

Noviembre 15 de 2016,

Bogotá, DC.

Decana,

MARISOL CANO BUSQUETS

Saludo cordial,

Como requisito para optar por el título de Comunicadora Social con énfasis en producción audiovisual y Publicidad, presento este trabajo de grado que incluye un análisis de la telenovela y la comedia en Colombia, a partir de su reconstrucción histórica y evolución hasta la presente década, con el objetivo de encontrar algunos puntos de contacto que permitan llevar a cabo un análisis que compruebe si existe o no un proceso de hibridación entre telenovela y comedia en Colombia.

Reconociendo la importancia dentro del contexto cultural y social colombiano de ambos géneros, el interés de este análisis llevó a la necesidad de establecer un diálogo con actores, libretistas, productores e investigadores como representantes de la televisión colombiana que dieron su aporte para que el presente trabajo de grado resalte nuevamente la relevancia de la televisión colombiana y sirva como remembranza de un modelo audiovisual, un poco olvidado para algunos, pero considerado como uno de los más importantes de Latinoamérica.

Agradezco de antemano su atención,

Bogotá, noviembre 15 de 2016

**Dra.**  
**Marisol Cano B.**  
Decana Académica  
Facultad de Comunicación y Lenguaje  
Pontificia Universidad Javeriana

Estimada Marisol:

Me permito presentar el trabajo de grado titulado “Los sentimientos en la televisión colombiana. Verdades y mitos sobre el proceso de hibridación entre comedia y telenovela” realizado por la estudiante Camila Pamplona Beltrán para optar por el título de Comunicadora Social. Considero que es un trabajo que realiza un interesante acercamiento a la realidad de la telenovela y la comedia como géneros fundantes de la televisión en Colombia y aporta en esta exploración. Igualmente cumple a cabalidad con los requisitos exigidos por la Facultad de Comunicación.

Cordialmente,

**Los sentimientos en la televisión colombiana. Verdades y mitos sobre el proceso de  
hibridación entre comedia y telenovela.**

**Autora:**

**Camila Pamplona Beltrán**

**Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadora social**

**Campo profesional: Producción Audiovisual**

**Directora:**

**María Patricia Téllez**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE**

**BOGOTÁ**

**2016**

**Reglamento estudiantil de la Pontificia Universidad Javeriana**

### **Artículo 23**

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Noviembre 15 de 2016,

Bogotá, DC.

Decana,

MARISOL CANO BUSQUETS

Saludo cordial,

Como requisito para optar por el título de Comunicadora Social con énfasis en producción audiovisual y Publicidad, presento este trabajo de grado que incluye un análisis de la telenovela y la comedia en Colombia, a partir de su reconstrucción histórica y evolución hasta la presente década, con el objetivo de encontrar algunos puntos de contacto que permitan llevar a cabo un análisis que compruebe si existe o no un proceso de hibridación entre telenovela y comedia en Colombia.

Reconociendo la importancia dentro del contexto cultural y social colombiano de ambos géneros, el interés de este análisis llevó a la necesidad de establecer un dialogo con actores, libretistas, productores e investigadores como representantes de la televisión colombiana que dieron su aporte para que el presente trabajo de grado resalte nuevamente la relevancia de la televisión colombiana y sirva como remembranza de un modelo audiovisual, un poco olvidado para algunos, pero considerado como uno de los más importantes de Latinoamérica.

Agradezco de antemano su atención,

--



*Referencia: Formato Resumen del Trabajo de Grado*

## FORMATO RESUMEN DEL TRABAJO DE GRADO CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Este formato tiene por objeto recoger la información pertinente sobre los Trabajos de Grado que se presentan para sustentación, con el fin de contar con un material de consulta para profesores y estudiantes. Es indispensable que el Resumen contemple el mayor número de datos posibles en forma clara y concisa.

### **FICHA TÉCNICA DEL TRABAJO**

**Autor (es):** Nombres y Apellidos completos en orden alfabético)

---

**Nombre(s):** Camila

**Apellido(s):** Pamplona Beltrán

**Campo profesional:**

Producción audiovisual, Publicidad

---

**Asesor del Trabajo:**

María Patricia Téllez

---

**Título del Trabajo de Grado:**

Los sentimientos de la televisión colombiana. Verdades y mitos sobre el proceso de hibridación entre comedia y telenovela.

---

**Tema central**

Análisis de la tendencia de mezclar la telenovela con la comedia desde el inicio de la televisión y en las últimas dos décadas.

**Subtemas afines:**

Televisión de autor en Colombia, Historia de la televisión colombiana desde la telenovela y la comedia, transformación de los formatos televisivos.

**F****Fecha de presentación:****Mes:** noviembre**Año:** 2016**Páginas:****II. RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO****1. Objetivo o propósito central del trabajo:**

Analizar la relación entre la telenovela y la comedia colombiana como proceso de hibridación.

**2. Contenido (Transcriba el título de cada uno de los capítulos del Trabajo)**

Historia de la televisión desde la telenovela y la comedia

Género y formato

La historia de la televisión se cuenta desde sus géneros y formatos.

Teleteatro como primera expresión televisiva.

Radionovela. Las voces que primero nos contaron las historias.

Melodrama y telenovela: de género a formato.

Comedia como forma de narrar.

¿Es posible hablar de un vínculo entre telenovela y comedia?

Antes y después de los Años 60: Comedia pionera en la televisión colombiana.

Años 70. El momento del cambio.

Años 80. La revolución de los contenidos.

Años 90. pasos hacia la nueva televisión.

El nuevo milenio: la telenovela como formato antropófago.

Telenovela con elementos de comedia en la última década.

Personajes como punto clave para identificar la telenovela híbrida con comedia.

### 3. Autores principales (Breve descripción de los principales autores referenciados)

- Jesús Martín-Barbero uno de los investigadores más importantes de la comunicación en latinoamérica, realizó el primer estudio sobre las implicaciones culturales de la telenovela llamado: “Melodrama y vida cotidiana”.
- Germán Rey uno de los investigadores más importantes de la televisión en Colombia. ha investigado sobre la telenovela, la comedia y sobre las implicaciones sociales, culturales y políticas del medio en el país.
- Omar Rincón uno de los más importantes y reconocidos críticos de televisión que ha desarrollado varios conceptos de análisis de televisión y géneros en Colombia.
- Clemencia Rodríguez y María Patricia Téllez, hicieron una importante reconstrucción histórica de la telenovela y analizaron la parrilla de programación de la telenovela en la televisión colombiana desde su creación hasta los años 80.

### 4. Conceptos clave (Enuncie de tres a seis conceptos clave que identifiquen el Trabajo).

Comedia, melodrama, telenovela como formato, mezcla de géneros, televisión con sello de autor.

**5. Proceso metodológico.** (Tipo de trabajo, procedimientos, herramientas empleadas para alcanzar el objetivo).

Para la presente investigación se realizó un análisis diacrónico y sincrónico de la televisión colombiana a partir de la telenovela y la comedia y sus puntos de contacto. De esta forma, se hizo una reconstrucción histórica de los géneros (melodrama y comedia) y se caracterizaron con ayuda de literatura que habla del tema, tesis de grado que ya habían hecho aportes a una reconstrucción histórica y relatos por parte de los entrevistados. Así mismo, el análisis sincrónico se hizo a partir de la observación de dos capítulos de *Pedro el escamoso* (2001) y de *Hasta que la plata nos separe* (2006) con el fin de analizar en distintas épocas del siglo XXI por qué estas producciones cuentan con las características híbridas.

**6. Reseña del Trabajo** (Escriba dos o tres párrafos que, a su juicio, sintetizen el Trabajo).

“Los sentimientos de la televisión colombiana, verdades y mitos sobre el proceso de hibridación entre telenovela y comedia en Colombia” es un análisis de cómo los autores, libretistas y directores colombianos han desarrollado una tendencia a mezclar específicamente tanto comedia como telenovela, dando paso a lo que se podría llamar un proceso de hibridación entre ambos géneros del cual se pretende comprobar su existencia. Reconociendo la importancia dentro del contexto cultural y social colombiano de ambos géneros, el interés de este análisis llevó a la necesidad de establecer un diálogo con actores,

libretistas, productores e investigadores como representantes de la televisión colombiana que dieron su aporte para que el presente trabajo de grado resalte nuevamente la relevancia de la televisión colombiana y sirva como remembranza de un modelo audiovisual, un poco olvidado para algunos, pero considerado como uno de los más importantes de Latinoamérica.

### III. PRODUCCIONES TÉCNICAS O MULTIMEDIALES

#### 1. Formato (Video, material escrito, audio, multimedia).

2. Duración audiovisual (minutos):	0
Número de casetes de video:	0
Número de disquetes:	0
Número de fotografías:	0

#### 3. Material impreso

**Tipo:** Monografía teórica

**Número de páginas:** 92

#### 4. Descripción del contenido

En el presente trabajo de grado se hace una construcción histórica de la telenovela y la comedia en la televisión colombiana que busca encontrar los puntos de contacto entre ambos y busca descubrir de dónde viene esta tendencia, si se trata de un sello de autor, si de alguna forma tiene que ver con un propósito comercial o si está relacionado con una fórmula exitosa que se ha repetido durante años.

**Agradecimientos**

A Francisco y Marcela, mis papás y más grande apoyo, por trasnochar, levantarse, llevarme, traerme, aguantarme, vivir todo esto a mi lado.

a Clara Inés, mi abuela que me pedía que le leyera libros de García Márquez en las mañanas de los domingos y sin quererlo hizo que siguiera este camino.

A mi hermano Francisco, por convertirse en mi modelo a seguir.

A Ángel, Sergio, Adela, Laura, Paula, Santiago, por las largas conversaciones, por su amistad, por su apoyo, por demostrarme los excelentes colegas que voy a tener en el futuro.

A todos y cada uno de los que creyeron en mí.

A la vida, por traerme hasta acá.

A los futuros productores audiovisuales,

para que la vida les enseñe lo hermoso de contar historias.

## **Indice**

### **CAPÍTULO 1**

Introducción.....	p. 14
1. Historia de la televisión desde la telenovela y la comedia.....	p. 19
1.1 Género y formato.....	p. 20
1.1.1 El género.....	p. 20
1.1.2 El formato.....	p. 22
1.2 La historia de la televisión se cuenta desde sus géneros y formatos.....	p. 23
1.2.1 Teleteatro como primera expresión televisiva.....	p. 24
1.2.2 Radionovela. Las voces que primero nos contaron las historias.....	p. 25
1.3 Melodrama y telenovela: de género a formato.....	p. 26
1.4 Comedia como forma de narrar.....	p. 33
1.4.1 Comedia costumbrista.....	p. 35
1.4.3 Comedia de situación.....	p. 39
1.5 ¿Es posible hablar de un vínculo entre telenovela y comedia?.....	p. 41
1.5.1 Antes y después de los Años 60: Comedia pionera en la televisión colombiana.....	p. 43
1.5.2 Años 70. El momento del cambio.....	p. 48
1.5.3 Años 80. La revolución de los contenidos.....	p. 51
1.5.4.1 La ironía, la sátira y la burla son características en los programas de los 80.....	p. 53
1.5.5 Años 90. pasos hacia la nueva televisión.....	p. 58
<b>CAPÍTULO 2</b>	
2.1 El nuevo milenio: la telenovela como formato antropófago.....	p. 62
2.2. Telenovela con elementos de comedia en la última década.....	p. 65
2.2.1 Personajes como punto clave para identificar la telenovela híbrida con comedia.....	p.70
2.3 Pedro el Escamoso.....	p. 73
2.4 Hasta que la plata nos separe.....	p. 79
Conclusiones.....	p. 84

## **Introducción**

En el año 2000, mientras Betty de *Betty la fea* se daba cuenta que Don Armando el mujeriego dueño de Ecomoda había jugado con sus sentimientos, Pedro de *Pedro el*

*Escamoso* sufría porque la doctora Paula, el amor de su vida, se iba a casar con otro hombre, Méndez de *Hasta que la plata nos separe* en el 2006 intentaba pagar su millonaria deuda con la doctora Alejandra, y Edilberto de *Los Reyes*, manejaba una buseta e intentaba dirigir una corporación, los colombianos empiezan a descubrir que las historias de amor colombianas estaban siendo contadas de una forma diferente.

Con *Betty la fea* la telenovela se empieza a consolidar como un formato de exportación, y el humor dentro de ella se convierte en una de las razones de este éxito. Los personajes y su situaciones entre trágicas y cómicas dan paso a un fenómeno colectivo dentro del público; lo irónico y lo absurdo resalta entre estas historias en las que prevalece el amor, pero también el humor.

El presente trabajo de grado pretende analizar este modelo narrativo televisivo que mezcla la telenovela con la comedia, visto como una tendencia desde los años 80 y hasta la actualidad, presentado en distintos momentos dentro de la parrilla de programación y no necesariamente como un fenómeno ubicado en un periodo de tiempo determinado. Desde esta perspectiva, el objetivo principal consiste en analizar la relación entre la telenovela y la comedia colombiana como proceso de hibridación en las últimas dos décadas de la televisión colombiana.

Como objetivos específicos se busca establecer los puntos de contacto entre la telenovela y la comedia a partir de la reconstrucción de su historia y desarrollar y caracterizar el tipo de telenovela que se está haciendo desde el año 2000 para determinar si se trata de una telenovela híbrida con comedia.

Es importante aclarar que el presente trabajo inició con unos objetivos distintos a los señalados en esta entrega final pues en un primer momento se planteaba el interés de conocer el escenario futuro de la comedia colombiana en el contexto de la neotelevisión debido a la

ausencia de este género dentro de la parrilla de los dos canales privados. Para el año 2014, momento en que se dio inicio al presente trabajo de grado se revisó la oferta de programación y se halló que solamente habían dos programas reconocidos como comedias: *La Playita* transmitida por RCN y la adaptación colombiana de *Los años maravillosos* que se transmitía por el canal Caracol los sábados.

Lo anterior, simultáneo a la presencia de la telenovela que siempre ha tenido un espacio en el “prime time”, encuentra también en la oferta de programación los formatos de concurso, realities y series que tratan temáticas de acción, de violencia o narcotráfico, temas que llegaron a tener éxito en la pantalla chica y por eso se reprodujeron una y otra vez en distintas historias.

Ante esta incógnita que cuestionaba el futuro de la comedia se hizo necesario preguntarse por su presencia y ubicación hoy. De ésta forma, la pregunta se convirtió en dónde se encuentra este género, ¿qué tipo historias se están contando? preguntas que sirvieron como punto de partida para observarlo de cerca. Más que hablar de la desaparición del género se habla de su transformación en el sentido de la presencia de una narrativa emergente caracterizada por formatos más amplios que permiten hablar de una fusión o híbrido entre telenovela y comedia.

Teniendo en cuenta lo anterior, este proyecto adquiere una nueva ruta encaminada a reconstruir la presencia del humor como parte de formatos como la telenovela que puede ser contada desde distintos géneros, tonos e intenciones, en casos como *Betty la fea*, *La teacher de inglés*, *Vecinos*, *Hasta que la plata nos separe*, *Pedro el escamoso*, entre otras.

El presente trabajo se justifica a partir de la afirmación de que nuestro país se caracteriza por una cultura de lo oral. No en vano la llegada de la “caja mágica” fue antecedida por el teatro y la radio. Los relatos del pasado y del presente se cuentan en las

voces de cada generación y construyen historia, esa historia es la que nos define y a la vez nos identifica con el otro. El paso del tiempo y la llegada de las nuevas tecnologías permitió que los sucesos se contaran a partir de los medios que convirtieron las historias en narraciones las cuales adquieren el lenguaje propio de la televisión que permitió su masificación.

La historia de esos medios también merece ser narrada y es por esto que surge el principal interés para la realización de este trabajo de grado que pretende observar con los ojos del presente la comedia y el melodrama como dos de los géneros más significativos que abrieron las puertas de la televisión colombiana.

Igualmente este trabajo es importante porque tanto la comedia como la telenovela posibilitaron el despegue de la televisión nacional y posteriormente como industria y modelo de exportación. Gracias a programas que tuvieron gran acogida porque marcaron hitos y dejaron huella a través de comedias como *Yo y tú*, *Don Chinche*, *Dejmémonos de vainas* y telenovelas como *Pero sigo siendo el rey*, *Caballo viejo*, *Café con aroma de mujer* entre muchas otras.

Así mismo, es importante realizar este seguimiento de la telenovela y la comedia en televisión debido a la posibilidad de reconstruir el legado de estas en la actualidad.

No es la primera vez que se aborda desde un análisis diacrónico la telenovela o la comedia. El estudio de la historia de la telenovela considerado pionero y coordinado por Jesús Martín-Barbero y desarrollado junto a un equipo de investigadores en Cali, Bogotá y Medellín, así como varios trabajos de grado que hablan sobre la importancia de la comedia en Colombia aparecen como antecedentes de este trabajo de grado.

Estos antecedentes que de alguna forma evidencian la presencia de una convergencia entre melodrama y comedia, sirvieron de base para concretar el análisis diacrónico de este

trabajo de grado. En una mirada complementaria este trabajo aborda la reconstrucción de los orígenes de la telenovela y la comedia de forma paralela permitiendo una comparación y buscando puntos de contacto con el fin de establecer si es posible la presencia de telenovela híbrida con comedia.

Para lograr esta meta se entrevistó a cinco personajes importantes de la televisión colombiana que desde distintas áreas profesionales aportaron a la construcción histórica de los géneros y ayudaron a desarrollar este trabajo definiendo las características que tiene cada género y las tendencias narrativas de la televisión colombiana.

En primer instancia se encuentra el libretista Andrés Salgado reconocido por escribir producciones de telenovela y series como *Perro amor*, *Juegos prohibidos*, *Marido a sueldo*, *El fantasma del Gran Hotel* y bio-novelas como *El Joe la leyenda* y *Celia*.

Por otro lado, se encuentra Juan Manuel Cáceres, libretista destacado por escribir comedias exitosas como *Vuelo secreto*, *Noticias calientes*, *Las detectives y el Victor*, *El man es Germán*, *Los Reyes*, *Pobres Rico*, entre otras. Además de telenovelas como *Me llaman Lolita*.

Se encuentra Mario Jaimes, libretista y lector de libretos del Canal RCN, figura adoptada de México por este canal en la que una persona se encarga de revisar los libretos de alguien más para que no salga con ningún error la historia, tenga continuidad y permanezca coherente. Además está presente la actriz Consuelo Luzardo quien ha participado tanto en telenovelas como en comedias desde los inicios de la televisión, siendo su papel más recordado el de “Cuqui” en *Yo y tú*. El investigador y crítico de medios Germán Rey reconocido por sus investigaciones sobre la televisión colombiana del siglo pasado.

