
FRANCISCO MONTAÑA IBAÑEZ

Profesor
Instituto de Investigaciones Estéticas
(Director Divulgación Cultural)
Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá
E-mail: fmontanai@unal.edu.co

Una mirada a la juventud y la infancia en la televisión de los noventa

ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, VOL. IX, N° 9. 2004

MONTAÑA, FRANCISCO, *Una mirada a la juventud y la infancia en la televisión de los noventa*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. IX, N° 9, Bogotá D. C., 2004, Universidad Nacional de Colombia, págs. 213-229.

Resumen

La década de los años noventa se inauguró con la promulgación de la constitución política de 1991. Desde el punto de vista cultural y educativo, este acontecimiento tuvo consecuencias determinantes para el desarrollo de una nueva idea de nación, entre las que se encuentra haber reconocido el libre albedrío de los individuos, incluso si son jóvenes, como un derecho inalienable. En la televisión colombiana, coincidentalmente, se desarrolló durante esa década una especial atención a los problemas de los niños y los jóvenes como tema para crear historias exitosas en la televisión. Posiblemente este interés tenga que ver con el ambiente social que se gestó gracias a ese cambio político. Adicionalmente, estas narraciones de ficción, siguiendo una curiosa tendencia en la televisión colombiana, interpretan de manera más interesante la realidad que los informativos o los documentales. Se trata entonces, en este escrito, de hacer un recorrido por la programación de esos años descubriendo las tendencias que se hacen evidentes en esos dos sentidos: temas juveniles y tratamiento realista.

Palabras clave

Francisco Montaña, televisión, -realismo, -juventud, niñez, años noventa, narrativas.

Title

A Look at childhood and Youth as Seen in the Television of the Nineties.

Abstract

The nineties begin with a new political Constitution, the one of 1991. From the viewpoint of culture and education this event had defining consequences on the development of a new idea of nation, such as the clear recognition of freedom of choice as an inalienable right for individuals, including youngsters. During this decade Colombian television was attentive to the problems of youth and develops successful stories about them. This interest is possibly related to the social climate due to the political changes. Additionally these fictional Colombian stories interpret reality in a more interesting manner than newscasts and documentaries. This article peruses the television programs of the nineties in order to discover tendencies than address two topics: programs for youngsters and themes that deal with reality.

Key words

Francisco Montaña, realistic television, youth and television.

Estamos provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan.

PAUL VALÉRY, *Pièces sur l'art*, 1934

Para el espectador adulto, la idea de la infancia está unida a la de pureza y sobre todo a la de inocencia; al reír y llorar ante el espectáculo de la infancia, el adulto, en realidad, se enternece consigo mismo, con su inocencia perdida. Por esta razón, es más importante que nunca ser realista; y ¿qué es el realismo sino el rechazo del pesimismo y el optimismo, de modo que el espíritu del espectador pueda tomar partido libremente, sin el empujón del realizador?

FRANÇOIS TRUFFAUT, *El placer de la mirada*.

La televisión construye usualmente sus relatos a partir de las intuiciones de directores y libretistas, de las investigaciones de los departamentos comerciales, de los caprichos de los productores, de las experiencias recogidas en otros programas, argumentales o no, de las revelaciones: en fin, de todos los indicios que le puedan indicar cuáles son los temas y las formas que interesan al público, al mercado, a sí misma. Lo cierto es que, nazcan donde sea, las historias que cuenta la televisión sólo permanecen en caso de que el público se reconozca en ellas, las viva y las disfrute. Con un explícito e ineludible compromiso comercial, parece que la televisión decidiera cuáles son las historias que le interesa contar en un acuerdo tácito, signado por reglas inaprensibles, con ese mismo público. Seguramente la televisión argumental (seriado, telenovela, comedia) recoge intereses y preguntas que hacen parte de algunas percepciones comunes que tiene lugar en los contextos donde se producen sus relatos. Esta dinámica, bastante compleja y en la cual sin duda intervienen toda clase de factores, unos comprobables y otros especulativos, y cuyo estudio hace parte de la sociología cultural, conforma tendencias o intereses temáticos en momentos de la historia del medio. Una interpretación de una pulsión social realizada con los ingredientes necesarios en el momento justo puede convertirse en un éxito que inaugura una tendencia; una importación muestra posibilidades de tratamiento, de enfoque, de acento. En su carrera devoradora y constructora de realidades “ligeras”, la televisión se hace parte de nuestro devenir y de la forma de entendernos y mostrarnos como cultura.

