevista de Señal Memoria. 2014. *Los 60 años de la televisión vistos desde la radio* (13 de junio).
- Cromos . 1956. «La fiebre del libretismo.» 82 (2036).
- Cromos . 1956. «Plagio.» 82 (2041).
- Cromos. 1954. «Gaspar Arias: La televisión será colombiana .» *Cromos* (1938): 24.
- Cromos. 1954. «Sergio Sagarra Trutie.» *Cromos* 78 (1934): 20.
- Cromos. 1955. «Concurso de obras teatrales para televisión.» 81 (2006): 22.
- Cromos. 1956. «"Quien habla con sentido, no puede actuar sin sentido" Dice Romero Lozano, director de teleteatro y el instituto de artes escénicas. "Estamos en pie de igualdad con cualquiera de las televisiones del mundo".» *Cromos* 82 (2024).
- Cromos. 1956. «A: Miguel Ayudo Velasco-Calderón Jefe de Estudios de la T.V.N.» *Cromos* 83 (2023): 33.
- Cromos. 1956. «Coordinación y video.» *Cromos* 82 (2037): 28.
- Cromos. 1956. «Entrevista a Miguel Ayudo Velasco–Calderón, Jefe de Estudios de la T.V.N.» *Cromos* 82 (2023): 33.
- Cromos. 1956. «Teatro para usted.» *Cromos* 83 (2046): 20.
- Fernández, Carlos. 2015. *Señal Memoria*. 10 de febrero. Último acceso: 26 de junio de 2017. <https://www.senalmemoria.co/articulos/el-radioteatro-edipo-rey-una-osad%C3%ADa-de-bernardo-romero-lozano>.

- Lozano, Bernardo Romero, entrevista de J.M. Álvarez Dorsonville. 1940-1960. *Reportaje literario*
- Lozano, Bernardo Romero. 1958. *Reflexiones sobre el teatro nacional*. Comp. Bernardo Romero Lozano. En línea .
- Méndez, Ignacio. 1954. «Aspectos de la televisión II.» *Boletín de Programas* 32-33.
- Ministerio de Educación Nacional . 1951-1952. «Resolución número 0083 de 1951.» *Prensas del Ministerio de Educación Nacional* 6-7.
- Ministerio de Justicia. 1955. *SUIN: Sistema Único de Información Normativa* . 28 de octubre. Último acceso: 25 de junio de 2017. <http://www.suin-juriscal.gov.co/viewDocument.asp?id=1480940>.
- Muñoz, Carlos, entrevista de Carlos Fernández. 2014. *Del radioteatro al teleteatro: Bernardo Romero Lozano, director* (16 de junio).
- Muñoz, Carlos. 20 . «Entrevista a Carlos Muñoz por el canal Une.» *Canal Une* . (2016 de Mayo).
- Pardo, Aura Baquero. 1954. «¿Dónde está la televisión colombiana?» *Cromos* 79 (1952): 12-13 y 15.
- Pinilla, Gustavo Rojas. 1956. «Palabras del Excmo. Señor presidente con motivo del decimosexto aniversario de la Radiodifusora Nacional.» *Boletín de programas* (140): 1-3.
- Radiodifusora Nacional de Colombia. 1955. «La T.V. como vehículo de la cultura .» *Boletín de Programas* (136): 13-14.
- Radiodifusora Nacional. 1955. «En el decimoquinto aniversario de la Radiodifusora Nacional .» *Boletín de Programas* (127): 13-14.
- Radiodifusora Nacional. 1955. «La televisión: una realidad cultural.» *Boletín de programas* (128): 13.
- Radiodifusora Nacional. 1956. «Nuevos servicios de las redes de radio y televisión .» *Boletín de programas* (144): 1-2.
- Reyes, Carlos José, entrevista de Carlos Fernández. 2014. *Del radioteatro al teleteatro: Bernardo Romero Lozano, director* (16 de junio).
- Señal Memoria . 2014. *Señal Memoria*. 15 de junio. Último acceso: 26 de febrero de 2017. <https://www.senalmemoria.co/articulos/los-60-a%C3%B1os-de-la-televisi%C3%B3n-vistos-desde-la-radio>.
- Señal Memoria. 2012. *Señal Memoria*. 19 de marzo. Último acceso: 26 de febrero de 2017. <https://www.senalmemoria.co/articulos/radioteatros>.
- Señal Memoria. 2012. *Señal Memoria*. 3 de julio. Último acceso: 20 de octubre de 2016. <https://www.senalmemoria.co/articulos/hjn-la-primera-emisora-del-estado>.

Señal Memoria. 2016. *Youtube*. 7 de junio. Último acceso: 22 de octubre de 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=onMJsYZbTjc>

Vejrazka, Vítězslav. 1962. «El actor de teatro en la televisión.» *Boletín de Programas* (216): 97.

Tychbrijcher, Marcos. 1961 y 1962. «Proceso de realización de un programa de teleteatro.» *Boletín de programas* (219-220): 156-160.

Bibliografía

Campos, Julio Eduardo Benavides. 2012. *Historia de la televisión en Colombia y su función pública (1953-1957)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Cedeño, Janneth Aldana. 2013. «Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960.» *Aisthesis* (53): 185-202.

Enciso, José Eduardo Ruedo. s.f. *Biblioteca virtual Luis Angel Arango*. Último acceso: 29 de junio de 2017.
http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Bernardo_Romero_Lozano.

Figueroa, José Antonio. 2000. «Ironía o fundamentalismo: dilemas contemporáneos de la interculturalidad.» *Antropologías transeúntes* (ICANH) 63-82.

Gallego, Catalina Castrillón. 2011. «Hacer del radio entre nosotros algo más que una entretención vulgar. Los radioaficionados como precursores de la audiencia radial colombiana.» *Historia y sociedad* (20): 113-132.

Hickethier, Knut. 1990. «The television play in the third reich.» (2).

Nyre, Lars. 2007. «What happens when I turn on the TV set?» *Westminster Papers In Communication & Culture* (2): 24-35.

Ramírez, Lina. 2001. «El gobierno de Rojas Pinilla y la inauguración de la televisión: imagen política, educación popular y divulgación cultural.» *Historia crítica* (22).

Rey, Germán. 1998. «Tiempos de teleteatro.» En *Mapas Nocturnos: diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*, de Germán Rey. Bogotá: Fundación Universidad Central.

Rey, German. 2000. *Los ejercicios del ver*. Barcelona: Gedisa.

Roche, Fabio López de la. 1996. «Aspectos culturales y comunicacionales del populismo Rojista en Colombia (1953-1957).» *Signo y pensamiento* 15 (29): 81-94.

Ronderos, María Teresa. 1991. *Punch: Una experiencia en televisión*. Bogotá: Plaza y Janes.

Sanchez, Marcela Uribe. 2004. «Del cinematógrafo a la televisión educativa: El uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia (1935-1957).» *Historia Crítica* (28): 27-49.

Scannell, Paddy. 2002. «History, media and communication.» En *A Handbook of Media and Communication Research*, de Klaus Bruhn Jensen, 191-205. Londres y Nueva York.

Silva, Renán. 2000. «Ondas Nacionales. La política cultural en la radio Liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia.» Editado por Fernando Cubides Cipagauta. *Análisis Político* (41): 1-22.

Tanaka, Tsurumi Shunsuke y Michiko. 1981. «Semblanza de Seki Sano.»