Para finalizar se encuentra el investigador, Jesús Martín-Barbero uno de los teóricos más importantes de la comunicación en la actualidad.

Por otra parte, se realizará un análisis sincrónico de dos telenovelas populares recordadas por los televidentes por sus personajes particulares y graciosos, para determinar si pertenecen a una categoría de telenovela híbrida con comedia estas son *Hasta que la Plata nos separe* de Fernando Gaitán y *Pedro el Escamoso* de Luis Felipe Salamanca y Dago García.

En el primer capítulo se encuentran las definiciones de género y formato además de una caracterización del melodrama y la comedia, su evolución y subgéneros. Además se encuentra la reconstrucción histórica tanto de telenovela como de comedia desde los años 50 hasta los años 2000 contado a partir de sus orígenes desde el teleteatro y la radionovela.

En el segundo capítulo se encuentra la continuación de la construcción histórica de ambos géneros desde el año 2000 hasta el 2015 y se habla de la telenovela como formato antropófago. Igualmente se realiza el análisis de dos telenovelas híbridas con comedia: *Pedro el escamoso* y *Hasta que la plata nos separe* y una reflexión por parte de los entrevistados sobre el futuro de estos géneros y la realización de series en Colombia.

El trabajo cierra con las conclusiones donde se resuelve la hipótesis de si existe o no un proceso de hibridación entre telenovela y comedia, además se observa la importancia del sello de autor en la televisión colombiana y se deja abierto el debate de hacia dónde se dirigen la telenovela y la comedia, así como los distintos productos de ficción dentro de la televisión colombiana.

## **CAPÍTULO 1**

### **1. Historia de la televisión desde la telenovela y la comedia.**

La llegada de la televisión marcó un antes y un después en la historia del país. Desde que arribó, “la caja mágica” fue prioridad para el gobierno del entonces presidente el General

Gustavo Rojas Pinilla con el propósito de incentivar el progreso, la comercialización y difundir las ideas políticas de su mandato. Se convirtió en un proyecto tan ambicioso que los personajes más destacados de la radio y el teatro, como Bernardo Romero Lozano, fueron seleccionados para crear, programar y producir los contenidos de la televisión en Colombia.

El reto de generar productos llamativos y de calidad para que la gente los viera era grande, y las expectativas por parte de los televidentes por saber qué albergaba la famosa “caja mágica” aún mayores. Exitosamente el televisor dejó de ser un electrodoméstico más para pasar a ser “la televisión”: el medio masivo y de comunicación más importante de todos los tiempos que en el país ya lleva 62 años al aire.

Según Rey (2002) en un escenario cultural, social y político que se componía de tensiones políticas y realidades de exclusión, la televisión aparece como un medio moderno que surge para "componer un mapa del trabajo un tanto más complejo junto a una diversificación de la estructura empresarial y de la jerarquía de los oficios a emerger formas de vida más urbanas." (2002, p.119). Así, la televisión desde su llegada se convirtió en la representación de una nueva adaptación de la sociedad, exaltando la representación de los estilos de vida, la pluralidad de géneros, la interculturalidad y la expresión social.

### **1.1 Género y formato:**

Existen varias definiciones sobre los conceptos de género y formato por parte de varios autores que hablan sobre el cine y la televisión. Estas definiciones permitirán, para los propósitos de la investigación, entender las reglas y formalidades que tienen en cuenta los autores, productores y realizadores a la hora de crear un contenido audiovisual, características que también son identificadas por lo espectadores y conforman un pacto implícito entre

ambas partes. Así, a partir de las definiciones, también será posible observar cuáles son las tendencias de mezclas de géneros o adaptación de formatos.

### **1.1.1 El género**

Según Martín-Barbero (1992) el género es “ante todo una estrategia de comunicabilidad y es a partir de esa comunicabilidad que se hace presente y analizable en el texto” es decir que el género media entre el sistema productivo y la lógica de los usos. Está sujeto a la interpretación y esto va más allá de su concepción puramente literaria y más bien desde su implicación cultural.

Wolf como se cita en Téllez (1989) afirma que “los géneros se entienden como sistemas de reglas a los cuales se hace referencia (implícita o explícitamente) para realizar procesos comunicativos ya sea desde el punto de vista de la producción o de la recepción”. (p. 96).

En este sentido se entiende que los géneros son formas establecidas y reconocidas según diferentes tipos de comunidades, la reglas a las que hace referencia son modificables como el espacio y el tiempo y “supone un proceso de reconocimiento, de aceptación por parte de los usuarios del mismo, quienes van a expresar su actitud frente a él.” (Téllez, 1989, p. 96).

Para McKee (2001) “ los géneros hacen parte del diseño de diversos sistemas de clasificación de historias según una serie de elementos compartidos que les permite ser mencionados como tal y nunca ha sido posible determinar la cantidad o el tipo de géneros que existen. El primero que dio las bases para definir los géneros fue Aristóteles al dividirlos según el valor o carga positiva o negativa del final de las historias, con el tiempo autores como Goethe y Schiller, añadieron más géneros a este sistema de significación a

partir del tema que tratan las historias. Entre esas una clasificación de tres docenas de emociones diferentes de las cuales dedujo treinta y seis emociones dramáticas.

Según Mckee (2001) “El teórico neorristotélico Norman Friedman desarrolló un sistema que delinea los géneros por estructuras y valores, con distinciones tales como *trama educativa, trama de redención y trama de desilusión*, (...) formas sutiles en las que las historias se curvan en el nivel de los conflictos internos para producir cambios profundos dentro de la mente o de la naturaleza moral del protagonista” (pg.108)

Con el paso del tiempo y la unión entre conceptos teóricos y a práctica de los guionistas y libretistas se fueron consolidando los géneros y subgéneros que contemplan diferencias entre tema, ambientación, papeles, acontecimientos y valores. Tales como la historia de amor, la película de terror, épica moderna, género bélico, película de vaqueros, trama de redención, trama de madurez, entre otros.

También habla de los “megagéneros” los que tienen más amplitud de subgéneros y características. Estos son la comedia, policíaca, drama social, biografía, acción/aventura, docudrama, musical, falso documental, fantasía, animación. Sin embargo, afirma que no se puede hacer una única y exclusiva lista de géneros pues “no son estáticos ni rígidos. Evolucionan y son flexibles, pero mantienen la suficiente firmeza y estabilidad como para poder trabajar con ellos.” (p. 115)

### **1.1.2 El formato**

De acuerdo a Carrasco (2010) el término formato no tiene una definición concreta o académicamente consensuada por un número importante de personas del medio audiovisual, sin embargo lo define como un “Conjunto de características formales específicas de un programa determinado que permiten su distinción y diferenciación con respecto a otros

programas sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno como criterio de demarcación.”.

Por su parte, Saló (2003) afirma que “técnicamente se podría decir que es el desarrollo concreto de una serie de elementos audiovisuales y de contenidos, que conforman un programa determinado y lo diferencian de otros.” Por su parte, Smith como se cita en Saló (2003) argumenta que “un formato para televisión es un concepto para un programa, el cual ha sido desarrollado y puede ser vendido a terceros. Un formato parte de unas reglas en las que define cómo se debe jugar, cómo se debe producir el programa. El formato es el marco en el que se suman elementos para hacer el programa para un país o un mercado concreto.” (p. 17).

Según Polionato (1992) “Los tipos de FORMATO están articulados cultural e históricamente por reglas y clases de elementos identificables que se manifiestan en tipos de filmes y programas de televisión, tales como noticias, deportes, educación, drama, variedad y publicidad.”. Teniendo en cuenta lo anterior, algunos ejemplos de formatos serían: la ficción, la serie, la teleserie, la telenovela, el documental, el magazín, el noticiero los cuales se analizan y diferencian desde su estructura: el tema, los segmentos, las escenas o secuencias, debido a que no es lo mismo contar una historia en 60 minutos que en 30, ni la forma de contarla.

## **1.2 La historia de la televisión se cuenta desde sus géneros y formatos**

Los contenidos de la televisión colombiana a cargo de los realizadores de radio y teatro que implementaron sus estilos propios conformaron los distintos géneros televisivos que se destacaron principalmente durante las últimas cuatro décadas del siglo XX. Por esta razón las primeras comedias y telenovelas fueron antecedidas por el teleteatro

que se convirtió en condensación de dos modos tradicionales y especiales de expresión: la radio y el teatro: “combinó así productos provenientes de la tradición culta hasta entonces reservados a públicos seleccionados de carácter masivo, la puesta en escena teatral con las condiciones asignadas por las narrativas audiovisuales en la televisión.” (Rey, 1998, p. 140).

Los espacios de programación de las primeras transmisiones televisivas no eran fijos; se transmitían películas extranjeras y sesiones de ballet donadas por las embajadas de varios países, además de algunas improvisaciones en vivo como el monólogo *por qué se quitó Juan de la bebida* de 1954, marcadas completamente por la escuela de la radio, las cuales darían el espacio a las primeras apariciones de actores reconocidos años después en la televisión como Carlos Muñoz y Guillermo Rubiano. (Inravisión, 1990)

Desde ese momento y durante las primeras décadas, la televisión colombiana era realizada completamente en estudio, no contaba con un equipo de producción como el que se conoce hoy en día, pues el escritor era director, productor, actor y utilero. El actor no solamente representaba su personaje, sino colaboraba en el montaje de la escenografía.

### **1.2.1 Teleteatro como primera expresión televisiva**

Fundado por Bernardo Romero Lozano y Manuel Medina Mesa, el teleteatro fue uno de los espacios de creación de contenidos inspirados en la literatura colombiana y la literatura universal que permitió la entrada al medio de realizadores, actores e historias que se formaron en la pantalla “chica”.

Los primeros teleteatros son adaptaciones de obras de teatro y de guiones para radio, como la que hace Bernardo Romero Lozano para televisión en 1956 con *María* de Jorge Isaacs en la que participan actores radiofónicos como Aldemar García y Dora Cadavid. Además son conocidas las adaptaciones de obras clásicas como las de Sófocles, Cervantes, Kafka y la primer obra realizada y montada completamente por personal colombiano: la

adaptación de *El proceso*. Los programas se transmitían en vivo y la producción se hacía desde un solo estudio que se transformaba en varios “sets”.

El teleteatro aparece en un momento importante para el país desde su oferta cultural en donde se inicia la consolidación, experimentación y modernización de las artes y del teatro como tal que concluyen en una nueva visión de la nación y en una profesionalización del oficio.

Según Rey (1998) El teleteatro como producto televisivo tiene como interés utópico acercar al pueblo a la cultura, darle espacio a otras estéticas para que estén presentes en una televisión aún exploradora de nuevos públicos y tendencias, con el fin de que muchas personas tuvieran acceso a ese nuevo proyecto cultural perteneciente a lo moderno, como lo explica el autor, lo moderno se entiende como “lo nuevo, lo diferente, lo que genera rupturas(...)lo que se adentra en territorios desconocidos, fomenta lenguajes inéditos (...) e impacta en otros órdenes de la vida social” (p. 140).

Para ese momento, la formación de actores para televisión era liderada por Seki Sano, un actor de origen japonés que fue contratado para crear una escuela que formara actores capacitados para actuar en televisión. Seki Sano profesionalizó verdaderamente el oficio de la actuación en las tablas, trayendo a Colombia el modelo teatral de Stanislavski, además de ser el fundador del Instituto de las artes Escénicas, una dependencia de la Televisora Nacional (Duque, F y Prada, J. 2004).

El teleteatro hace parte de ese momento cultural de gran repercusión en los medios de comunicación, los cuales gracias a él amplían su cobertura y la forma de ver la televisión. Para diciembre de 1959 el teleteatro celebra 100 obras producidas para la televisión. Un gran porcentaje del presupuesto lo reciben los artistas de este espacio con obras transmitidas provenientes de ciclos de teatro clásico, comedia y latinoamericano, lo que significó que para

el fin de la década y principios de los años sesenta, este siguiera siendo la “niña mimada” de la financiación por parte del Estado. (Inravisión, 2004).

Sin embargo, a pesar de su éxito, el teleteatro desaparece por varias razones. La primera es que luego de la llegada del videotape, el Estado decide disminuir las emisiones de los programas en vivo, situación que se entrelaza con un segundo argumento relacionado con la irrupción de la lógica comercial que gradualmente se impone. Esta va en contravía de las ideas de la mayoría de los realizadores del teleteatro quienes se retiran del medio dados los orígenes de su formación de izquierda, contraria a la ideología política de derecha de la dictadura del General Rojas Pinilla.

### **1.2.2 Radionovela. Las voces que primero nos contaron las historias.**

Por su parte la radionovela tiene dos orígenes: el radioteatro y el folletín francés<sup>1</sup>. Tiene un origen melodramático y es catalogada como la más cercana a la narrativa de este género. Una de las diferencias que Bonnet (2011) señala entre radioteatro y radionovela es que en el primero cada capítulo es una historia individual que se desconecta del capítulo siguiente y en la radionovela hay continuidad entre capítulo y capítulo, dando un crecimiento a la acción a medida que avanza la historia.

En los primeros años de la radio comercial colombiana la realización y transmisión de cuñas radiales era lo que más tiempo al aire ocupaba y fue hacia los años 20 en que las transmisiones de dramatizados y narraciones empezaron a adquirir mayor audiencia y acogida en los radioescuchas. Es así como uno de los grandes aportes de la radionovela, es

---

<sup>1</sup> El folletín tiene un origen melodramático. Según Bonnet (2011) fue gracias al folletín que la literatura pasó a manos de las grandes masas que anteriormente tenían poco acceso a ella. Alejandro Dumas con *Los tres mosqueteros*, Eugène Seue con *Los misterios de París*, Salgari con *Sandokán*, al igual que Balzac, Stevenson, Dickens, Dostoievski, entre otros, fueron destacados escritores de folletines. A pesar de que el folletín tenía una construcción narrativa precaria en la que los personajes eran planos, estereotipados y sin alguna transformación psicológica, se caracterizaban por ser muy populares entre los públicos masivos.

que las personas entiendan el concepto de la ficción, encuentren un avance en el estudio de los personajes, la aparición de audiencias y la inclusión de temas antes no hablados. En ese contexto, según el portal Señal Memoria (2012) la radionovela, originaria de Cuba, llega a Colombia luego de que Fernando Londoño Henao directivo de Caracol adquiriera los derechos de adaptación de *El Derecho De Nacer* de Félix B. Caignet en 1950.

Según Rodríguez (1989) en Colombia hay una relación entre radionovela y telenovela que se da a partir de 1967 cuando los radioactores ingresan al mundo de la televisión como parte del elenco de las telenovelas y dan a conocer el panorama radial a la televisión. Dora Cadavid quien interpretaba a “Matildita” en *Destino: la ciudad*, es un ejemplo de esto. Empezó siendo actriz de teatro y dio sus primeros pasos en la radio como locutora y actriz de radionovelas de *La Voz de Medellín* y como locutora de comerciales para televisión antes de ser llamada por Bernardo Romero Lozano para participar como actriz del teleteatro *Espectros*.

Según Semana (1982) en los años 60 las cadenas radiales llegaron a transmitir hasta 20 radionovelas simultáneamente, éxito que disminuyó a partir de los 80 en el que solamente la cadena Todelar transmitía desde hacía 17 años la radionovela *Kalimán* del mexicano Víctor Fox y había logrado mantener otras como *El abismo*, *Amor prohibido* y *Quién morirá mañana*, sin embargo, otras cadenas radiales como Caracol y RCN reemplazaron las radionovelas por noticieros e información deportiva.

De acuerdo a González (2002),

La telenovela traslada a la pantalla virtudes y defectos de su predecesora auditiva: buena parte de las dramatizaciones televisivas latinoamericanas no pasan de ser espectáculos radiofónicos por el abuso de sus duelos verbales y la escasa valoración que sus realizadores conceden a la imagen. (2002, p. 14).

Es así como la experiencia radial de Fernando Gómez Agudelo en la dirección de la productora RTI lo llevó a la idea de adaptar libretos de las radionovelas para convertirlos en telenovelas.

Desde esta óptica, los primeros libretos que se adaptaron para la televisión fueron algunos de Corín Tellado en 1962. RTI junto a PUNCH, serían las primeras interesadas en la realización del género televisivo más popular y exitoso de la televisión colombiana. Gracias a la tecnología del “videotape” la primer telenovela totalmente grabada fue una adaptación de la radionovela de Jorge Barral *La sombra de un pecado* en 1967. La última producción de telenovela adaptada de la radionovela fue *La ciudad grita* de 1972. De acuerdo a Señal Memoria (2015) este formato permaneció vivo durante tres décadas en las que se contaron historias idílicas de amor, batallas campales con superhéroes y títulos populares como *Los cisnes azules*, *Renzo el Gitano*, *Kadir el Árabe* y *León de Francia*. (2015, párr. 2).

La producción de radionovelas desapareció cuando las adaptaciones de las telenovelas, con las mismas historias, pero con mayor complejidad en producción, en formación actoral y la disminución de la demanda de escritores hicieron que su público mudara de la radio a la televisión.<sup>2</sup>

Según Wolf (1984) como lo menciona Téllez (1989) una de las características más importantes del género entendido como “formas establecidas y reconocibles distintos tipos de comunidades” es que no es completamente puro. Es posible partir de la hipótesis de que la telenovela y la comedia de televisión, han sido ocasionalmente fusionados por los distintos escritores y directores colombianos que han encontrado elementos cómicos para satirizar y

---

<sup>2</sup> Según el portal web de la FM (2015) La realización de radionovelas se ha retomado en distintas ocasiones durante la última década en la radio nacional, ejemplo de esto es el programa de RCN Radio “mi novela favorita” que empezó a transmitir desde agosto del 2015 obras adaptadas de los clásicos de la literatura como Pedro Páramo y Crimen y Castigo bajo la selección de Mario Vargas Llosa, con el propósito de acercar a las personas a la lectura y a retomar el hábito de escuchar radio en familia. Este ciclo continúa en transmisión en el año 2016.

contar, a través del humor o la ironía, algunas historias dentro de las telenovelas, sobre todo a partir del nuevo milenio.

La hipótesis maneja dos razones, la primera es llegar a un mayor público que se encuentra más relacionado con la telenovela por su protagonismo en cuanto a rating y popularidad, la segunda está relacionada con las formas de contar de los colombianos que están marcadas históricamente no solo por una narrativa melodramática sino por el uso de la comedia como remembranza de la sociedad.