En medio de las fuertes tensiones entre el compromiso comercial y el narrativo, la televisión colombiana de los años noventa, aún en parte realizada por la gente del teatro y del cine¹ y por sus relevos —ansiosos de demostrar que la nueva generación también tenía cosas que decir—, que llegaban al medio con necesidades expresivas y compromisos ideológicos más o menos explícitos —además de las necesidades puramente laborales o económicas—, descubrió y explotó el tema de la juventud y de la infancia en los dramatizados. De esta manera se construyó una nueva realidad donde las preguntas y las historias propias de estas edades entraron a formar parte del universo de las imágenes en movimiento, permitiendo introducir nuevos aires en los relatos televisivos y mediar en la tensión entre el compromiso comercial y la experimentación narrativa que permite el descubrimiento de nuevas formas.

Pocas cosas impactan de manera tan fundamental al espectador como un niño en la pantalla.

No olvidemos que el niño es un elemento patético que desde un principio conmoverá al público [...] Una sonrisa de un niño en la pantalla y ya todo está ganado. Sin embargo, precisamente lo que salta a la vista cuando se observa la vida es la gravedad del niño en comparación con la futilidad del adulto. Por eso creo más real filmar no sólo los juegos de los niños, sino también sus dramas, que son grandísimos y que no tienen nada que ver con los conflictos entre los adultos².

En la literatura nacional e internacional para niños y jóvenes existe una tendencia fuertemente desarrollada a partir de la segunda mitad del siglo xx, que consiste, en general, en exponer con realismo, complejidad y contraste los conflictos propios de las edades. Así, autores como Christine Nöstlinger, austriaca, ganadora del premio Hans Christian Andersen (el Nobel de Literatura para niños y jóvenes), ha escrito con enorme éxito historias que plantean los profundos conflictos que pueden surgir, por ejemplo, de la incomprensión que sufre un niño de primer grado de escuela por parte de su maestro o del terror ante un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial, revelando en la mirada del niño el profundo dramatismo de la existencia humana. Esta exploración de la psicología de la niñez y la juventud y, en el caso que nos interesa, de las formas dramáticas que revelan esa psicología, también han tenido importantes exponentes en la literatura nacional. Autores como Evelio José Rosero, quien en su novela *Cuchilla* (premio Norma-Fundalectura 1999, uno de los más prestigiosos y jugosos de la región) expone de manera contundente el drama de un escolar que se

¹ GERMÁN REY, *La televisión en Colombia*, Barcelona: Gedisa, 2001.

² FRANÇOIS TRUFFAUT, *El placer de la mirada. Reflexiones sobre los niños y el cine*, Barcelona: Paidós, pág. 35.

enamora de una vecina, y Yolanda Reyes, en cuya novela *Los años terribles* asistimos desde adentro al problema que significa para un grupo de niñas adolescentes el final del colegio, permiten intuir que en el ambiente cultural existen la necesidad y la posibilidad de explorar desde el arte narrativo, con una perspectiva realista, el mundo de la infancia y la juventud.

Aunque es claro que la televisión no se preocupa por producir obras de arte, también lo es que los mecanismos que usa en su sistema de producción son similares en cuanto a su objetivo (por lo menos en el campo al cual hemos reducido la observación: los argumentales), pues, al final, su propósito no es otro que producir historias capaces de establecer un contacto efectivo con el público. Aunque no es el objeto de este escrito demostrar la compleja dinámica que existe entre los movimientos de la cultura y las representaciones, sí resulta significativo que justamente el evento histórico más importante³ de la década, la Constitución de 1991, introduzca de manera directa en la opinión pública el reconocimiento de los niños y los jóvenes como sujetos de derecho. Su aparición como individuos autónomos, con capacidad de elegir sobre asuntos que determinan la personalidad como la forma de llevar el pelo y su longitud sobre los hombros, sus gustos musicales, sus opciones religiosas, sexuales, etc., sin duda abrió un espacio en el imaginario que les permitió a la sociedad y a los creativos, siempre sedientos de historias, empezar a explorar el problema de la infancia y la juventud para la televisión.