Para ello, en este capítulo se reconstruirán históricamente y de manera paralela los orígenes de estos dos géneros dentro de la televisión para comprobar la anterior hipótesis y determinar cómo se han transformado la comedia y la telenovela y cómo los sistemas de producción de la televisión han llegado a tener una marcada tendencia a empalmar los dos géneros, lo que desembocará en la presente década en la creación de un límite a destacar, posiblemente indivisible, entre comedia y telenovela.

### **1.3 Melodrama y telenovela: de género a formato.**

El melodrama, tiene sus orígenes en el teatro de Francia e Inglaterra desde finales del siglo XVII como espectáculo total para un pueblo que puede ya mirarse de cuerpo entero.” (Martín-Barbero, 1992, p.40) convirtiéndose en cómplice de un público que busca más las acciones que las palabras y se interesa por las grandes pasiones. El melodrama se ubica al lado de lo popular por la exaltación de las emociones, contrario a la clase burguesa de la época que promueve el control de los sentimientos sobre la vida social, pasándose al escenario de lo privado. Desde el espacio de presentación, el melodrama se diferenciaba del teatro tradicional, exigía que las salas fueran mucho más grandes debido a la magnitud del escenario. Ahí se representaban lluvias, tormentas, descarrilamiento de trenes y situaciones

exageradas. Mientras que el teatro de los burgueses estaba lleno de monólogos, en el melodrama ver era la clave.

Este género nace desde las clases populares, escrito en los periódicos. Ejemplo de esto es *Los misterios de París* de Eugène Sue, el primer gran melodrama que leía la gente en corrillos y voz alta en Francia. “El escritor, que además era de la clase alta, se iba a los barrios populares a ver cómo vivía la gente, para contar su historia. Lo que quiere decir que lo popular empieza a emerger, a dejarse ver, a dejarse oír y donde empieza es en el teatro.” (J, Martín-Barbero, comunicación personal 20 de octubre de 2016).

La estructura básica y arcaica del melodrama cuenta a sus personajes como completamente pasionales, ponen sus emociones por encima de la razón, la familia es la base de todo y las relaciones familiares son muy intensas. Los personajes son definidos como buenos o malos y así mismo sus acciones entrarán en esas mismas categorías.

Constantemente la mujer se encuentra en sufrimiento ante la insatisfacción de no ser reconocida y a su vez la felicidad sin precedentes se genera a partir del reconocimiento.

Además cumple estas características:

1. Habla de un amor contrariado.
2. Su narrativa básica es de repetición.
3. Basa su atractivo en suspenso que se crea con base en engaños, secretos, pasados desconocidos.
4. Encuentra significado a partir de la cultura de los sentimientos.
5. Debe tener un final feliz para los buenos y un castigo para los malos. Esto hace parte del pacto de ficción entre escritores, realizadores y productores con el público, de no llevarse a cabo de esta manera es considerado como una traición a ese pacto.

La fórmula melodramática tiene como estructura cuatro sentimientos básicos: miedo, entusiasmo, lástima, risa: “A ellos se hace corresponder cuatro tipo de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones: terribles, excitantes, tiernas y burlescas, personificadas por o “vivas” por cuatro personajes: el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo, que al juntarse realizan la revuelta de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia.” (Martín Barbero, 1992, pg. 42).

Por su parte, La telenovela -que suele confundirse con el melodrama- es un formato televisivo que se cuenta sobretodo en tono/género/modo melodramático pero no implica necesariamente ser contada a partir de esta fórmula tradicional. (Rincón, 2008, p. 50). Heredó del melodrama tradicional la centralidad ocupada por las relaciones familiares y una rígida figura de las jerarquías sociales(...) En la nueva telenovela colombiana el lugar del enredo se ha ido desplazando lentamente, al mismo tiempo que se pluraliza y se hace complejo el tejido social de las jerarquías.” (Martín-Barbero, 1992, p. 72).

“La moral del texto melodramático en sus distintos formatos (novela, radionovela, telenovela incluidas) es la del statu quo: valida un orden jerárquico, y, (...) trabaja sobre los “endoxa”, es decir, sobre las creencias y supuestos de la mayoría de la gente. Algunos de ellos podrían ser: el dinero pervierte, los ricos son mezquinos y los pobres no, las mujeres nacieron para la maternidad, los campesinos son seres ingenuos, etc.” (Bonnet, 2011, p. 76).

Una importante distinción que hace Martín-Barbero (1992) sobre la caracterización de telenovela colombiana en los años 80 son los tres subgéneros que analizan las tramas arcaicas o modernas como variaciones textuales: el folletín rural, la novela social y el melodrama burlado.

En la telenovela lo fundamental es la historia de amor entre los protagonistas. Una historia que debe ser única e irrepetible. No se puede parecer a ninguna otra. En ella un

hombre y una mujer se quieren como nadie, pero no pueden estar juntos. Luego de pasar muchos obstáculos logran estarlo. (A, Salgado, comunicación personal, septiembre 20 de 2016)

Arranca con el comienzo donde ellos se conocen, donde hay un flechazo, hay un agravio, después hay un desagravio y empieza el acercamiento porque hay gusto. Sin embargo, a medida que va avanzando la historia queda planteado que es una historia de amor imposible, ya sea por la presencia de un antagonico o de un tercero, por impedimentos socioeconómicos o por un estado civil. (M, Jaimes, comunicación personal, octubre 14 de 2016).

La telenovela utiliza aspectos melodramáticos pero se aleja de ellos al mostrar historias que empezaron a transformar el molde del “malo-malo” o el “bueno-bueno”. Empiezan a mostrarse con otros matices en las que se puede hacer burla al mismo género. Es así como se empieza a separar un tipo de telenovela arcaico de un tipo de telenovela moderno.

De acuerdo con Rey (2002), un estudio apropiado de la telenovela<sup>3</sup> permitió que a través de ella se miraran de manera privilegiada las transformaciones del país, el contexto semiurbano originado por las movilizaciones de las personas del campo a la ciudad, la violencia y las repercusiones sociales y políticas de los indicios de modernización que llegaban a Colombia, todo desde el testimonio de este género que cuenta las nuevas formas sociales y la visión de “una construcción de imaginario nacional” (p. 139) por el que pasan historias de estereotipos de distintas personas y regiones que se ironizan en el proceso de reconocimiento de quien las ve y va más allá pues se burla de las costumbres y de las hegemonías sociales, como lo reitera el autor, se convierten en una forma de crítica social que se burla de los rituales normativos impuestos. Define la telenovela como un salón de espejos

---

<sup>3</sup> Haciendo referencia al estudio de 1992 de Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz: Melodrama y vida cotidiana.

en el que las imágenes se encuentran entre la ficción y la realidad y le llegan a millones de televidentes que encuentran conexiones con las historias ajenas en relación a sus historias propias, sus anhelos, sus sueños, sus desaciertos, etc.

La telenovela "ha podido establecer con las audiencias sus contrastes con la producción internacional, sus conexiones con la propia historia del país y sus modificaciones narrativas" (Rey, 2002). Convirtiéndose, con el tiempo, en un producto mediático y de carácter industrial. A medida que las productoras crecieron la telenovela cambió sus condiciones de producción, en la misma década la telenovela colombiana empezó a ampliar sus horizontes con la llegada de contenidos en los que las nuevas profesiones y oficios darían una vista de nuevas formas y perspectivas de vida, ya no se hablaría de una profesión que sirve para motivar el drama del programa, sino para contar nuevas formas de relación social, para entender desde lo que hacen los personajes las estructuras culturales individuales que afectan a toda la sociedad insertada y contada desde el presente, es decir con una preocupación por contar el mundo propio del colombiano.

#### **1.4 Comedia como forma de narrar**

De acuerdo a Mckee (2001) la comedia tiene como subgéneros la sátira, la comedia de situación, la parodia, la comedia loca, el romance, la comedia negra. Todos ellos tienen diferentes formas de expresión del ataque cómico (comedia burocrática, nivel de ridiculización: suave, cáustico, letal).

La comedia contempla varios subgéneros que la pueden modificar, sin embargo, tiene una base fundamental que la diferencia del drama, y es que nadie puede salir herido, el público debe saber que por más accidentes, caídas u obstáculos el protagonista se levantará como si nada hubiera pasado. En Colombia se destacan los elementos cómicos mencionados anteriormente sobretodo como elementos agregados a un seriado o a una telenovela.

Según Laurence (2004) “Las comedias muestran situaciones reales de la cotidianidad de las personas, por lo tanto pueden ser leídas y comprendidas mucho más allá (...) donde las culturas populares se expresan y las sociedades del símbolo se reinventan”(p. 20).

Para entender cómo se caracterizan en la comedia colombiana es importante aclarar el término “telecomedia” que se ha entendido a lo largo de la investigación como “comedia televisiva”. Este término tanto en televisión como en teatro cumplen las mismas características: ambas siguen una estructura dramática que se basa en el conflicto, el cual tiene una estructura interna de inicio, desarrollo y desenlace que completa el arco dramático de cualquier ficción. Sin embargo, la comedia televisiva, como su nombre lo indica, encuentra su diferencia con la comedia para las tablas en que está diseñada para televisión y se cuenta por episodios o capítulos, el humor que maneja es similar al de la comedia de situación (sitcom) en el que los personajes son estereotipados, la familia es importante, la historia se desarrolla en escenarios fijos y tiene finales felices. A diferencia de la *sitcom* en la comedia televisiva las tramas se desarrollan por capítulos semanales y las historias se quedan en punta con la finalidad de continuar con la historia en el capítulo siguiente. Para Gómez (1992) entre comedia para teatro y comedia televisiva se dio una evolución que avanzó: desde utilizar la sátira política y filosófica de los griegos, a la Comedia Nueva que empezó a darle prioridad a la complejidad de los personajes, volviendolos “más humanos” y dándoles facultades psicológicas.

Rincón (como se citó en Laurence, 2004) afirma que la comedia, al igual que la telenovela es una forma de contar la vida cotidiana, resaltando la conexión entre los productores y las audiencias, convirtiendo la narración de la comedia en una fórmula cultural de contar. Para Campos y Fajardo (1990) la comedia tiene varias características, entre esas relaciones amorosas, familiares o personales de los personajes y los espacios más

frecuentados son las casas de familia, las oficinas: todos escenarios donde se ve expresada la cotidianidad de las personas.

La comedia se puede analizar desde varias perspectivas: la temática del programa, la época que representa, la línea de producción, la acogida en el televidente, o los elementos cómicos que se encuentren en ella. Existen varios tipos de comedias: algunos utilizan la sátira, otros la ironía y en su mayoría la utilización de personajes estereotipados. La comedia irónica se caracteriza por ir en sentido contrario de las obras melodramáticas en la que la expresión directa representa un burla de la intención original pero una burla que se destaca porque la intención se encuentra oculta y necesita de otro tipo de interpretación y un elemento al cual criticar.

Por su parte, la comedias televisivas se configuran como constantes transmisoras de valores que direccionan un mensaje hacia el respeto a los seres humanos o a las diferencias entre ellos. En el caso de este género televisivo se trata de criticar de manera burlesca a personajes que generalmente son estereotipados como “malos” que irrespetan a los seres humanos los “buenos”, de la misma forma, es constante el manejo de la desigualdad social, marcando un contraste entre quienes tienen dinero y los que no.

#### **1.4.1 Comedia costumbrista**

Una variante del género de la comedia, la más popular y recordada del país, es la comedia costumbrista que “refleja una sociedad fingida donde existen dos clases de personajes los que: están dentro de la sociedad y los que se oponen a ella y son excluidos.” (Gómez, 1992, p. 7)

Este tipo de comedia que se caracterizó principalmente con *Yo y tú* de Alicia del Carpio, mira desde un punto de vista moralista la vida común y corriente de los colombianos.

Busca dejar una lección a partir de la representación de los conflictos alrededor de un cuadro de costumbres, más allá de los personajes.

La comedia costumbrista en *Yo y tú* era muy vana, la ciudad penetraba parcialmente. Era una comedia auto contenida en los personajes que aparecían en ella, cada uno con rasgos muy específicos. Será quizás en *Don chinche* cuando la comedia deja ese producto autocontenido para pasar a contar la ciudad a través del barrio, de las calles. Ahí queda consignada una ciudad que será mucho más fuerte en *Dejémonos de vainas*, una comedia referida a la vida de la clase media colombiana, en la que la ciudad penetra a través de la influencia que la vida urbana va teniendo en los personajes que conforman esa comedia. (G, Rey, comunicación personal, octubre 26 de 2016).

La comedia costumbrista colombiana maneja el humor desde lo nacional, en este prevalecen las frases y dichos típicos de la gente, de las ciudades y también de las regiones que deja en exhibición un tipo de humor más reflexivo encaminado a dejar un mensaje. Otra de las características de este subgénero es que la música hace parte importante del humor pues saca a relucir la forma de ver el país desde la cultura propia de las regiones. Habla sobre las costumbres de una clase social en específico, lo que les gusta, lo que no les gusta, haciendo un acercamiento a sus preferencias culturales que lo diferencian de las costumbres de otras clases sociales o de otro sector de la población, bien puede tratarse de algo regional o de algo global.

De esta forma la comedia colombiana desde sus primeras producciones se ha caracterizado por el cuadro de costumbres desde el cual el colombiano de a pie se identifica, haciendo de la comedia uno de los géneros más cercanos a la gente. Las historias, frases y ademanes más comunes de los personajes de las comedias pasaron a ser parte del lenguaje y

memoria de los televidentes, en una relación que se convierte en reírse de los colombianos mismos, cuestionando sus costumbres a través del elemento de lo cómico.

Según Gómez (1992), Luis Farré tiene en cuenta dos aspectos a la hora de hablar de lo cómico: el individual y el social. En lo individual el sujeto es protagonista de las acciones, da a conocer sus sentimientos y reacciones a través de gestos, actitudes o movimientos hilarantes.

Desde la parte social el hombre está inserto dentro de una sociedad que tiene unas normas y las disposiciones que son características. La transgresión de esas normas sociales, puede dar lugar a situaciones cómicas. “La comicidad tiene una significación y un alcance social, unas veces mostrando la rigidez del grupo en el cual se desenvuelven las personas, otras reflejando las costumbres y actitudes opuestas de diferentes estratos sociales ante un mismo fenómeno”. (1992, p. 10). En este sentido, lo cómico es propiamente humano, sabiendo que si algún objeto fuera cómico sería una personificación del objeto dada por el sujeto que le da otro significado.

Existen tres momentos de lo cómico: quien mira la situación, quien desempeña el papel cómico y el agente pasivo contra el cual se dirige la comicidad”, es decir, la transgresión sería parte del efecto cómico.

Las fuentes de la comicidad se desarrollan en la ingenuidad, cuando el sujeto parece vencer sin esfuerzo una resistencia que en realidad no existe en él que se presenta como situación de confusión porque el personaje, sin saberlo, resulta en un conflicto que desconocía por su ingenuidad. Existe también el concepto de mecanización o de repetición como fuente de comicidad, una rutina, un ejercicio repetitivo, algo que se haga tantas veces que se convierte en mecánico, se reconoce con la concepción de lo artificial, la diferencia entre gestos o movimientos naturales y los artificiales de las personas genera comicidad.

El exceso de palabras o acciones se vuelve otra fuente de comicidad que va en aumento o en disminución de las características de una persona o situación. El contraste se presenta cuando se “desarrolla una acción con una dirección determinada y bruscamente se cambia para mostrar una continuidad totalmente diferente a la esperada. “Influye mucho la sorpresa que se tenga por cambio de dirección y siempre se presenta un contraste entre antes y después.” (1992, p. 22)

#### **1.4.2 Relación de la comedia con lo popular**

La comedia es de por sí un género que tiene que ver con lo popular, no es habitual que represente la vida de las élites, sino que por el contrario representa la vida de la gente común y al hacerlo se convierte en una representación de la vida de un país, de una sociedad y de los cambios sociales y culturales que se están experimentando en esa sociedad. (Rey, G. Comunicación personal, octubre 23 de 2016.)

Lo popular se encuentra de una manera periférica como crítica a la sociedad del momento como en *yo y tú* con un evidente interés en criticar a quienes llevan una vida pretenciosa y arribista, incluso siendo una comedia de costumbres, lo popular aparecía como lo idílico, lo bucólico, aquello que incluso estaba fuera de la ciudad que representaba un mundo apacible, tranquilo, sereno. Así mismo en *Don Chinche* lo popular se expresa por medio de los oficios de las personas y su relación con los otros a partir de lo que hacen.

Lo popular es también relación de la cotidianidad con la identificación o contra-identificación del televidente, como afirma Rey, ha sido muy problemática la comprensión de lo popular pues tiende a exagerarse o a distorsionarse. Se lleva al extremo la descripción de los personajes populares, en una percepción quizás errónea en la que lo popular está en ese extremo. En los años 90 con el humor de *El siguiente programa* la percepción de popular ya

no es idílica sino irónica, marcada por algunos elementos de la iconografía de las series norteamericanas que empezaron a reflejarse en la elaboración de este tipo de programas.

La comedia se popularizó, al igual que la telenovela por servir como espejo de la realidad colombiana, por “documentar un modelo de país representado en la misma y el prototipo de colombianos que vivían y experimentaban la realidad específica en ese momento”. (Laurance, 2004).

### **1.4.3 Comedia de situación**

Considerada como un subgénero que se ha popularizado en los televidentes del mundo por su amplia comercialización y producción realizada sobretodo desde Estados Unidos e Inglaterra desde su origen en los años 50 y desde su furor en los años ochenta con series como *Seinfeld* (1989) y *Friends* (1994). La comedia de situación se caracteriza sobretodo por tener un sistema de producción que maneja capítulos cortos y de temática cerrada de 22 minutos de duración. “Generalmente se rueda en interiores, con un público en directo, y utiliza un decorado de colores vivos único dividido en varios *sets*” (Bonaut y Grandío, 2009, párr. 6)

Las escenas suceden en escenarios fijos que se repiten en todos los episodios y se caracteriza, de modo particular, por el uso de las risas enlatadas que enfatizan en los momentos de humor. También tiene como característica respetar la estructura clásica de inicio, nudo y desenlace, tiene una trama principal y una o dos subtramas, se graba a varias cámaras y el humor se consigue a través de chistes dentro del diálogo, además de acciones repetitivas como *gags* visuales y sonoros.

Según Bonaut y Grandío (2009) la comedia de situación hereda del cine técnicas cómicas como la sorpresa, el malentendido, el cambio de roles, el engaño o el enredo, en que los personajes hablan más de lo que actúan y por ello, la comicidad recae en los diálogos.

Sus personajes son basados en estereotipos y la mayoría de las comedias son protagonizadas por el núcleo familiar de padre, madre, hijo, hija; las situaciones más características se dan por problemas familiares e incluso algunas tocan temas relacionados con la sociedad.