Se pasa, entonces, de la concepción didáctica de los relatos para niños a una idea más compleja tanto de la narración como de la infancia y la juventud. Los programas que introducen historias de adolescentes dejan de tener como público exclusivo a quienes representan. Sus historias, que en algunos de los casos más notables, como el de Cenpro Televisión, hacen parte de estrategias institucionales de comunicación, entienden las lógicas del lenguaje de la televisión y se alejan drásticamente de la evidencia moralizante o didáctica. Esto tiene lugar, tal vez, gracias a la complejidad que permite construir la perspectiva realista sobre el mundo representado⁴ y a la necesidad cultural de descubrir al país completo, donde, según la nueva Constitución, los

³ Su importancia es clara en términos de las transformaciones que implicaron el reconocimiento de la multiculturalidad nacional y el derecho al libre albedrío como fundamento de la estructuración del universo político en la concepción de la cultura y la educación.

⁴ Sobre este aspecto véase *¿Qué es el cine?* del crítico francés ANDRÉ BAZIN, donde se desarrolla ampliamente la idea según la cual no sólo el cine obedece esencialmente al realismo en tanto heredero de la capacidad de reproducción de la realidad visual de la fotografía, sino que es solamente allí, en el realismo, donde es posible que este medio alcance la forma de obra de arte. Al respecto existe numerosa bibliografía adicional, entre la que cabe mencionar *Teoría del cine* del alemán SIEGFRIED KRACAUER, por lo menos, además de la enorme cantidad de escritos teóricos y críticos que desató la aparición del neorealismo italiano.

jóvenes y los niños también existen como ciudadanos. Es curioso que la televisión nacional haya desarrollado una enraizada tradición realista en el abordaje de sus relatos y que los intentos de construir ficciones demasiado alejadas de los puntos de apoyo referencial de la realidad no hayan tenido gran éxito, por lo menos durante esta década.

Los años noventa no sólo presentan como novedad narrativa o temática la introducción de relatos juveniles e infantiles, sino que en ellos también aparece una seria y profunda preocupación acerca de la realidad política, social, económica y moral del país. De ahí seguramente el difundido comentario de Germán Rey y Jesús Martín Barbero. Según ellos es en el dramatizado colombiano, más que en los informativos, donde se expresa con mayor contraste y profundidad el país real⁵. Los relatos de esta época se preocupan fundamentalmente por la realidad. Basta echar una mirada a la programación de dichos años para encontrarnos de frente con la evidente proliferación de series argumentales semanales e incluso diarias que proponen la realidad nacional como fuente de historias. Vayamos pues a ello.

En este sentido, la década empieza con los últimos estertores del costumbrismo televisivo que tuvo durante la década anterior gran desarrollo con producciones como *Don Chinche* y *Romeo y buseta* la historia actuada por Jorge Velosa, cantante y compositor de música tradicional boyacense, y dirigida por Pepe Sánchez, una de las más importantes personalidades de la televisión colombiana⁶.

Este mismo año (1991) aparecen en la programación regular dos novelas importantes por su interés en recuperar o construir imágenes de la cultura nacional a partir de actividades económicas claramente reconocidas. Por una parte, la producción azucarera del Valle de Cauca aparece representada en *Azúcar*, dirigida por Carlos Mayolo, cinematografista, director y guionista vallecaucano —perteneciente a la generación que junto a Andrés Caicedo conformó el conocido Caliwood— que consiguió construir un relato ameno y con bastante éxito comercial, basado seguramente en las historias de las familias de los ingenios azucareros. Y, por otra, *La casa de las dos palmas* da cuenta del proceso de colonización de la región cafetera, definitivo en la imagen cultural de los colombianos y que hace una interesante recreación de la novela homónima del escritor antioqueño Manuel Mejía Vallejo.

Al lado de producciones como *MM*, comedia dirigida por Carlos Duplat, teatrero y cinematografista, empieza a aparecer la primera producción de una serie definitiva en la televisión nacional: *Zoociedad*. Se trata del recordado magazín humorístico

⁵ JESÚS MARTÍN BARBERO y GERMÁN REY, *Formas del ver*. Barcelona: Gedisa.