Los personajes cómicos generalmente se ríen de sí mismos, no en el sentido explícito sino que al personaje cómico se le destruye la vanidad. Es un personaje cargado de muchos defectos, no es virtuoso, y básicamente esos defectos son los que detonan el humor. (M, Jaimes, comunicación personal, octubre 16 de 2016)

La relación de los autores colombianos con el formato de las comedias de situación que cumplen las características anteriores ha sido particularmente de ensayo y error. En Colombia este formato llega a las pantallas gracias a la televisión por cable que tiene dentro de su parrilla los canales que producen y realizan series como *I love Lucy*, *Seinfeld*, *Friends*, *How I met your mother*, *The big bang theory*, y no como un formato que muchos se hayan atrevido a realizar con el sello colombiano.

Sin embargo, según El Tiempo (2004) este reto lo asume Caracol al comprar a la Cadena Sony, los libretos de la conocida comedia de situación *Casado con hijos*, que además tiene como añadidura pagar a los “genios” de la sitcom norteamericana para que entrenen a los libretistas colombianos en la adaptación adecuada del género para que sea exitoso en el país.

La elección correspondió a un proceso de análisis en el que intervinieron los libretistas Dago García y Luis Felipe Salamanca. Entre las opciones estaban

*Hechizada, Mad About You, Benson* y *The Nanny* (la niñera), pero se concluyó que *Casados con hijos* se adaptaría mejor al público colombiano. Y en ese proceso están Jorg Hiller (*Solterita y a la orden, La baby sister*) y Paola Cáceres (*Angel de la guarda, mi dulce compañía*), libretistas que después de reescribir recibirán anotaciones y observaciones de los productores en E.U., quienes también aprobarán el casting nacional. (El Tiempo, 2004, párr. 2)

La comedia televisiva colombiana encuentra relación con la comedia de situación norteamericana - la más popular como género en Estados Unidos- elementos como el tipo de historias que se cuentan, las temáticas, la forma de abordarlas. Ejemplo de esto fue la construcción de un personaje cómico como *Pedro el Escamoso* donde Dago García y Luis Felipe Salamanca le dieron el protagonismo a un anti-héroe. Un personaje con las características físicas de un hombre “rudo” pero con los sentimientos de una mujer: sensible, tierno y enamorado.

Los únicos programas realizados en Colombia que seguían la fórmula de la comedia de situación estadounidense fueron las adaptaciones de *casados con hijos* en el 2004, y *Los años maravillosos*, transmitida los sábados por el canal Caracol en el 2014. Sin embargo, a lo largo de las décadas se ha intentado incorporar el estilo cómico de las series de Estados Unidos en los programas locales, la mayoría sin dar mayor resultado o acogida en el público.

### **1.5 ¿Es posible hablar de un vínculo entre telenovela y comedia ?**

Entre comedia y telenovela, a pesar de ser géneros distintos, se pueden encontrar similitudes desde el abordaje de los temas como el amor, la familia y las relaciones entre sí, por su contenido, en algunos casos, se encuentran similitudes con la telenovela pues sus tramas principales encuentran semejanza en los personajes principales, sus relaciones

amorosas, familiares o personales, tienen espacios en común como las oficinas o casas de familias, y las situaciones melodramáticas suelen ser suavizadas en tono de comedia.

En la comedia televisiva no solamente está inmersa la fórmula del chiste que genera la risa sino que los autores y escritores de la comedia han encontrado elementos risibles, absurdos y paradójicos dentro de un contexto social, cultural y político que han convertido en imágenes las historias con las que los televidentes se identifican, que se quedan incrustados en la memoria por convertirse en chistes reiterados, frases típicas, personajes inolvidables o estereotipos que están inspirados en la sociedad misma que los ve y se ríe de ellos. La comedia logró inspirarse en la realidad y mostró a sus personajes como colombianos, se inspiró del vecino, de la familia de clase media, el mecánico, el lustrabotas, la empleada del servicio, para encontrar su sello propio, un reflejo de la propia sociedad colombiana. “cada chiste se convierte en un ensayo antropológico en sí mismo. Lo que se intuye en el sentido común se pone a prueba con la risa; esta desestima el estado ilógico de los sucesos.” (Rodríguez, 2014).

Con el tiempo y la transformación del género en las producciones colombianas, es posible hablar de una nueva etapa en la comedia colombiana que entra en el marco de la hibridación. Esta que se abordará más a profundidad en la presente investigación, contempla la importancia de la comedia más allá del género, es decir, el humor, lo cómico, lo ridículo, que prevalece más dentro de una historia de telenovela que las propias características del género, como su horario de transmisión o el abordaje estereotipado de los personajes que se ha hablado anteriormente.

Se maneja una primera hipótesis en la que en términos de producción la comedia se “fusionó” con la telenovela pues al ser la telenovela el producto de mayor comercialización en el país tendría garantizado el rating y una audiencia conocida y seguidora del género. Lo

importante en esta particular etapa de estos géneros y de la televisión, es que el humor se convierte en una característica fundamental de las producciones desde el año 2000 hasta el 2016, ya que se encuentra implícito dentro de las historias de varios formatos de ficción como las telenovelas e, incluso, la no ficción como noticieros, *realities*, concursos. Ya no solamente es posible hablar de la comedia como un género o subgénero, sino como una característica, como momento y forma de contar dentro de otros especialmente si se habla de la telenovela como formato.

Los géneros evolucionan de modo simultáneo, dando paso a formatos exitosos en los que personajes, historias y relaciones con el mundo cambiaron década a década para dar paso a comedias y telenovelas más complejas, posiblemente híbridas que una tendencia en la historia de la televisión colombiana, la telenovela y los noticieros se popularizaron por contar con el respaldo de empresas y audiencias, mientras otros se debilitaron después de un tiempo.

### **1.5.1 Antes y después de los años 60: Comedia pionera en la televisión colombiana.**

Una primera etapa de los cuatro momentos fundamentales de la comedia de la segunda década del siglo XX que describe Rey (2002) se inicia en 1956 con *Yo y tú* de Alicia del Carpio, quien escribió, dirigió y actuó en la comedia más popular de la televisión colombiana. Esta colonizó los primeros espacios de la televisión y se convirtió en un símbolo de la cultura nacional.

En *Yo y tú* se cuenta la historia de dos familias vecinas de clase media enfrentadas a situaciones cotidianas viviendo en el barrio Teusaquillo. Tenía como referente la situación real del país y su reflejo ridiculizado, lleno de peleas, malentendidos y enredos. “Alicita”, interpretada por Alicia Del Carpio es el personaje principal, una mujer devota, distraída, quien llegó a casarse cuatro veces, la primera vez con un santandereano que muere y le deja

una hija que vive entre Suiza y España y “Alicita” debe trabajar fuertemente para poder mantenerla, la segunda con un paisa que corre con el mismo destino, la tercera con un gringo estereotipado llamado Frankly y su cuarta boda es con Otoniel Jaramillo un pretendiente que tuvo toda la vida y que representaba al típico burócrata, politiquero y “lambón”.

Otro personaje principal del programa era “Estercita” una mujer dominante que siempre lograba imponer su voluntad ante las personas. Tenía un sitio de verano llamado “Laguneta” sitio al que llega a vivir su sobrina “Cuqui” interpretada por Consuelo Luzardo. Este personaje había estudiado en el exterior y por ciertas circunstancias tuvo que regresar al país y vivir con sus tíos Estercita y Cándido. “Era una típica niña de su época, le encantaba Herbert Marcuse, el filósofo Alemán. Tenía ciertas ideas socialistas, pero contradictoriamente trataba pésimo al chofer o al personal doméstico”. (C, Luzardo, comunicación personal, septiembre 15 de 2016). De esta forma los contrastes que generaban personajes como este, que hablaban de ciertas ideas pero actuaban completamente opuesto a lo que decían era lo que más gustaba y agradaba en un público que ya había generado lealtad hacia *Yo y tú*.

Consuelo Luzardo hacía parte de la agencia de publicidad que patrocinaba Nescafé en *Yo y tú*. Para ese momento la televisión se hacía completamente en vivo al no existir el “video-tape” por lo que las largas jornadas de ensayos no permitían que los actores se salieran de lo establecido en el guión, todo tenía que salir de acuerdo a lo planeado y lo estudiado. Luzardo desde el set intervenía en las pausas para promocionar su marca, hasta el día en que Alicia del Carpio se acercó para decirle que quería hacer un personaje especialmente para ella y creó a “Cuqui” quien en su concepto se convirtió en la representación de muchas mujeres jóvenes que se habían ido a vivir a otros países y encontraban en las situaciones de este personaje una identificación y un lazo de unión con Colombia.

Los personajes iban creciendo, se iban casando, iban naciendo hijos por la cantidad de tiempo. Era la comedia familiar por excelencia. Alicia del Carpio se cuidaba mucho de que no se ofendieran o hirieran susceptibilidades. Ella sabía de todo el público que la estaba viendo. (C, Luzardo, comunicación personal, septiembre 15 de 2016)

*Yo y tú* tiene que ver con las costumbres, la importancia del contexto familiar y la sociedad en transformación. Esta producción tenía elementos más visuales que verbales debido a la formación radial de Alicia del Carpio, por esta razón los diálogos eran fundamentales. Según El Tiempo.com (2004) *Yo y tú* se convirtió en el punto de encuentro de grandes actores de la época quienes tenían personajes creados de acuerdo a su personalidad y descripción física.

Por *Yo y tú* pasaron actores como Carlos Muñoz, Carmen de Lugo, Consuelo Luzardo, Frankly Linero, Fernando González “Pacheco”, entre otros. “El programa acogió a estrellas de la época como Javier Solís. Recibió varias veces los premios Nemqueteba como mejor familiar y programa humorístico, y su directora, Alicia del Carpio, recibió en 1971 el Premio Internacional Ondas como mejor libretista de Hispanoamérica.” (El Tiempo, 2004, párr. 3)

Luego de atrapar a los colombianos por dos décadas, en 1976 Inravisión no adjudicó el espacio a Alicia del Carpio y el programa salió del aire el 1 de enero de 1977. De acuerdo a Semana (1982) Alicia del Carpio volvió a su natal Madrid y llegó a ser candidata al parlamento por una rama del partido socialista de España hasta que regresó a Colombia. Luego de cinco años de suspensión, en julio de 1981, *Yo y tú* regresó a las pantallas y permaneció hasta febrero de 1986, debido a la partida de Alicia del Carpio a su país de origen y al cambio de un público que ya buscaba otros contenidos en televisión. (Inravisión, 2004, p.68).

*Yo y tú* fue pionera de la denominada comedia costumbrista, caracterizada principalmente por la forma en que los temas de las producciones se relacionaban con el contexto social del momento. “La comedia costumbrista está mostrando personajes particulares de la sociedad colombiana de determinado nivel socioeconómico, de personajes típicos colombianos. Está hablando en clave de nuestras costumbres, comida, forma de ser, nuestros dichos, forma de hablar”. (C, Luzardo, comunicación personal, septiembre 15 de 2016).

Así, la aparición de la comedia costumbrista tiene como antecedente el teatro, con *Hogar Dulce Hogar*, la exitosa obra de teatro de Víctor Mallarino Botero, libretista, actor y director de La Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), que fue llevada a la pantalla en los años 60. Antes de este suceso, la comedia en el teatro llegó a la memoria de los colombianos gracias a la presentación de temporadas de la comedia española en el Teatro Municipal, representados por los autores colombianos.

Mallarino Botero, que ya había presentado su obra de teatro *Los pregones de Bogotá* utilizando la sátira y la ironía para mostrar la vida de la ciudad, creó *Hogar dulce hogar* para el teatro, obra que por su éxito en las tablas fue llevada a la televisión. En esta, una familia de alta sociedad bogotana, el señor Vicuña, su esposa, y su hija Betty deben lidiar en cada capítulo con los asuntos de la cotidianidad, se hacían presentes personajes como “la empleada del servicio”, “el maestro de obra”, unos tenderos judíos y las situaciones que los envolvían a todos contadas desde el humor y las costumbres de las familias de la época. Gracias a esta producción, se establece el costumbrismo como identidad dentro de este género.

Mientras tanto, algunas productoras le apostaron a un género poco explorado en los primeros años de la televisión colombiana: la telenovela. Las primeras producciones de este género fueron, *En nombre del amor*, interpretada por Aldemar García, Raquel Ercole y Pepe

Sánchez, “la historia de una aspirante a monja que está en el convento porque sus padres la predestinaron a ello desde su nacimiento(...) La monja se ha enamorado de un muchacho y este salta la tapia del convento para encontrarse con su amada.” (Rodríguez, 1989, p. 34) e *Infame mentira*, interpretada por Rebeca López, Aldemar García y Gaspar Ospina realizadas por RTI y PUNCH respectivamente, que se transmitieron simultáneamente en 1962.

Ese mismo año, PUNCH, emite *0597 está ocupado* considerada, dada su popularidad, como la primer telenovela de la historia de Colombia. Protagonizada por Raquel Ércole y John Gil en el reparto participaron Rebeca López, Rosita Alonso, Roberto Reyes y Judy Henríquez, entre otros. Para ese momento, la realización de televisión empezó a cambiar. La grabación de las telenovelas demandó la utilización de más y nuevos equipos, la adecuación de los estudios y la grabación en exteriores y fue necesario darle un cambio a las formas de producción, lo que hizo que evolucionara no solamente el género, sino el medio para convertirse en una industria.

Un público que se consideraba así mismo culto, dada la oferta de programación existente hasta el momento, rechazó la incursión de la telenovela en la televisión, su carácter melodramático junto a su lógica comercial alejaba a este público acostumbrado a las grandes obras de la literatura en este medio masivo.

Sin embargo, grandes cantidades de personas como desplazados por la violencia venidos desde las zonas rurales del país, migran del campo a la ciudad en busca de nuevas oportunidades, de una mejor calidad de vida, vuelven urbano al país, producto de ese desplazamiento, se identifican más con la narrativa de la radionovela que daba cuenta de esta transformación del país, conformando un público adepto a este género.

Fernando Gómez Agudelo, empezó a comprar los derechos a Vargas Llosa, a Benedetti, a Gabriel García Márquez, a José Donoso, todos los importantes del boom

latinoamericano de literatura. Él decía que a la gente había que subirle el nivel, que si uno les contaba bien y bien hechas las historias a la gente le iba a parecer bonito y la iba a entretener. (C, Luzardo, septiembre 15 de 2016)

Así, las adaptaciones de la literatura colombiana a la televisión fueron consolidando una línea editorial televisiva en la que se destacaron autores como Bernardo Romero Pereiro, Fernando Soto Aparicio y Efraín Arce Aragón que caracterizaron las producciones como colombianas, con personajes que se ubicaban dentro del país, en escenarios colombianos e historias colombianas. Fue en esta década en la que las adaptaciones de obras literarias pasaron de ser de autores antiguos, a autores contemporáneos colombianos como José Asunción Silva, Mario Eugenio Díaz Castro, entre otros. Por su parte, la comedia también participó de esta idea pues a finales de los años 60, el grupo “El pequeño teatro” realizaba comedias teatrales semanales en las que se adaptaban comedias sobre obras de la literatura en 22 minutos, pasando por todas las épocas del teatro universal.

### **1.5.2 Años 70's: El momento del cambio.**

La llegada del satélite que pone a disposición del mundo la señal colombiana permite el intercambio de la televisión nacional con la programación extranjera. Los cambios tecnológicos, la creación del Canal 11 de televisión educativa- actualmente Señal Colombia- por el que se transmitieron cursos básicos para aprender a leer, escribir, algunos programas a color, entre otros aspectos técnicos, permitieron la renovación de las historias y así mismo influenciaron la expansión de la oferta televisiva, las historias que duraron al aire más de 20 años, cambiaron junto a la sociedad colombiana de la época. (Rey, 2002)

Algunos proyectos de adaptaciones de cuentos que trataban el humor y reflejaban la mentalidad de otras regiones, inician la grabación en exteriores lo que permitió una

ampliación de los métodos de producción, de los personajes, las historias y la identificación de los televidentes con los mismos.

Estos cuentos abordaban las temáticas desde el humor, como El Teatro Popular Caracol que realizó la primera producción desde exteriores bajo la dirección de Jaime Botero y Jaime Santos llamada *Aura o las Violetas* que mezclaba drama y comedia. Otras producciones realizadas fueron las de Alfonso de Paso con *Usted puede ser un asesino* y algunas comedias de Chejov. Con la salida de las cámaras al exterior se empezaron a programar y realizar obras inéditas y libretos originales nacionales que mostraban en su contenido el humor de las costumbres de vida de los colombianos.

Según Campos y Fajardo (1990) antes de finalizar la década de los 70 se transmitieron programas de comedia costumbrista que intentaron competir con el éxito que había tenido *Yo y tú* pero no lograron mayores resultados por alejarse de las temáticas de la realidad colombiana y no dar mayor credibilidad en las historias para los televidentes de la época como *Ángel a la orden* de Bernardo Romero Pereiro protagonizada por Luis Fernando Orozco y Stefanni Proayo, una comedia gringa adaptada en la que un hombre que había muerto le buscaba marido su esposa.

Otras comedias que se transmitieron fueron *Una pareja con suerte* escrita, dirigida y protagonizada por Luis Fernando Orozco, y *Los Pérez somos así* dirigida por David Stivel y protagonizada por Carlos Benjumea, Alí Humar, Hugo Pérez, Julio César Luna. Hablaba de una familia poco convencional que se enfrentaba a situaciones cómicas y extrañas para lo que los televidentes estaban acostumbrados a ver en las comedias televisivas.

Por otro lado, en 1975 sale *Noti Humor*, un noticiero de humor que hacía crítica política y giraba en torno a noticias que salieran en Bogotá u otras partes del mundo y se transmitía en directo. El personaje principal era Clímaco Urrutia, el cual salió de un show de

teatro y pasó a ser el personaje principal de otra historia más adelante llamada *Cuando almorzamos*.

Para la época surgieron otras formas de hacer humor en la no ficción como *Operación ja ja* bajo la dirección de Pablo Rueda Arciniegas y Gabriel Barreto, en el que los televidentes enviaban chistes y los actores del programa los interpretaban, premiando también a cuenta-chistes profesionales. De este programa que más adelante cambiaría su nombre a *Sábados Felices* con su paso a la programadora Caracol Televisión, se creó el famoso personaje “El Chinche” que dio a conocer a Héctor Ulloa y le abrió paso a una de las series más duraderas e importantes de la comedia colombiana, *Don Chinche* dirigida por Pepe Sánchez.

Así como las formas de producción de la comedia iban cambiando, las telenovelas también; se empezaron a dar marcadas diferencias temáticas entre dos horas de transmisión distintas: el mediodía y la noche. La telenovela del mediodía se catalogó como tradicional a diferencia de la telenovela de la noche que era considerada como moderna.

Rodríguez (1989) señala como el modelo tradicional se caracteriza por seguir las bases del melodrama clásico (personajes exacerbados, relaciones familiares pasionales, personajes definidos ante el bien y el mal, sufrimiento de la mujer por falta de reconocimiento) y tuvo como protagonista a la telenovela *Gabriela*, y posteriormente *Almas malditas* de Juan José Botero, un escritor y poeta antioqueño, que además de actor era autor dramático y con su grupo teatral recorría los pueblos en las fiestas regionales para animar las veladas, padre de Jaime Botero y abuelo de María Cecilia Botero quien protagonizó en 1978 *Lejos del nido* junto a Jaime Saldarriaga, una obra que cumplía con estas características “arcaicas” cercanas a lo melodramático.

Por su parte, la telenovela de la noche se destacó gracias a Julio Jiménez quien hizo parte de un gran grupo de libretistas que empezaron a llevar el género a sus límites, hizo la adaptación del libro de William Tachery, *La feria de las vanidades* y a partir de ahí se consolidó como el libretista de las telenovelas diferentes.

De estilo “gótico”, tenía más en cuenta a los personajes, a los actores que los iban a interpretar y muy importante: atacó lo tradicional y “arcaico” de la telenovela. Ejemplo de esto es *La abuela* de 1979: por primera vez la telenovela no se basaba en una historia de amor, sino en un cuadro familiar realista donde las relaciones familiares no andaban bien y la protagonista era una mujer senil que ponía en problemas a todos los de su familia.

En la transición de los años 70 a los años 80 se empezaría a dar una revolución de los dos géneros que competen a esta investigación. Para Martín-Barbero (1992) este es el momento en que se pueden analizar los elementos en construcción de los contenidos llamados propiamente colombianos. A pesar de hablar solamente de la telenovela, Martín-Barbero (1992) hace referencia a la transformación del género melodramático que “conduce primordialmente a un encuentro del género con el país cuyo eje (...) se hallará en la veta irónica que, apoyándose en la tradición satírico-costumbrista (...) va a hacer posible el encuentro y la mezcla del melodrama con la comedia”. (p. 65) Martha Bossio es la libretista que se destacará en Colombia particularmente por este hecho con las adaptaciones de *La mala hierba*, *Pero sigo siendo el rey*, *Gallito Ramírez*, dando paso a un proceso de hibridación entre telenovela y comedia.

### **1.5.3 Años 80. La revolución de los contenidos.**

Es por lo anterior que esta década representó el momento más importante de la comedia y de la telenovela en el país y en toda América Latina. Una de las grandes tendencias de los realizadores de televisión era retomar la realidad colombiana, desde un

punto de vista crítico, mostrando la cultura y la nacionalidad, de las personas en relación al país.

Un primer punto de partida de la relación telenovela-comedia se da principalmente por el concepto de realización, pues el director empieza a consolidarse como una figura líder a la hora de la producción y grabación. Pepe Sánchez sirve como ejemplo al desarrollar una producción desde e inspirada en la cotidianidad. La historia de *Don Chinche* y de otra de sus producciones más famosas, *Romeo y Busetá*, se llevaba a cabo desde un barrio popular y otro barrio clase media, así mismo, las grabaciones del programa se realizaban en barrios de las mismas características de la ficción, para darle un sentido y efecto de cotidianidad y realidad. La influencia del cine en Pepe Sánchez lo llevó a romper los esquemas de grabación que se venían realizando en estudio y a tres cámaras, para pasar a grabar en exteriores. Precisamente fue la corriente cinematográfica del neorrealismo italiano que buscaba tratar los problemas de la actualidad cotidiana a partir del cine, la que influenció a Pepe Sánchez a cambiar la forma en que se contaban las historias.

Así, con *Don Chinche* se llega a un segundo momento de las cuatro etapas de la comedia televisiva que menciona Rey (2002), la cual se empieza a alejar del relato de las costumbres para contar una historia más centrada en lo popular, en los problemas del país, en lo que sucede en el barrio y en el choque de estratos sociales con un tinte de crítica desde el humor hacia los temas más delicados del país.

La historia se ubicaba en el barrio “Las aguas” en el centro de Bogotá, sitio donde a consecuencia del desplazamiento de varias personas de las regiones del país a la ciudad, convivían personas de todo el territorio nacional.

Esto se veía reflejado en la serie con personajes como “Doña Bertica” nacida en el Huila, una viuda que perdió a su marido a causa de la violencia, quien conoce a “Don

Jacobo” en una correría de pueblo y deciden casarse y vivir en la ciudad. También existe el personaje de Boyacá “Florentino Bautista” interpretado por Jorge Velosa quien mostró una faceta alegre y musical de la cultura boyacense. También aparecieron en la serie el cachaco, la caleña y el costeño, en representación de otras regiones del país.

En *Don Chinche* la categoría de lo popular se encuentra en el protagonismo que se le da a la vida de un maestro de obra que “mira las transformaciones de la sociedad como una suerte de testigo del pueblo” (Rey, 2002, p. 155) consecuencia de un entorno lleno de desigualdades sociales. Como lo señala Campos y Fajardo (1990), *Don Chinche* interpeló en la vida cotidiana de las personas, empezó a mostrar lo que sucedía en los pueblos y trastocó la realidad de la clase social que mostraba en la pantalla: la de las empleadas del servicio, los desempleados, etc.

Esta segunda etapa continúa con la llegada de una producción que dura en transmisión 20 años, también dirigida por Pepe Sánchez llamada *Romeo y Buseta*. Esta, al igual que su antecesora *Don Chinche*, se destaca por un uso del recurso cómico generado por la confusión entre los personajes, un uso de lo verbal a partir de un recurrente juego de palabras y sobretodo el reconocimiento de varios personajes de las regiones del país a partir de su forma de hablar.

#### **1.5.4.1 La ironía, la sátira y la burla son características en los programas de los 80.**

Según Campos y Fajardo (1990) En la década de los 80 la sátira política tuvo gran participación en la parrilla de televisión en primera medida por Jaime Santos quien fue director y libretista de las comedias *Cuando almorzamos* (1980), *Cuestión Mecánica* y *Cuestión Diplomática*.

La primera tiene como protagonista al Doctor Urrutia y cuenta los conflictos diarios de los colombianos, los impuestos, los pagos innecesarios, los servicios públicos y en general una crítica al sistema burocrático del país que genera identificación con gran parte de la población que siente el abuso por parte de este sistema desde el humor.

En la misma década un tercer momento de las etapas de la comedia televisiva en Colombia mencionadas por Rey (2002), se da con *Dejémonos de vainas* transmitida por primera vez en 1983 producida por Coestrellas, escrita por Daniel Samper Pizano y dirigida por Bernardo Romero Pereiro, considerada como “la gran sátira de la clase media colombiana” (Peña, 2012).

De acuerdo a Campos y Fajardo (1990) Bernardo Romero Pereiro quiso incluir en los programas de comedia de la televisión colombiana a las familias, una parte de la sociedad que para el momento estaba excluida del género. En esta se contaba la historia de Los Vargas, una familia de clase media común y corriente, conformada por la pareja, tres hijos, la empleada del servicio, un costeño amigo de la familia y una tía: Juan Ramón, Renata, Ramiro, Margarita, Teresita, Josefa, la tía Loli y Ramiro Espriella. Esta al igual que las otras comedias que se transmitían en los años 80, continúa dándole un tono político a la preocupación creciente por lo que sucedía en el país, sumado al toque de ironía de las situaciones presentadas.

La comedia fue responsable de una serie de creaciones muy peculiares que aún permanecen en la memoria de muchos colombianos que vivieron durante los años 80. Personajes como Pepita Mendieta, John Milhouse Clemens, el gringo (...) el costeño o la prima Donna, lugares como Aposentos Tuta, el pueblo de la empleada del servicio, Josefa Chivatá y expresiones como “¡las cachas!”, “Hijueldiablo”, “Usted si es mucho lo uich”, “Costeño tenía que ser” y, por supuesto, el “Dejémonos de vainas”. (Peña, 2012, p.51)

En *Dejémonos de Vainas* lo popular se expresa mediante la vida cotidiana de la familia trayendo a colación los regionalismos, los acentos, las características sociales de cada región, a modo de burla de las propias costumbres, tradiciones y comportamientos observados desde una familia que representa a todas las familias colombianas.

Una de las características más relevantes de las comedias, sobretodo de Pepe Sánchez, es lo popular, esta misma categoría está presente en la telenovela *Pero sigo siendo el rey* de Martha Bossio transmitida por Caracol en 1984, protagonizada por Carlos Muñoz y María Eugenia Dávila. En una primera reflexión puede ser un híbrido entre telenovela y comedia y se reconoce lo popular en ella a partir de la música.

Martha Bossio se inspira en la ranchera para escribir y construir la historia y los diálogos de Chavela Rosales una mujer servicial e ingenua que no le da su corazón a ningún hombre excepto cuando empieza a llevar a cabo el propósito de dismantelar a los hombres más machistas y falsos del pueblo, enamorándolos y luego burlándose de ellos. Convirtiendo a *Pero sigo siendo el rey* en la telenovela más exitosa y revolucionaria al articular una nueva forma de relato televisivo. Ya se había destacado como escritora de la adaptación para televisión del libro de Juan Gossain *La mala hierba* y del libro *El bazar de los idiotas* los cuales convirtió en exitosas telenovelas para la televisión, escogía las obras que quería llevar a la pantalla chica y fue cuando adaptó *Pero sigo siendo el rey* con una enorme carga de ironía que llevó al límite el melodrama convirtiéndolo en una caricatura del mismo.

El público no entendía lo que estaba sucediendo, pero sin darse cuenta se estaba riendo de la telenovela, de sus personajes y de historias que en otros contextos no serían vistas con humor pero que tenían tal carga de ironía que hacía difícil no burlarse de ellas, logrando captar la atención no solo de los seguidores de la telenovela sino también de sus detractores. El hecho de que se tratara de una ranchera llegaba directamente a lo popular del

país pues apelaba a la cultura mexicana inmersa en Colombia y a unos valores que no solamente le pertenecen a un solo país sino que son considerados como latinoamericanos. “Entre encuentros y desencuentros entre el libretista y el televidente, va construyéndose una telenovela que se libera del yugo de la literatura para recrear las culturas regionales colombianas a través de unos relatos verdaderamente televisivos.” (Rodríguez, 1992, p.77).

La marcada línea de humor que le daba otro aire a las telenovelas continuó en 1986 con *Gallito Ramírez*, una producción de Caracol Televisión, también escrita por Martha Bossio donde participaban Carlos Vives como “Gallito” y Margarita Rosa de Francisco como “La niña Mencha” caracterizada por llegar a la clase popular por tocar temas como los deportes más arraigados a los colombianos como el fútbol, el ciclismo y el boxeo en la medida en que se convierten en forma de progreso de las clases populares.

De acuerdo a Martín-Barbero (1992) la línea dramática de esta telenovela está marcada por las relaciones entre dos mundos: el de Gallito, su barrio, sus aspiraciones de ser boxeador, la pandilla y sus formas de ganarse la vida y el de los Lavalle que se encuentran inmersos en una aristocracia a punto de extinguirse, llenos de amistades falsas. Dos mundos que desembocan en el enredo de amores entre Gallito y la hija de la familia Lavalle, la niña Mencha. “La primera forma de burla al melodrama está en haber tejido el drama con una cierta multiplicidad de “hilos” que dan lugar no únicamente a enredos sentimentales sino a alguna complejidad sociocultural” (1992, p. 98).

Parafraseando al autor, *Gallito Ramírez* es, desde su propio nombre, una burla a los títulos del melodrama tradicional como *Topacio*, *Leonela*, *La fiera*, *la heredera* que en su mayoría son nombres de mujeres o nombres nobles. además de consolidar su lógica cómica al mezclar el melodrama con una característica que permite cambiar los personajes menos

importantes, saltarse algunos conflictos del relato, romper con el final previsto dejando hilos sueltos y residuos de ambigüedad.

Martín-Barbero (1992) plantea la burla al melodrama como una ruptura de fronteras más no como un nuevo género. Esto lo explica con el caso de la telenovela *El Divino* de 1987 texto literario escrito por Gustavo Álvarez Gardeazábal y adaptada por él mismo para televisión que tiene como universo un pequeño pueblo llamado Ricaurte al norte del Valle del Cauca. Afirma el biógrafo y columnista de El Espectador Paez (2011) “Alrededor del cuadro del Ecce Homo, conocido como *El Divino*, desfila una sociedad de bobos, de mujerzuelas, de homosexuales, de narcisos con plata y poder, que pecan entre jaculatorias y golpes de pecho, pegados a la efigie divina y conturbados con el sonido implacable del ventarrón que azota la vida del pueblo.” (párr. 4). Martín-Barbero (1992) define esta telenovela como una parodia de costumbre en la que los personajes y situaciones más serias se usan para dar contrastes y elementos marginales, como parodia de sí mismas. “La burla al melodrama se torna burla de la religión instituida desde la brujería y la mística popular, burla del machismo desde la homosexualidad, y del sentimentalismo desde una erótica cruda y elemental.” (p.103).

Así mismo, Romero Pereiro se destacó como un libretista y director con una enorme capacidad de entender la Costa y contar sus historias en tono Caribe. De ahí la fascinación por la literatura de Gabriel García Márquez y que recreara para la pantalla grande *La mala hora* (1977) y *Caballo viejo* (1988) que fue la representación de la telenovela fantástica y macondiana en la que, más que una frontera con la comedia, se mantenía un fuerte lazo con el realismo, ya que por primera vez el relato televisivo se veía invadido por la desmesura: los personajes tenían características mágicas, como que un enano tuviera el corazón más grande

del mundo, o una anciana con artritis recorriera el pueblo sobre una cama cargada por cinco hombres.

En la década de los 80 las telenovelas se transformaron, y así como las mencionadas anteriormente empezaron a burlar las fronteras entre el género melodramático y la comedia, se trabajó un formato en el que se exploraron nuevas temáticas y diferentes estéticas: el dramatizado semanal. Uno de los más recordados es *Historia de Tita* dirigida por Pepe Sánchez quien mostró las exploraciones a las distintas caras de lo urbano y lo rural así como de la representación de ciertos sectores y personajes de la ciudad y de la clase popular. En *Historia de Tita* se hace un retrato de la condición femenina en las clases populares y cómo sobreviven en un entorno donde ciertas ideas de izquierda surgen y en contraste se ven historias de incestos, abortos y agresión masculina. Por su parte, Julio Jiménez exploró el lado oscuro y gótico de los dramatizados con *Los Cuervos* y *El ángel de piedra*.

En esta misma década, una tendencia a las “bionovelas” populares en la década de los 2000 hasta el 2016, encuentra su origen en los dramatizados históricos que tuvieron lugar en los años 80 con *Los pecados de Inés de Hinajosa* y *Las Ibañez*. En cuanto al género de la comedia en esta misma década se realizan comedias como *La posada* y otras producciones inspiradas en los personajes de *Don Chinche*, *Romeo y buseta*, *Dejémonos de vainas* y *La posada* que fueron *Doctor don chinche*, *Las aventuras de Eutimio*, *Los Tuta*, *Te quiero Pecas* y *Shampoo*.

### **1.3.5 Años 90: pasos hacia la nueva televisión.**

A comienzos de la década se da un nuevo cambio en la televisión colombiana, con las reformas de la Constitución de 1991 se abren las puertas para la privatización y se crea la Comisión Nacional de Televisión (CNTV) encargada de regular las distintas actividades de la

televisión, de dirigir y desarrollar las políticas generales del servicio y de garantizar la igualdad de pluralismo informativo y la competencia. (Inravisión, 2004, p. 63)

En esta década el cambio también se da con el formato al implementar los seriados a la televisión colombiana. Las series hacen que el género melodramático evolucione, sin embargo el universo que trabajan es mucho más complejo y no necesariamente depende de una historia de amor como en el caso de la telenovela.

Según Rincón como se menciona en KienyKe (2009) las series producidas entre 1984 y 1994 marcaron un antes y un después de la forma de hacer televisión en el país, particularmente por la presencia de las regiones como sello de identidad. Como explica el autor, la importancia de esta década radica en que se aprendieron a hacer las series que nos identifican como colombianos, en las que se destaca el gusto por el humor y la música.

La comedia y la telenovela no pudieron librarse del fenómeno creciente del cambio que se percibía en la televisión, algunos programas como *Dejémonos de vainas* seguían en transmisión para los años 90 y algunas telenovelas empezaron a dar a conocer un nuevo perfil de los personajes que cada vez más se alejaban del estereotipo melodramático.

Para 1992 sale al aire *Vuelo secreto*, una comedia con un estilo cercano a las series estadounidenses grabadas en estudio, escrita por Juan Manuel Cáceres y dirigida por Mario Ribero, una producción que contaba todas las situaciones que ocurrían en una agencia de viajes, donde tenían una política de hacer viajes secretos para amantes. Al cabo de 6 años salió del aire luego de la llegada de la privatización de los canales.

Bernardo Romero Pereiro en la década de los noventa también se destacaría por hacer producciones de telenovela, comedia y seriados; para 1992 escribiría junto a Mónica Agudelo *Sangre de lobos*, y *Señora Isabel* (1995). *Sangre de lobos* contaba la historia de amor entre un sacerdote y una mujer, en la que salieron al público las pasiones, traiciones,

odios y amores más escandalosos que fueron parte de una severa crítica por parte de la sociedad y la comunidad religiosa.

Por otra parte, escribió *Todos en la cama*, que según el medio web Kienyke (2011), contaba la historia de un grupo de estudiantes de diferentes ciudades de Colombia que compartían un apartamento en Bogotá, y mostraba una nueva tendencia de la televisión que era incluir a los más jóvenes dentro de la sociedad, dentro de un contexto universitario.

Para 1997 se concretó la privatización de la televisión colombiana otorgada a las dos empresas con más experiencia en el medio: RCN y Caracol dando vía libre a los lineamientos consignados en la nueva Carta Política de fundar medios, el libre acceso al espectro e igualdad de oportunidades, dejando atrás un modelo mixto de televisión que había sido fundamental por cuatro décadas pero que ya reclamaba revisión y renovación. (Inravisión, 2004, p. 64)

Julio Jiménez escribió *En cuerpo ajeno* protagonizada por Amparo Grisales una de las primeras telenovelas en ser transmitidas en países como Turquía, Grecia y Japón. De este mismo libretista RTI junto a Cenpro produce *Yo amo a Paquita Gallego* (1998) protagonizada por Cristina Umaña y Andrés Juan, dos actores que por primera vez tenían papeles protagónicos. Esta producción se destacó por tener un elenco en su mayoría juvenil, por ser de los libretos de Julio Jiménez más fieles a una historia de amor y porque estaba contada como si se tratara de un libro de 5 tomos.