⁶ Los datos referentes a fichas técnicas, índices de audiencia, lanzamientos y finales de emisiones de serie son tomados de la revista *Elenco* de *El tiempo*, 1990-2000. Cabe anotar que se trata prácticamente de la única fuente regular. Adicionalmente sería posible recurrir a fuentes orales que permitieran ahondar en otros aspectos relacionados con este tema.

presentado por Jaime Garzón, donde se debatía de manera aguda la realidad política nacional, desenmascarando, mediante la farsa, la complejidad de intereses que aparecen en la clase dominante nacional.

Al lado de éstas se encuentra, en las emisiones del primer año de la década, una muy interesante producción, *Décimo grado*, realizada por Cenpro Televisión, difunta empresa de la también terminada Fundación Social, que después de hacer varias incursiones en la televisión educativa empezaba a desarrollar una línea de trabajo fundada en la necesidad de atacar “las condiciones estructurales de la pobreza”, entendiendo que un país es pobre en tanto “no tiene tiempo ni espacio para imaginarse su futuro”. De manera que su propuesta televisiva, que tiene raíz en una clara concepción política de los medios, entiende que la televisión, espacio de simbolización por excelencia en la cultura contemporánea, debe entenderse a partir de sus reglas internas: “El único factor común que tienen los programas de éxito no es la calidad de la producción, ni las temáticas, ni su capacidad de absorber al televidente, sino el manejo y el respeto de las estructuras dramáticas” y “todos los programas de éxito tienen una composición de audiencia infantil y juvenil muy alta. En ciertos horarios, los niños son unos verdaderos dictadores, que toman posesión del control de la televisión”⁷.

A partir de una idea de la responsabilidad ética de la televisión y de la comprensión de las “condiciones” del éxito de los programas televisivos para que las formas alternativas entren a formar parte del universo simbólico nacional se construyó en Cenpro una verdadera propuesta de hacer televisión, que introdujo el tema de la juventud y de los problemas concretos de la educación básica dentro de las formas dominantes de representación. Cenpro consiguió construir una de las primeras series que se preocupó por contar de manera responsable y profunda los conflictos de quienes, justamente, se encuentran cursando el décimo grado de escolaridad.

Al lado de series como *Manitas creativas*, claramente didácticas, o *Pequeños Gigantes y Reporteritos*, donde inclusive desde el título aparece el intento de imponerles a los niños roles de adultos como la manera de reconocerlos —asunto que revela un tremendo miedo a la diferencia y la idea de que sólo es posible entrar en relación con lo conocido—, al lado de este tipo de utilización de la infancia, *Décimo grado* marcó un hito al introducirse en la vida de los adolescentes para entender que, sus conflictos y sus historias son también parte de la Historia y que es justamente dentro de las lógicas narrativas propias de esa edad y reconociendo la complejidad

⁷ ROCIO DÍAZ DEL CASTILLO, (gerente de Cenpro), “Cenpro, el encanto de hacer televisión”, en *Revista Javeriana*, octubre 1996, págs. 347-350.

política de la actividad juvenil como es posible construir una narración honesta y verdadera sobre ella.

Basada en un antagonismo a veces maniqueísta entre un buen rector que funda su relación con los demás en el diálogo y un viejo profesor desplazado del poder, autoritario y resentido, la serie exploraba en capítulos cerrados las formas políticas que podían aparecer en ese colegio. Así consiguió desarrollar una narración exitosa desde el punto de vista del reconocimiento del público (que se convierte en éxito comercial) sin traicionar, por lo menos de manera evidente, la preocupación central: participar en la construcción del universo simbólico nacional para darle al país formas de reconocerse en su propia historia, de colaborar en la construcción de su identidad en el ámbito educativo⁸.