Una cuarta etapa de la comedia según Rey (2002) se daría en los 90 gracias a los programas de humor de no ficción *Zoociedad* un noticiero de humor presentado por Jaime Garzón que semanalmente hablaba de la realidad que atravesaba el país como el narcotráfico, la política y la corrupción a través de personajes estereotipados como “el militar”, “el celador”, “la periodista”. Otro momento de esta misma etapa surgió con El siguiente

programa de Martín de Francisco y Santiago Moure, que tenía caricaturas de sus dos autores “canaleando” y comentando frente al televisor todos los programas que veían, haciendo críticas de contenido con humor e ironía, en forma de burla de lo que podría ser un estilo que se aleja completamente de la narrativa audiovisual de las producciones de las etapas anteriores con un contenido contundente de fuerte crítica social y cultural, programas que se darían ante el creciente cambio de la oferta televisiva y la llegada de nuevos públicos sobretodo el juvenil.

Cabe destacar las telenovelas más recordadas por revolucionar el género de la telenovela, en la que las temáticas, la definición de los personajes y los relatos relacionados con la realidad del país en la década de los 90 marcaron un hito, *Café con aroma de mujer* de 1994, escrita por Fernando Gaitán en la que se cuenta la historia de una recolectora de café que viaja por el país con su madre y tiene una historia de amor en la que la mujer de escasos recursos se enamora del hombre feliz con dinero que es hijo de una familia millonaria, sin embargo, su protagonista, Gaviota no es como las mujeres del melodrama arcaico, porque es irreverente, mal educada, de carácter fuerte que no se deja de nadie.

Para Martín-Barbero, *Café con aroma de mujer* es “la telenovela colombiana por excelencia” por hablar de cómo el café se plantaba, cómo se organizaban la cosecha y lo que significaba para la gente que hubiera intermediarios en ese proceso vivido desde el campo, pero saliéndose del dilema campesino para llegar a la ciudad. Se da una proyección del país desde el campo hasta la ciudad, dando cuenta del fenómeno cultural e industrial que causó. “Cuando la telenovela empieza a tener éxito, el café llega a Nueva York a pelearse con los mejores cafés del mundo” (J, Martín-Barbero, comunicación personal, octubre 20 de 2016) pero contado desde una enorme distancia de la historia real del país.

Esta telenovela tuvo tanto éxito que fue adaptada en otros países y fue la más exitosa en audiencia hasta la llegada de la telenovela más nombrada de la televisión colombiana *Yo soy Betty, la fea* de 1999. Así, *Yo soy Betty la fea* da la entrada a otro punto de contacto fundamental entre comedia y telenovela. Transmitida por RCN en 1999, es la historia de una mujer clase media que concluyó sus estudios e inició su vida laboral, pero se encuentra en un mundo superficial en el que ella no cumple una fundamental característica: la belleza.

Por ser fea se le dificulta conseguir trabajo y así manda su hoja de vida sin foto, para que no vean su fealdad, a una empresa de modas para ser secretaria de la presidencia. Fernando Gaitán utiliza la fórmula narrativa tradicional de la telenovela, el sufrimiento por algo, en este caso la fealdad, sin embargo no lo ubica en el hogar como se haría en la telenovela arcaica, sino que la inserta en el mundo de los negocios, en una empresa frívola con trabajadores superficiales que a la vez estereotipados dan elementos cómicos que generan la identificación con la mujer fea pero inteligente que resulta en un mundo empresarial que tanta fuerza estaba tomando en Colombia, llamando la atención de nuevos públicos, no solo las amas de casa.

## **CAPITULO 2:**

### **2.1 El nuevo milenio: La telenovela como formato antropófago.<sup>4</sup>**

Con la llegada de la privatización de los canales que tienen como dueños a grandes grupos económicos: Santo Domingo y Ardila Lule, las programadoras que antes realizaban los contenidos de la televisión colombiana y se mantenían económicamente por la pauta

---

<sup>4</sup> Término con el que denomina Rincón (2008) a la telenovela en su texto *La telenovela un formato antropófago*.

publicitaria se vieron, en su mayoría, obligadas a retirarse. Las productoras afectadas fueron Tevecine, Punch, JES y Cenpro y otras fueron intervenidas por peligro de quiebra.

En este contexto, la realización de producciones de telenovela y comedia que anteriormente se encontraban regidas por un sistema mixto de televisión que ya de por sí había evolucionado por la lógica comercial, encontró de la misma forma, una iniciativa competitiva entre los dos canales, que llevó a la realización de telenovelas de éxito, pero que a su vez condicionó a la televisión a la creación y transmisión de formatos y productos que fueran más atractivos para el público (que ya estaba empezando a exigir cambio de temáticas y producción, unas sobretodo más cercanas a los productos extranjeros).

De acuerdo a Pérez, H, et al (2015) La primer telenovela de RCN como canal fue *La madre* protagonizada por Margarita Rosa de Francisco y escrita por Mónica Agudelo que hablaba sobre un drama cotidiano de mujeres cabeza de familia y su constante lucha por educar bien a sus hijos. Más adelante RCN saca para 1999 *Me llaman Lolita* escrita por Juan Manuel Cáceres y protagonizada por Marcelo Cezán, Carla Giraldo y Manuela González. Según estos autores, Juan Manuel Cáceres conocido por ser el famoso escritor de comedias, ya se lanzaba al mercado de la telenovela sin dejar atrás la veta de humor que caracterizaba sus historias y personajes.

Hacia comienzos de los años 2000 Con el fenómeno *Betty la fea*, la telenovela más exitosa de todos los tiempos con llegar a tener adaptaciones en Rusia e India, Fernando Gaitán se catapultó como el genio del melodrama y los canales llegaron a la conclusión de que la telenovela era el producto de exportación más importante de la televisión colombiana y junto a él creó camino para la creación de una industria de la telenovela.

Es por lo anterior que para el inicio de la década las telenovelas duraban en transmisión durante dos y tres años porque sus historias se alargaban dependiendo de su éxito con el público.

De esta forma, el éxito de RCN se volvió contundente y por esta razón Caracol trató de remontar en *rating* y popularidad sacando al aire *Pedro el escamoso* (2001) de Dago García y Felipe Salamanca que tenía como protagonista “al hombre con sentimientos de heroína, sin dejar de ser el macho conquistador y bailarín de pirulino, donde la comedia vuelve a estar en primer plano, sellando el carácter de la telenovela colombiana que países como México y Venezuela siguen.” (2015, p. 14).

Lo anterior se puede ejemplificar con el popular *reality Protagonistas de novela* un formato creado en Argentina que llegó por primera vez a Colombia en el 2002 y consistía en poner a competir a los participantes para conseguir el sueño de ser actores y pasar a ser parte del elenco de las telenovelas de RCN. Sin embargo, lo más destacado del reality no eran las pruebas ni el concurso, sino las historias de amor y enredos que vivían los participantes a lo largo de las 6 temporadas que tuvo de transmisión, en la que cambiaban las personas pero la historia entre ellos se repetía.

Una de las últimas telenovelas de Julio Jiménez fue *Pasión de Gavilanes* del 2003 del Canal Caracol que seguía al pie de la letra el melodrama clásico donde no se asoma ni una gota de humor, la protagonista sufre y el héroe es el prototipo de macho latino. Esta telenovela fue criticada porque por su temática parecía contar una historia hecha solamente para satisfacer a un mercado específico.

Las producciones que utilizan el amor pero también el humor continúan, Para ese mismo año Mónica Agudelo escribe los libretos de *La costeña y el cachaco* que recrea el

choque entre dos culturas que siempre se han considerado opuestas dentro del país, pero se ve mediado por el amor entre los dos protagonistas.

En ese contexto, cuando los contenidos televisivos colombianos empezaron a tener un enorme auge en el extranjero se empieza a crear la tendencia de las “narconovelas”. Según Pérez, H, et al (2015) esta empieza con *La viuda de la mafia*, escrita por Nubia Barreto y Gilma Peña. Esta tendencia continúa más adelante con *Sin tetas no hay paraíso* en el 2006, *Las muñecas de la mafia* en el 2009, *El Capo* del 2009 y las historias que hablan sobre Pablo Escobar como *El Patrón del mal* del 2009. Historias que se caracterizan por mostrar cómo se llega a un estatus a partir de ser narco, violento, asesino, etc. (2015, p. 11-16)

Dentro del espíritu competitivo de los canales también se empezó con la tendencia de los canales de hacer “bionovelas” entre las que se destacan *El Joe, la leyenda, Rafael Orozco, Celia, Diomedes, el cacique de la junta, alias el mexicano*, entre otras. Paralelamente a este fenómeno, siempre se destacaron en la parrilla de programación telenovelas que se reconocían por ser distintas al melodrama clásico.

De acuerdo a El Espectador (2008) El canal Caracol y RCN tuvieron producciones exitosas y reconocidas que ocuparon en su momento los primeros lugares de sintonía, como *La baby sister*, escrita por Jorg Hiller en el 2000 *Pecados capitales* (2002) *La saga, negocio de familia*, (2005) *El auténtico Rodrigo Leal* (2006), *Nuevo rico, nuevo pobre* (2007). *La hija del mariachi* escrita por Fernando Gaitán y Mónica Agudelo, *Hasta que la plata nos separe* de Fernando Gaitán.

## **2.2 Telenovela con elementos de comedia en la última década.**

A lo largo de esta investigación se ha hecho un paralelo cronológico entre la telenovela y la comedia en la historia de la televisión colombiana que da cuenta de cómo, tanto el formato (telenovela) como el género (comedia), han tenido procesos similares en

cuanto a realización y producción que dan como resultado la distinción de una marca colombiana televisiva, no propiamente de autor, pero sí con el sello de realizadores como Pepe Sánchez, Bernardo Romero Pereiro, Martha Bossio, Fernando Gaitán, Mauricio Navas, Mónica Agudelo, Juan Manuel Cáceres, Carlos Duplat, Felipe Salamanca, Dago García, Juana Uribe, que caracterizaron estas dos formas de contenidos televisivos y la forma en que nos identificamos como colombianos con lo que se cuenta en la televisión.

Cuando se habla de procesos similares no se afirma que telenovela y comedia hayan hecho los mismos aportes a la televisión colombiana, sino que ambas tuvieron una gran importancia en la evolución de la misma por las temáticas que trataron en décadas anteriores, la forma de abordarlas y los experimentos con los géneros y formatos que llevaron a lo que Rincón (2015) nombra como identidades en flujo y diversas maneras de ser colombianos.

Gracias a las historias de amor regional aprendimos a reconocernos como una colectividad diversa y pluricultural; por medio del humor encontramos que para criticar y pensar en este país tan conservador hay que buscar la ironía; en la música nos hicimos diversos y pudimos contarnos desde lo popular sin pensar en quedar bien con nadie. (p. 54).

La distinción entre el formato de telenovela con el género de la comedia es fundamental para esta investigación, pues siendo la primera un formato que no implica necesariamente una trama de género melodramático, pero si habla de una historia de amor y la segunda más que un género un elemento que se puede insertar en cualquier formato, se hablaría del hibridación entre telenovela y comedia como una tendencia narrativa, es decir, como una forma propia o diferente de contar una historia, más no propiamente como un nuevo género.

El modelo del que hemos venido hablando es conocido para Rincón (2015) como

“amor-comedia”, una fórmula adoptada por la telenovela que se consolidó gracias al éxito de *Pedro el escamoso* en el 2001 debido a la condición fundamental de incluir el humor a los relatos de amor por parte de los libretistas colombianos. Además de incluir a los hombres como fuente de humor de las historias, aquellos que se cuentan como “machos excesivos, abusivos, dicharacheros, montadores, tiernos y encantadores a la vez”. (Rincón, 2015, p. 63).

Así los canales RCN y Caracol marcaron una tendencia o una fórmula que se ha seguido una y otra vez a lo largo del nuevo milenio con producciones como *Nuevo rico*, *Nuevo pobre* (Caracol, 2007), *Vecinos* (Caracol, 2008), *Muñoz vale × 2* (Caracol, 2008), *Bermúdez* (Caracol, 2009), *Las detectivas y el Víctor* (RCN, 2009), *Los caballeros las prefieren brutas* (2010), *La bella Ceci y el imprudente* (Caracol, 2009), *El encantador* (Caracol, 2009), *Chepe Fortuna* (RCN, 2010), *Clase ejecutiva* (Caracol, 2010), *El secretario* (Caracol, 2011), *Los canarios* (Caracol, 2011), *El man es Germán* (RCN, 2011), *¿Dónde carajos está Umaña?* (Caracol, 2012), *Pobres Rico* (RCN, 2012), *Amo de casa* (RCN, 2013). (Rincón, 2015, p. 63)

Para reconocer el origen de esta posible hibridación Martín-Barbero afirma que más allá de juntar telenovela y comedia, se hizo un descubrimiento a partir del caso de países como Brasil, el primero que empezó a tomar distancia de la seriedad melodramática introduciendo dimensiones del país que no cabían en un relato arcaico de la telenovela. De esta forma, Brasil incorporó a latinoamérica un nuevo modelo narrativo en 1968 con *Beto Rockefeller* que se caracterizó por la inclusión del realismo desde la presencia de la vida cotidiana, así como del encuentro de la telenovela con el país, en el que

La rigidez de los esquemas y las ritualizaciones es horadada por imaginarios de clase y territorio, de sexo y generación(...) los personajes se liberan del peso del destino y abandonado su reducción a símbolos se hacen permeables a las rutinas de la vida

cotidiana generando capacidad de conectarse con las costumbres de las regiones (Martín-Barbero, 1992, p. 64).

Además de una exploración de nuevas expresiones venidas del cine, el videoclip y la publicidad. De este mismo modelo se dieron a conocer en latinoamérica directamente desde Brasil *La esclava Isaura* y *Roque Santeiro*. En Colombia este fenómeno de transformación de la telenovela no se dio solamente con el realismo y el encuentro del género con lo nacional, sino también a partir de una veta irónica y de humor que se vió por primera vez con la aparición de un experimento realizado por Martha Bossio con *Pero sigo siendo el rey*, “no era una mera juntura de comedia con telenovela, estaba en la línea misma de lo que estaba haciendo Brasil, una telenovela que tomaba distancia del melodrama tradicional para poder meter muchas más dimensiones del país”. (J, Martín-Barbero, comunicación personal, octubre 20 de 2016).

Martha Bossio fue la primera gran escritora de la telenovela con humor. Arranca con los argumentos de escritores del Caribe que incluyen la comedia como parte fundamental de sus historias como Sánchez Juliao. Hablar de él es hablar de la comedia, sobre todo en sus crónicas y cuentos que son básicamente un chiste largo. (A, Salgado, septiembre 22 de 2016)

Para Salgado, este experimento de comedia y telenovela que empezó con *Pero sigo siendo el Rey* de alguna manera dio paso a caracterización de la cultura costeña porque de ahí venían muchas de esas historias cómicas. Hacia los años 80 muchas historias partían de una burla a la cultura costeña que encuentra explicación en el estereotipo que se tiene de los costeños como una cultura exagerada. Martha Bossio le dio paso a una telenovela con apuntes trágicos pero ironizados y este hecho desemboca en otra gran producción llamada *Caballo viejo*.

En *Caballo viejo*, Romero Pereiro logra asomarse a lo macondiano que solo conocíamos en la literatura que estaba contando una historia fuerte de un tío que se enamora de su sobrina. Había escenas muy graciosas pero no por chistes sino porque venían desde la idiosincrasia del personaje, la forma de pensar, de odiar, la forma de enfrentar a su enemigo resultaban llenas de comicidad” (C, Luzardo, comunicación personal, septiembre 20 de 2016).

Así mismo, *San Tropel* de Romero Pereiro es también reconocida por llevar esa fundamental línea de humor empezando por el protagonista, que era un padre que se quedaba dormido en la misa y sufría de narcolepsia. Sin embargo, este relato dramático y con humor venía de Brasil donde estaba más avanzado porque tenía más tiempo de experimentación. Hasta este momento en Colombia el humor venía de la Costa y fue una sorpresa cuando se descubrieron estos escritores que tenían ese sentido cómico, en una ciudad como Bogotá que se caracterizaba por ser tan seria.

De esta manera descubrieron, sobretodo en Brasil y Colombia, que la gente necesita tragedia pero que sin humor no hay entretenimiento, acabando con el melodrama tradicional mexicano y venezolano, a través de un relato que en México está completamente arraigado al desarrollo empresarial desde Televisa. En Colombia se podía hacer un tipo de telenovela que contaba con la libertad de experimentar con el género.

Para Consuelo Luzardo la televisión logró que se popularizara un género muy importante como la comedia, afirmando que en los años en que había más consumidores de televisión había una buena oferta de comedia.

Hoy en día tratan de que la comedia siga siendo muy importante como parte integral de productos como telenovelas, pero ya como un ingrediente. Sin embargo, no se puede decir que son telenovelas híbridas con comedia,

sencillamente se trata de telenovelas graciosas. (C, Luzardo, comunicación personal, septiembre 20 de 2016)

Para Juan Manuel Cáceres el objetivo de una comedia es reír y el objetivo del drama y del melodrama es conmover, en ese sentido se podría decir que los dos géneros son incompatibles porque el melodrama se siente, mientras que la comedia se razona, hay que ser cínico para crearla y para interpretarla y el público tiene que leer esa clave de cinismo sino no hay comedia. Sin embargo, afirma que quienes hacen comedia, al principio no llegaron buscándola, sino que llegaron por la búsqueda de un acercamiento a la realidad. Bajo esta lógica: “nuestra realidad es tanto colorida como difícil por lo que los que hemos hecho telenovela por muchos años tenemos una versión muy cínica de la realidad.” (J,M, Cáceres, comunicación personal, octubre 28 de 2016)

Así, para el escritor, esta visión cínica, en un intento de hacer televisión espejo, e intentando comercializar los productos, se prestó para que la fusión del melodrama y la comedia se diera bien y se convirtiera en una especialidad de la televisión nacional.

### **2.2.1 Personajes como punto clave para identificar la telenovela híbrida con comedia.**

No hay comedia ni telenovela sin personajes, y una clave que ayuda a encontrar una posible hibridación entre telenovela y comedia se encuentra en esos elementos de las telenovelas que encontramos graciosos. Para Cáceres normalmente la historia se construye sobre un antihéroe que está metido en el alma de la nación o en las obsesiones colectivas. Ejemplo de esto es ‘Betty la fea’ donde Betty es un antihéroe melodramático, es un heroína en algunas condiciones, pero el hecho de que sea fea dentro de un melodrama dificulta su rol protagónico. De igual manera Pedro de *Pedro el escamoso* o Edilberto Reyes de *Los Reyes*, estos personajes son antihéroes que están en el alma y conmueven a la gente.

Otra de las fórmulas que menciona Cáceres es construir una telenovela convencional y en las subtramas una cantidad grande de personajes y actores de comedia, de tal forma que el reparto y las historias paralelas cargan la comedia, preservando el melodrama con un rol central.

En una novela lo ideal es que las líneas secundarias sean las que carguen el humor, por ejemplo en Betty el personaje de comedia era ella pero no era él, y en Pedro el personaje de comedia era él pero no era ella. (M, Jaimes, comunicación personal, octubre 12 de 2016)

Para Mario Jaimes, el componente de humor generalmente lo cargan las líneas secundarias, hay algunos productos que confunden eso y no se reconoce si es una telenovela, una serie o una comedia, pero de alguna manera tiene los tres elementos como *El tesoro* (2016) del canal Caracol que empezó en un tono más serio y dramático y terminó con un final típico de telenovela, pero con humor.

Sin embargo,

Si es una parodia ya inicia con un tema cómico. Una comedia no puede tener personajes dramáticos, en el estricto sentido del drama como género, porque si el drama se exagera demasiado ese personaje dramático ya pasa a ser un personaje de comedia. (M, Jaimes, comunicación personal, octubre 12 de 2016).

Aunque una comedia no puede tener ni personajes ni situaciones dramáticas, una telenovela si puede tener elementos de comedia.

Para Gaitán como se cita en Rincón (2015) la televisión colombiana ha acertado la distancia que siempre ha habido entre humor y drama, que cada vez hace novelas más audaces en ese sentido, En el caso de *Yo soy Betty la fea*, los personajes surgieron a partir de la comedia no del melodrama, ya que la comedia hace que surjan las mejores contradicciones.

Para el libretista, en Colombia la construcción de personajes ha sido mucho más elaborada que en otros países donde siempre se cuentan las mismas historias del malo, el bueno, el galán. En Colombia los libretistas se han encargado de hacer personajes que se distinguen los unos de los otros, en el que por ejemplo retira a algunos de las líneas principales se cuentan con la fórmula básica del melodrama y la historia se cuenta a partir de las líneas secundarias. De la misma forma la familia como en el caso de *Los Reyes* o de *Pobres Rico*, se convierte en un personaje más desde el que se centra toda la parte de humor.

*Yo soy Betty, la fea* considerada fue concebida con la idea de hacer una telenovela en formato de comedia. Así lo explica Fernando Gaitán en Rincón (2015), afirmando que tomó este recurso de la antigua comedia gringa la cual, a su criterio, supo encontrar el camino entre el drama y la comedia manteniendo el espectro de la comedia.

Gracias a Gaitán se descubrió la importancia de *Yo soy Betty la fea* como telenovela con humor por su despegue mundial y sus muchas adaptaciones, En el sentido cultural esto se debió a que por su contenido, en otros países empezaron a entender cómo se contaba una historia de amor con una veta de humor, de ironía y de distanciamiento. Las familias en Colombia y otros países encontraron en la telenovela algo de qué hablar, unieron el lazo familiar a partir de lo que pasaba en los capítulos y de los conflictos de los personajes.

Este modelo de hibridación que tiene impreso el sello colombiano, se convirtió en una tendencia mundial, sobretodo en países como México que luego de adquirir los derechos de varios formatos colombianos como *Qué pobres tan ricos* empezaron a añadir elementos de comedia a las telenovelas. Según el medio mexicano Milenio.com (2015) este fenómeno se debe a una enorme ausencia de programas de comedia en la televisión que hizo que acudieran a la línea de humor de las telenovelas para sustituir la comedia ausente y además para cautivar

en mayor medida al público internacional como el europeo, el africano y el sudamericano por tratarse de la telenovela.

Lo explicado anteriormente puede verse en el análisis que se hará en el presente capítulo a partir del análisis sincrónico de dos telenovelas híbridas con comedia que fueron populares en dos distintos momentos de la televisión colombiana de las últimas décadas. Por un lado se analizará *Pedro el escamoso* de Dago García y Felipe Salamanca transmitida por el Canal Caracol desde el 2001 hasta el 2003 y por otro lado *Hasta que la plata nos separe* escrita por Fernando Gaitán, dirigida por Mario Ribero, transmitida del 2006 al 2007 por el canal RCN, a partir de las siguientes categorías:

Sinópsis, universo, personajes principales y secundarios, elementos cómicos. Inicio de la telenovela, final de la telenovela.

La selección de estas dos telenovelas se justifica por las temáticas que tratan, por su duración al aire, porque son reconocidas en un público de distintas edades y generaciones, por su rating y porque sus libretistas se destacan en la televisión colombiana por la creación de telenovelas con puntos de vista distintos y temáticas que llamaron la atención en un público internacional.

### **2.3. Pedro el escamoso**

Escrita por Adriana Barreto, Monica Dominguez, Dago García, Luis Felipe Salamanca. Duró en transmisión por el Canal Caracol del 24 de agosto del 2001 al 21 de febrero del 2003. Por ser un formato de éxito contó con varias versiones:

La cadena portuguesa TVI hizo en 2003 una versión llamada *Coração Malandro*. En Televisa salió como *Yo amo a Juan Querendón* en 2007. France 3 realizó una versión Francesa llamada *Le Sens de Jean-Louis* Y Caracol realizó para Telemundo la segunda parte de esta historia en formato de serie llamada *Como Pedro por su casa*.

### 2.3.1 Sinopsis

La doctora Paula, el amor de la vida de Pedro Coral (Pedro el escamoso) se va a casar con otro hombre. Sin importar la tristeza que les trae saber que nunca van a estar juntos, la doctora no da su brazo a torcer y llega a la iglesia para su casamiento con César Luis, allí él la espera rodeado de personas que no dan un peso por su matrimonio, como su ex esposa, su secretaria y su asistente.

Pedro, ante su pena de amor, decide devolverse a su pueblo para recordar la historia desde el principio, cómo terminó en la gran ciudad y cómo conoció a la doctora Paula. En el pasado, tuvo que huir de su pueblo porque lo iban a matar por un lío de “faldas” y llegó a la gran ciudad con nada más que la ropa que tenía puesta, unas botas y un papel con la dirección de la familia Pacheco. en su recorrido ve a una mujer que lo deja impactado, se trata de Paula quien llega de un viaje del exterior para vivir con su mamá, en la casa se encuentra con su padre Juan Pacheco con quien no lleva buena relación. Al ser su mamá la amante de él siempre fue una hija negada y él con arrepentimiento le pide que lo perdone.

Mientras tanto, Pedro es recibido en la casa de los Pacheco por Libia, y sus dos hijas, todas del gusto de Pedro quien no puede contener su lado mujeriego. Para el momento en que Juan Pacheco llega a su casa, toma la decisión de suicidarse frente a Pedro no sin antes decirle que tiene que cuidar a sus tres hijas, especialmente a Mireya, su hija menor y a Paula. De un momento a otro, ante la confusión, Pedro se tiene que convertir en “el hombre” de la casa. Cuidar de las hijas de Juan Pacheco sin saber que la tercera va a ser el amor de su vida. Juan Pacheco tenía conexión con la empresa de César Luis y Paula termina trabajando para él quien siempre mostró interés en ella y a pesar de estar casado empieza a conquistarla a punta de engaños.

### 2.3.2 Universo

En *Pedro el Escamoso* el universo es la clase baja emergente, es decir la clase popular con dinero, conocidos comúnmente como “los nuevos ricos” que entra en conflicto y se ve contrastado con la clase alta dominante. Así, el tema de esta telenovela es el amor, pues es lo más importante en la vida de los personajes es a la vez un vínculo o un obstáculo para las decisiones que toman, guiado desde las emociones y las pasiones de cada personaje. Por un lado la trama principal que es la relación entre Pedro Coral y Paula Dávila encuentra un primer conflicto en que esta es imposible porque ella se va a casar con otro hombre. Por su parte hay un segundo conflicto que se da en el ámbito familiar entre las dos mujeres de Juan Pacheco, por un lado Nydia Pataquiva que era su esposa al inicio de la telenovela y por otro lado su amante por más de 25 años, Ana Dávila la mamá de Paula.

A partir del análisis realizado, se puede afirmar que *Pedro el escamoso* se burla de los estándares de personajes y situaciones melodramáticas al poner en contextos trastocados escenarios que en el melodrama tradicional serían tomados como trágicos. Ejemplo de esto es la escena del suicidio de Juan Pacheco, en la que el melodrama se ve representado en un hombre que no puede vivir más cargando con su infelicidad y decide suicidarse pero a su vez la carga dramática se vuelve humor ante la exagerada reacción de Pedro testigo de este hecho quien primero cree que el arma de Juan Pacheco lo va a matar a él reacciona luego del suceso.

Otro ejemplo de situación melodramática es el hecho de que exista una hija ilegítima que pasa por las peores situaciones, normalmente se hablaría del hombre mujeriego de familia bien con una esposa e hijos educados que tiene una amante, comúnmente la empleada del servicio o alguien de un estrato más bajo. En el caso de *Pedro el escamoso* existe tal hija ilegítima pero en un universo contrario al del melodrama tradicional, pues la

esposa y dos hijas de Juan Pacheco pertenecen a sectores populares que se expresan de manera escandalosa mientras que la amante es una mujer de clase media, trabajadora, tranquila, sencilla con una hija que ha sabido aprovechar las oportunidades ya que estudió en el exterior.

### **2.3.3 Personajes**

Como se menciona en el presente capítulo en el formato de telenovela con humor los personajes son los quienes llevan la carga de comedia. En el caso de *Pedro el Escamoso* es Pedro: el típico “galán de pueblo”, coqueto y enamorado. Cualquiera mujer que ve le llama la atención, utiliza palabras como “bizcocho” para referirse a ellas y todas representan una tentación, no importa el estrato, él las quiere a todas porque todas son hermosas ante sus ojos, no en vano repite constantemente frases como “esa mujer va a ver mis boticas debajo de su cama”. Su ídolo es Galy Galiano, el músico costeño que interpreta baladas y música de despecho, el perfecto ejemplo de lo que es Pedro: Cursi y popular. Sin embargo, este último es un personaje que a pesar de su condición de Don Juan es optimista, divertido, tierno y por esto se gana el cariño de la gente.

Este se convierte en un personaje con elementos tanto de drama como de comedia, pues así como el sufrimiento es un rasgo del melodrama tradicional se ve reflejado en Pedro, un hombre que tiene un lado femenino muy marcado. Se le ve enamorarse perdidamente y sufriendo por amor y como los personajes de los melodramas tradicionales lleva consigo una voz en off que cuenta sus pensamientos más profundos, de amor, de tristeza, de felicidad, todos en su mayoría de forma graciosa. Así, está lleno de contradicciones cómicas cuando saca su lado de “macho” que tiene que defender el honor de las mujeres y se va a los golpes cuando lo considera necesario.

Por su parte Paula Dávila, es coqueta y recatada, segura de sí misma, no le importa lo que piensen los demás. Si Pedro representa las características de un pueblo, ella representa los valores de la ciudad. Es amable pero distante, no es un personaje que tenga carga de humor porque es quien le da el balance melodramático a su co-protagonista Pedro que se encuentra prácticamente ridiculizado por ser todo lo opuesto a ella. Como heroína de toda historia tiene enemigos que la quieren ver sufrir. En este caso, las Pacheco y la secretaria de Cesar Luis Freydell.

Cesar Luis Freydell por su parte, es el antagonista de la historia: encantador y mujeriego, calculador, está acostumbrado a conseguir lo que quiere. Juega con los sentimientos de cualquiera con tal de cumplir sus deseos y es mentiroso. Tiene mucho dinero por ser el dueño de la empresa que lleva su apellido.

Nidia Estella Pataquiva la esposa del difunto Juan Pacheco pertenece a la clase popular emergente. Es el estereotipo de mujer interesada y mantenida que disfruta conquistando hombres más jóvenes y que prefiere seducir y llegar a donde sea con tal de no esforzarse por nada, está acostumbrada a la buena vida. Tiene dos hijas a las cuales motiva a seducir hombres con dinero para que las mantengan.

Ana Dávila, la amante de Juan Pacheco y mamá de Paula Dávila es tranquila y educada, comprensiva con su hija, le ha tocado salir adelante con mucho esfuerzo y a pesar de que no es una mártir, carga consigo el peso de las decisiones de su vida, como haber sido la amante de Juan Pacheco por más de 20 años.

Mireya Pacheco Pataquiva es la hermana menor de las Pacheco y es la más decente y educada de las tres (madre e hijas). Es bonita y de buenos sentimientos, se enamora de Pedro por su ternura.

En la telenovela hacen aparición otros personajes que le dan contrastes a las líneas más importantes. Es el caso de Pastor Gaitán, el escudero de César Luis, es un hombre homosexual, chismoso y tiene cierto rechazo a las mujeres pues las considera débiles y volubles por eso se siente atraído por Pedro, el más masculino de todos los personajes, a quien le da detalles e invita a salir.

Por su parte Yadira Pacheco, hermana de Mireya e hija de Nidia es caprichosa y escandalosa, defiende a su mamá por encima de todo y se siente orgullosa de lo que es. No le importa admitir la clase social de la que viene y sus gustos. Tiene un novio dueño de una buseta a la que trata como su “bebé”.

Otro personaje que va por la línea de la maldad es Lidia la secretaria de Cesar Luis quien odia a Paula Dávila porque le tiene celos y está dispuesta a meterla en cualquier lío con tal de hacerla infeliz. Se entiende que todo lo hace porque está enamorada de su jefe.

Así, una característica encontrada es que todos los personajes están contruidos prácticamente con una enorme influencia de las emociones por encima de su razonamiento, esto lleva a malentendidos pues primero está el actuar que el pensar.

### **2.3.4 Lo popular en *Pedro el escamoso***

La referencia a lo popular se reconoce a partir del estereotipo para generar humor. Para llegar a esto es muy importante señalar los objetos que hacen que se reconozca esa estética de lo popular. Por ejemplo las botas de Pedro, el aguardiente rojo (que hace referencia culturalmente al aguardiente que toman los camioneros por su alto contenido de alcohol) los objetos grandes y estorbosos, los colores de las paredes de la casa de Los Pacheco, la ropa con estampados de animales, que indica que esta categoría, tan presente en la telenovela, se entiende como todo lo exagerado, inapropiado, escandaloso, visto desde la óptica fría de la clase alta bogotana que contrasta con la clase baja en *Pedro el escamoso*.

Esta telenovela más que un formato que se mezcla con el género de la comedia, es el ejemplo más cercano a un híbrido entre melodrama y comedia, pues las características de ambos géneros se ponen en el mismo nivel narrativo.

Todo el tiempo se está viendo una tragicomedia: la historia se muestra desde la perspectiva de la comedia, y esto se debe a las situaciones en las que se ve envuelto el protagonista, lo que piensa, lo que hace y cómo es. Prevalece que se trate de un formato de telenovela al abordar una historia de amor que empieza en el capítulo uno y se va desarrollando durante los tres años de transmisión, con el desenlace que se espera de este formato relacionado con un final feliz. Se reconoce que es una telenovela donde hay tramas secundarias, personajes y muchos conflictos que resolver.

## **2.4 Hasta que la plata nos separe**

Escrita por Fernando Gaitán, Lina María Uribe y Andrés Burgos fue transmitida por el canal RCN entre 2006 y 2007.

### **2.4.1 Sinopsis**

En esta se cuenta la historia de Méndez, un joven vendedor que subsiste de este trabajo y además ayuda económicamente a su hermana y a su mamá. La otra protagonista es Alejandra Maldonado, la vicepresidente comercial de Colombiautos que a pesar de tener mucho dinero, necesita hacer uso de todo lo que tiene para poder costear su matrimonio que está pronto a celebrarse. Ambos tienen problemas de dinero y por distintas razones se encuentran en la misma carretera en la que Alejandra sufre un accidente, Méndez al verse involucrado en el accidente observa cómo su vida dará un vuelco de 360 grados y tendrá que someterse a las más diversas pruebas o vicisitudes que lo llevarán desde estar en la cárcel, por las acusaciones de Alejandra, hasta tener que trabajar con ella en la misma empresa, todo por cubrir los gastos y pérdidas de dinero que él asumió como propios, toda vez que el novio de

la afectada, abogado de profesión lo acusara de ser culpable de todos los hechos negativos que empezaron a rodear la vida de la protagonista de la novela. En el desarrollo de esta trama, el personaje (vendedor) está lejos de imaginarse que se involucrara de tal manera en la vida de la afectada, y de la misma manera la protagonista se enamora de Méndez, sus propias vidas darán un vuelco total y finalmente estarán juntos.

#### 2.4.2 Universo

En *Hasta que la plata nos separe* el dinero es lo más importante. El universo de los personajes se desarrolla alrededor de él, los mayores problemas y las más grandes motivaciones se dan por su causa. Así la lógica que manejan los personajes está encaminada a las ventas. Enmarcado en cualquier clase social, todo ser humano necesita vender algo para ganar algo. Necesita vender su imagen, necesita vender cosas, necesita hacer uso de su vendedor interno para conseguir lo que quiere. Bajo este argumento, *Hasta que la plata nos separe* rompe los esquemas de la telenovela tradicional pues su planteamiento no se presenta inicialmente como una historia de amor, sin embargo, más adelante las situaciones que viven los personajes Rafael Méndez y Alejandra Maldonado demuestran lo contrario.

Esta telenovela se cuenta en una Bogotá dividida por clases sociales. La de Méndez clase media-baja y la de Alejandra clase alta. *Hasta que la plata nos separe* es un buen ejemplo de telenovela que en su trama principal (la de Alejandra y Méndez) lleva tras sí una tragedia para los personajes. Tras el accidente de Alejandra Maldonado, Méndez queda endeudado con una importante suma de dinero. Sin embargo, el humor los lleva a las situaciones contradictorias e irónicas que les suceden a los personajes tanto principales como secundarios.