Un poco más adelante aparecen dos producciones que definen claramente la posibilidad de hacer un uso narrativo del material informativo político y social nacional. Por una parte, *La alternativa del escorpión*, escrita y dirigida por Mauricio Miranda y Mauricio Navas, respectivamente, donde sin mayores ambigüedades se ponían en el centro de la tensión dramática los conflictos entre los intereses políticos, económicos y éticos. El enorme éxito de esta serie, además, sin duda, de los logros desde el punto de vista formal (encabalgamiento dramático de escenas, movimientos de cámara que expresaban la tensión dramática, angulaciones extremas, ritmo vertiginoso), tiene que ver con haber conseguido poner en la opinión pública ideas sobre la vida política nacional que nunca habían tenido espacio en medios institucionales y masivos. A partir de esta serie, los problemas de la corrupción política, de la manipulación de la información manejada por los medios masivos con fines políticos o comerciales y de la primacía del poder económico sobre los derechos fundamentales, temas todos conversados en los encuentros sociales de los colombianos, tuvieron finalmente un espacio dentro de la cultura oficial⁹. Por otra parte, también aparece una conmovedora serie, *Asunción*, dirigida por Andrés Marroquín, graduado en la escuela de cine de San Antonio de los Baños, en Cuba, y escrita inicialmente por Felipe Salamanca y Dago García, el dúo de la nueva telenovela nacional, y por Consueño

⁸ Sobre la propuesta de Cenpro, incluidas *Décimo grado* y el resto de producciones de la década, que fueron desarrolladas de acuerdo con los mismos principios, gravita seguramente la enorme pregunta acerca de qué tanto pudo el éxito de la fórmula descubierta opacar los principios éticos que la engendraron, qué tanto la medición de audiencia, la lógica del mercado, pueden conjugarse con posturas pedagógicas y éticas sobre los medios sin desdibujarse ni corromperse.

⁹ Esto particularmente marcaba una emocionante paradoja, pues se trataba de la televisión desenmascarándose a sí misma, hablándonos desde las entrañas del monstruo acerca de sus comportamientos. Esta idea permitía una doble lectura: o todo es inocuo y ya lo que se diga no importa y nada cambiará esas corruptas costumbres, o estamos frente a un momento crucial de la historia del país, cuando las miradas a nuestra propia historia se multiplican, haciéndola más compleja, menos dominada, menos unívoca.

Quiñones después, en la que, haciéndole un arabesco al melodrama se cuenta la importante historia de una mujer soltera y luchadora que consigue sacar adelante a su familia. Aunque no representa una gran novedad temática, el tratamiento de los personajes y la construcción de los conflictos evidencian la preocupación por contar un universo complejo desde el punto de vista humano y narrativo. Tal vez con estas dos series se inaugura la renovación generacional del talento de realizadores y escritores de televisión. Son a partir de este momento, y usando palabras del crítico Ómar Rincón, “los hijos de la TL”, y ya no tanto de gente del teatro o del cine, quienes hacen la televisión.

Durante 1994 aparece una telenovela que, con un enorme éxito, encuentra, en las actividades económicas e industriales, los contextos dramáticos para la narración televisiva: *Café, con aroma de mujer*. También de este año es *La otra mitad del sol*, escrita por Mauricio Navas y Mauricio Miranda. La serie narra el mundo de la academia y las tensiones del conocimiento científico frente al conocimiento tradicional o chamánico y los sentidos de la historia oficial frente a los de la historia personal a través de una interesante reconstrucción del debatido 9 de abril de 1948, logrando, como pocas, una articulación verosímil e importante de los contenidos históricos y las tramas argumentales. En 1995 Jaime Garzón realiza como remedo indudable del noticiero independiente *QAP, QUAC, el noticero*, una formidable burla de la frivolidad e incultura de los periodistas que, avasallados por la velocidad de las noticias, quedan paralizados moralmente frente a los acontecimientos o simplemente los usan para conseguir sus propios objetivos.

Y es en estos dos años, 1994 y 1995, cuando tiene lugar de manera abundante la aparición de historias que se preocupan por la niñez y la juventud como asunto narrativo para la televisión. Este último año aparece en la programación la inmortal serie *Padres e hijos*, un intento de cambiarle la cara a la llamada “franja maldita”: la del mediodía. Planteada inicialmente como la historia de una familia de clase media, su éxito comercial ha sido tan grande que aún hoy, ocho años después, cuenta con relativamente buena salud.