En ese sentido, esta telenovela presenta rasgos que combinan el drama y la comedia pues como lo afirma Gaitán con *Betty la fea*, *Hasta que la plata nos separe* tiene elementos

de la comedia de situación, en los que la ironía, la confusión y el enredo priman sobre todo, ejemplo de esto es que Méndez, un tipo con mala suerte justo esté en la situación equivocada en el momento equivocado y que cuando se va a buscar el cuerpo de Alejandra luego de tener el accidente de tránsito se encuentre con la mujer más neurótica y difícil que lo mete en la deuda más grande de su vida y le da un giro de 180 grados.

### **2.4.3 Personajes:**

Rafael Méndez: se presenta como el típico “mercachifle”, se considera a sí mismo un comerciante y es bueno vendiendo sus productos porque tiene encanto, habla mucho y tiene éxito con las mujeres, particularmente las secretarias, las dueñas de tiendas de barrio y las amas de casa. Sin embargo como buen comerciante que anda de aquí y allá no siempre le salen las cosas bien y vive endeudado porque confía en quienes le deben.

Habla mucho pero casi no lleva a cabo las acciones. Se arrepiente cada que tiene que enfrentar una situación que no pueda solucionar con el diálogo.

Alejandra Maldonado: Es rigurosa, rica, estricta, malgeniada, calculadora, segura, directa. Así ha llegado a ser la vicepresidente comercial de Colombiautos y así ha logrado concretar muchas ventas y hacer mucho dinero. Tiene un carácter tan fuerte que prácticamente nadie se le acerca porque estalla su lado neurótico. Sin embargo este personaje tiene una enorme contradicción: cuando se trata de su novio Rubén todo se invalida. Se mete en problemas monetarios para complacerlo y cree que él está completamente enamorado de ella. Rubén Valenzuela es el novio de Alejandra, es abogado, pero no hace nada. Tiene una firma que no recibe un caso importante hace años y básicamente es mantenido por Alejandra. Es “vivo” y aprovecha cada.

La historia tiene una gran cantidad de personajes que manejan todos el humor desde la contradicción y los estereotipos: *Vicky" Parra "La Pajarita"*: le dicen así por ser pequeña y

tierna pero tiene dos hermanos carniceros que matan a cualquiera que se meta con su hermana. Claudia Bermúdez: la vendedora coqueta que seduce a los compañeros de trabajo y a los clientes. es *Rosaura Suárez de De la Peña*: se jacta de tener mucha clase y de conocer las cosas y lugares más finos del mundo.. "Nelson Ospina "El Dandy": Es buenmozo y mujeriego. "Edgar Marino": el vendedor egocéntrico que cree que puede tenerlo y alcanzarlo todo. Tiene el ego por las nubes. *Ismael Dueñas "El Bebé"*: Es el mayor de todos y no hace ventas, solo está ahí porque da pesar sacarlo porque está esperando su pensión. Finalmente encontramos a *Isabel Duarte "La Generala"*: Es masculina y socialista.

Tiene más elementos de comedia dentro de la historia que de telenovela. Sin embargo, prima el formato de telenovela al tratarse de una historia que se transmitió por dos años por la cantidad de personajes y sub-tramas. El amor es el eje central y siempre va a tener una gran importancia en la historia. No en vano el final de la historia es el casamiento entre Méndez y Alejandra.

Para cerrar, vamos a abordar el tema de discusión entre los entrevistados una tendencia en las últimas décadas de la televisión colombiana se encuentra en que la trasgresión de las leyes establecidas de los formatos y los géneros no sea una simple casualidad. Eso, que a lo largo de la investigación hemos llamado mezcla de géneros o hibridación de la telenovela y la comedia se ha dado por distintas experimentaciones de los canales y los libretistas que guiados por la popularidad de ciertos programas y formatos ante de los televidentes.

Tanto en *Pedro el Escamoso* como en *Hasta que la plata nos separe* se hace referencia a un personaje femenino que tiene a dos hermanos que se convierten en una amenaza para el protagonista, en el caso de Pedro esta es la razón por la que él se tiene que ir de su pueblo y en el caso de Rafael Méndez, es su novia, “la pajarita”, la que tiene estas

condiciones y Méndez se ve amenazado todo el tiempo por los dos hermanos carniceros de su novia.

Finalmente, después de analizar las telenovelas se plantea una final discusión que entra en el marco de la última década y tiene que ver con la transformación de los formatos en la televisión colombiana que pasan de una historia de telenovela muy larga a una historia de serie que se puede contar de forma más resumida y con temáticas diferentes al amor.

### **3. Tendencia a las series; cómo se está transformando la telenovela?**

Según Salgado y Rey Televisa era reconocida por ser la principal productora de telenovela de México y latinoamérica. En la última las directivas decidieron tomar otro rumbo administrativo y eliminaron El Canal de las Estrellas, su mayor fuente de producción de telenovelas para dar paso a una plataforma de contenidos seriados vía internet que encuentra similitud con la plataforma Netflix.

Este caso sirve para ejemplificar cómo los modelos de producción están cambiando, cómo los dueños de los canales se dieron cuenta que el público está exigiendo historias distintas y parte de la reflexión radica en que los canales, tomando el ejemplo de Televisa, están buscando despojarse de la idea de que hacen solamente hacen telenovelas. “La palabra telenovela hoy es una palabra maldita, la gente no quiere hablar de este formato.” (A, Salgado septiembre 22 de 2016)

La tendencia a las series que pueden ser contadas de manera cómica, con suspenso o incluso hablando de amor son la tendencia. En la actualidad se habla de las series noveladas, un formato que ha existido debido al éxito mundial de la telenovela en la que se cuentan historias más cortas, con una riqueza cinematográfica más amplia, menos personajes y transmisión diaria. Sin darnos cuenta esta forma de realización se venía trabajando con

anterioridad solamente que no en un horario tan importante como el *Prime time*, ejemplo de esto fue *Padres e hijos*.

Ya no se habla de capítulos de 120 horas, ahora son historias de 80 horas, un número más de serie, que a la larga es una especie de serie telenovelada disfrazada porque ya nadie utiliza el término, porque eso ahuyenta al público nuevo que al escuchar la palabra telenovela le da vergüenza y le parece antiguo. (A, Salgado septiembre 22 de 2016).

Los académicos e investigadores de televisión como Jesús Martín-Barbero, Germán Rey y una de las actrices pioneras de este medio Consuelo Luzardo consideran que debido a los cambios de los contenidos televisivos, de los usos de la televisión y de la forma en que se aborda la competitividad entre los dos canales privados, se está tratando de un medio decadente en Colombia. Para Martín-Barbero la televisión privada trabaja sobre éxitos, una telenovela en la que aparece un personaje o un tema de país que tuvo acogida y se repite constantemente en otros productos por su éxito.

“Anteriormente las telenovelas hacían un esfuerzo por meter temas del país, pero ahora por ejemplo, los noticieros se sofisticaron visualmente pero perdieron la capacidad de narrar, no analizan y así pasó con todos los programas.” (J, Martín-Barbero, octubre 20 de 2016). Para el autor este tema está relacionado con el hecho de que no exista una televisión pública que sea tan importante para la sociedad y el Estado que esté en manos de artistas y personas generadoras de contenidos con profundidad, contenidos que se preocupen por la investigación detrás de una noticia o de un programa informativo.

## **Conclusiones**

El presente trabajo de grado propuso que la telenovela y la comedia de televisión han tenido la tendencia por parte de libretistas y directores colombianos de ser mezclada o

hibridada en una mayor proporción a partir del nuevo milenio, debido a que estos han encontrado elementos cómicos para satirizar y contar, a través del humor o la ironía las historias dentro de la telenovela.

La anterior hipótesis encontraba justificación en dos importantes razones, la primera es llegar a un público cercano que se encuentra más relacionado con la telenovela ya que esta atrae más gente y tiene buen rating por su popularidad. La segunda estaba relacionada con las formas de contar de los colombianos que están marcadas históricamente no solo por una narrativa melodramática sino por el uso de la comedia como remembranza de la sociedad.

A partir de los propósitos mencionados anteriormente, se contó de forma paralela la historia de la telenovela y la comedia desde el inicio de la televisión hasta la presente década, con el fin de establecer en qué momentos hacían contacto ambos, género y formato, además se realizaron entrevistas a personajes influyentes dentro de la televisión colombiana que ayudaron a esclarecer cómo funciona la construcción de un formato de ficción, cómo se distingue un género de otro y cuál es el sello de autor en la televisión colombiana.

De acuerdo con el análisis de las telenovelas, la reconstrucción de la historia y a las entrevistas realizadas se puede concluir que a pesar de existir una mezcla de géneros y una burla al melodrama en la narrativa televisiva colombiana no se comprobó la existencia de un híbrido entre telenovela y comedia. Lo anterior debido a que, hasta ahora, aun cuando tanto la telenovela como la comedia desarrolladas en el país como formatos pioneros, a partir de una burla al melodrama y de la presencia del humor tenga más de 30 años no se puede hablar de hibridación entre esos dos géneros. Sin embargo, es posible reconocer esta hibridación en la telenovela del autor como es el caso de Martha Bossio con las adaptaciones de *Pero sigo siendo el rey* y *La mala hora*, Fernando Gaitán con *Yo soy Betty la fea* y *Hasta que la plata*

*nos separe*, Juan Manuel Cáceres con *Los reyes, Las detectivas y el victor* y *Pobres Rico*, como Luis Felipe Salamanca y Dago García con *Pedro el Escamoso*.

En la mayoría de los casos se ha llegado ahí por “casualidad”, por medio de pequeños experimentos por parte de los libretistas que tienen una fuerte veta de ironía y humor en sus relatos. Esta situación se hace evidente gracias a la presencia de los personajes, o debido a la línea de humor que siempre se ha tenido en el melodrama tradicional y por esta razón al hablar de una hibridación se hace referencia más a la tendencia que tiene casi toda historia colombiana de burlarse de lo dramático o de rescatar el lado jocoso a todo porque es una fórmula exitosa.

Las historias de telenovela burlada se cuentan principalmente desde sus personajes y cómo estos se desenvuelven en situaciones y contextos inesperados: un ejemplo de esto es la fórmula que utilizan los libretistas de ubicar a un personaje ordinario en un universo extraordinario, o a un personaje extraordinario en un universo ordinario, es decir, fuera de lugar como “la fea” en un universo donde la belleza es lo más importante, o a un pobre en una empresa donde lo más importante es el dinero. He ahí la razón de que la mayoría de las telenovelas con humor lleven por título el nombre de pila de su protagonista o protagonistas: *Yo soy Betty la fea, Pedro el Escamoso, Juan joyita, Pobre Pablo, el man es Germán, Muñoz vale por 2, La bella Ceci y el imprudente, Los Reyes*, entre otras.

A partir del análisis de la telenovela y la comedia en las distintas décadas se puede deducir que durante el sistema mixto de televisión las programadoras y específicamente los libretistas y directores tuvieron la oportunidad de experimentar con mayor libertad- que en las últimas décadas con los canales privados- y más de cerca las historias que querían contar, proceso que permitió que los autores dieran a los contenidos audiovisuales elementos

diferenciadores de los programas como una clara tendencia a la mezcla de géneros y de elementos de los distintos géneros y formatos.

Por esta razón no se habla propiamente de una telenovela híbrida como comedia en Colombia sino de una burla a la telenovela que trae consigo el sello de autor. Sin embargo de acuerdo a lo investigado se queda en un “ensayo y error” que finalmente lo que comprueba es que la telenovela es un formato tan amplio y exitoso que puede contar desde distintas intenciones historias de amor, de suspenso, comedia, características que lo convierten en un formato muy flexible, difícil de ignorar.

Se propuso una hipótesis en la que se planteaba que la hibridación entre telenovela y comedia explicaba el propósito de los canales privados de estar cerca de un público adepto a la telenovela, una forma de insertar el humor dentro de un formato que tenía garantizado el éxito comercial en el mercado televisivo nacional. Esta hipótesis se resuelve a partir de la observación de la oferta de programación tanto de Caracol como de RCN en donde las telenovelas con comedia tenían más participación en la parrilla que la comedia que ya se había visto disminuida. De esta forma, este trabajo de grado permitió entender cómo la privatización de la televisión en Colombia llevó a que la forma de contar se transformara y que la creación de contenidos audiovisuales tuviera como eje central más razones comerciales y de búsqueda de rating y no necesariamente contar desde una preocupación cultural como somos los colombianos, preocupación que era más evidente en las primeras décadas de la televisión y que la consolidaron como un modelo importante dentro de la televisión latinoamericana.

A pesar de que en la primera década del siglo XXI se destacaron las telenovelas como el formato más exitoso tanto nacional como internacionalmente, en la segunda década de este siglo ya casi no se habla de telenovelas, las series están desplazando este formato debido a

que una telenovela puede durar al aire por 120 capítulos o más, mientras que en una serie se puede contar una historia en la mitad de los capítulos que bien puede ser de amor o de cualquier otro tema y por su duración y temática es más fácil de desarrollar y de generar cercanía al público. Al ser un formato, la serie también puede ser contada desde distintos géneros y tonos como el melodramático, cómico de suspenso etcétera y también pueden ser híbridos.

Los propósitos culturales de la televisión se han transformado junto a sus géneros y formatos, ya no se trata de educar a las personas a partir de la televisión o contar cómo somos los colombianos a partir de una comedia que dure al aire 20 años. El público de la televisión está cambiando, se está mudando a otros escenarios donde encuentran contenidos con historias que la gente prefiere porque considera que están mejor contadas y que pueden ver en el momento en que lo prefieran

Lo anterior deja abierta la discusión de cuáles deben ser las estrategias que deben seguir los canales privados para llamar nuevamente la atención de un público migrante, en constante transformación. Así, queda planteado el cuestionamiento de cuáles son los propósitos que tiene la televisión con su público.

Una última conclusión de esta investigación permite aclarar la necesidad fundamental de realizar un análisis de televisión en Colombia en esta década, pues a pesar de no determinar con exactitud la existencia de un género híbrido si quedaron sembradas algunas ideas de cómo es la televisión en el presente y cómo será en el futuro. Quedaron a la luz aspectos del pasado de los géneros que vistos a los ojos de la actualidad permiten entender con mayor claridad por qué un medio que cada vez más entra en desuso estuvo tan arraigado a la cultura nacional y cómo aún hoy en día define gran parte de la cultura colombiana. De lo que somos y en lo que nos convertiremos.

## Referencias

- 50 años de magia. (18 de junio de 2014) Elenco. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/elenco/telenovelas-colombianas/14138156>
- 50 años de la televisión en Colombia. (2004). 1 (1).
- Bonnet, P. (2011). Breves apuntes sobre la radionovela como género literario. *Huellas*(88-89), 75-57. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5020201>
- Campos, C., Fajardo, M. F. (1990). La comedia de televisión en Colombia (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Carrasco, A. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández communication journal*. 1(9). 174-200 recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3304326>
- Duque, F., Prada, J. (2004). Santiago García: el teatro como coraje. Bogotá, Colombia.
- El Tiempo (2004, junio). Programa/yo y tú. *El Tiempo.com*. Recuperado de: [http://web.archive.org/web/20040611170515/eltiempo.terra.com.co/proyectos\\_2004/tv\\_colombiana/tv\\_recordar/recordar/ARTICULO-WEB-\\_NOTA\\_INTERIOR-1705067.html](http://web.archive.org/web/20040611170515/eltiempo.terra.com.co/proyectos_2004/tv_colombiana/tv_recordar/recordar/ARTICULO-WEB-_NOTA_INTERIOR-1705067.html)
- Gómez, E. (1992). Características de lo cómico en la telecomedia colombiana, algunos casos (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana.
- González, R. (2002) *Llorar es un placer*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Historia de una Travesía. Cuarenta años de la televisión en Colombia.(1994). 1 (1).
- Kienyke. (2013, agosto). Las series que amábamos en los 90. *Kienyke*. Recuperado de <http://www.kienyke.com/tendencias/las-series-que-veiamos-en-los-90/>
- Laurence, C. (2004). La telecomedia colombiana. Más allá de la risa (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana.

Laverde, M.C. (Ed.). (1997). *Mapas nocturnos: diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*. Recuperado de

[https://books.google.fr/books/about/Mapas\\_nocturnos.html?id=pbntnTB9hWsC&hl=es](https://books.google.fr/books/about/Mapas_nocturnos.html?id=pbntnTB9hWsC&hl=es)

Martin-Barbero, J, Muñoz. S. (1992). *Televisión y melodrama*. Bogotá, Colombia: Tercer mundo editores.

Mckee, R. (1997). *El guión*. Recuperado de

<https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoev69vTWRITnpISE9GcVk/edit>

Peña, N. (2012). *Colombia audiovisual años 80* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Pérez, H., Muñoz, J., Fandiño, M.A., Montañez, N., Diaz, P., Cabezas, D., y Restrepo, N.

(2015) *Historia de una pasión: La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales*.

Bogotá Colombia: Universidad Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Ciencias Sociales.

Programa de Comunicación social-Periodismo.

Perez, J. C. (2009). *Comedia colombiana: del éxito al olvido* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Poliniato, A.(1992). *Géneros y formatos para el guionismo en la televisión educativa*.

México: Instituto latinoamericano de la educación educativa.

Rey, G. (2002). *La televisión en Colombia*. En Orozco, G. (Ed.), *Historias de la televisión en América Latina* (pp. 117-156). Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Rincón, O. (2015). *La televisión Colombia es de autor*. *Boletín Cultural y Bibliográfico*.

49(87), 67-88 Recuperado de

[http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/7392/7734](http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/7392/7734)>.

- Rincón, O. (2015). Identidades en flujo, diversas maneras de ser colombianos. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 49(87), 53-66 Recuperado de [http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/7391](http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/7391)
- Rincón, O. (2008). La telenovela: un formato antropófago. *Chasqui*. (104), 48-51 Recuperado de <http://biblat.unam.mx/pt/revista/chasqui-quito/articulo/la-telenovela-un-formato-antropofago>
- Rodríguez, B. (2014). En un pequeño pueblo: Una narrativa desde la comedia (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Rodríguez, C., Tellez, M.P. (1989). La telenovela en Colombia, mucho más que amor y lágrimas. Bogotá, Colombia: Controversia.
- Salazar, M.C. (2010). Heroína, cambios en la protagonista de novela colombiana en las últimas dos décadas (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Semana. (1982, agosto). El último suspiro. *Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-ultimo-suspiro/638-3>
- Semana. (2005, diciembre) Alicia Del Carpio. *Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/especiales/articulo/alicia-del-carpio/75530-3>
- Señal memoria (2012, mayo). La radionovela un género que marcó toda una generación. *Señal memoria.co* Recuperado de: <http://www.senalmemoria.co/articulos/la-radionovela-un-genero-radial-que-marcó-toda-una-generación>