Redundante desde el punto de vista formal, *Padres e hijos* no hace propuestas narrativas; es, al contrario, la televisión en su estado básico, puro: tres cámaras que no compiten para expresar una realidad escénica tan plana (cotidiana) como el resultado que aparece en pantalla. Su acierto seguramente consiste en haber sabido combinar, con pretensiones moralizantes, los conflictos de los menores en relación con los de los adultos, construyendo así una mirada a la familia un poco más completa y cumpliendo con las leyes de la narración melodramática del conflicto interior y de las acciones dialogadas. Sin embargo, el éxito y la continuidad de este tipo de programas merecerían estudios exclusivos que tendieran a revelar las claves narrativas que lo hacen merecedor del aprecio de las familias colombianas.

Por otra parte tenemos la aparición de una muy interesante serie de televisión educativa que vale la pena mencionar porque, realizada justamente por “hijos de la TL”¹⁰, introduce en el lenguaje de la televisión educativa ritmos completamente novedosos, plagados de narraciones paralelas y fugas narrativas: se trata de *La brújula mágica*¹¹.

Pero la verdadera explosión de series argumentales sobre jóvenes y niños está representada por los siguientes títulos: *De pies a cabeza*, *Clase aparte*, *Sabor a limón*, *Conjunto cerrado* y *O todos en la cama*. Que cinco series, casi en el mismo año, 1995, tengan como centro la vida de los niños y los jóvenes en sus espacios más cotidianos y exploren sus conflictos desde la perspectiva interior de los mismos puede, sin duda, considerarse un acontecimiento importante en el medio y entenderse como una tendencia.

De pies a cabeza, realizada por Cenpro, escrita inicialmente por Juan Manuel Cáceres, autor de una de las comedias más recordadas y duraderas de la década, *Vuelo secreto*, y posteriormente por el taller creativo dirigido por Juana Uribe, y dirigida por Andrés Marroquín, nos presenta un universo coherente, intenso y verdadero. Alrededor de los acontecimientos que tienen lugar en un equipo de fútbol juvenil de uno de los barrios con más carácter y reconocimiento de la Bogotá moderna de clase media, Paulo VI, la historia descubre los tremendos conflictos del mundo de los jóvenes que viven allí¹².

La serie consiguió varios logros: descubrir una generación nueva de actores, introducir los temas de la vida de los niños y los jóvenes que usualmente permanece oculta a los adultos y darle un aire fresco a la televisión, plagada de melodramas. Por otra parte, su productora asumía un compromiso político y pedagógico con la serie. La novedad, en este sentido, consistió en que, a pesar de las claras intenciones pedagógicas, la serie consiguió, gracias a su diseño narrativo, a su *casting* y a la frescura de la puesta en escena, poner en cuestión las preguntas de los jóvenes de la clase media bogotana desde una perspectiva respetuosa, agradable y reveladora. Las historias que aparecían mostraban a un grupo de niños y de jóvenes que resolvían sus

¹⁰ Su guionista fue Rafael Chaparro, novelista y dramaturgo, autor de *Opio en las nubes*, que, según Mario Jursich, editor, “no es tanto una novela sobre el rock como sobre los efectos que ha ocasionado en la cultura moderna” (*Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. xxviii, núm. 31, 1991).

¹¹ “Un estudio de la programadora estableció que *La brújula mágica* es uno de los programas de mayor recordación entre los colombianos” (Elenco, octubre 1996).

¹² “*De pies a cabeza* logra combinar con éxito una serie de elementos que le permiten cautivar audiencia, sin abandonar la función didáctica y recreativa de la televisión [...] Ésta es una serie en la que se tocan problemas como el secuestro, el alcoholismo en la adolescencia y la seducción homosexual a menores, sin agredir al público joven que representa el mayor porcentaje de su sintonía [...] En los dos años que lleva al aire ha logrado conservar sus frescura y agilidad” (Elenco, octubre, 1996).

vidas en medio de las confusas condiciones de vida adulta. La realidad nacional entraba a formar parte de sus destinos por medio de los más crudos ingredientes (el secuestro, la manipulación, la corrupción) y sin embargo esto no tergiversaba el mundo infantil, sino que lo complejizaba, lo ponía en perspectiva. Lejos de la idea de la infancia feliz recordada por algunos, aparecía la idea de la infancia como un momento de la vida atravesado por decisiones trascendentales desde los puntos de vista ético y social.

Se trata de la época en que Cenpro se consagra como una programadora-productora de series de televisión que hace gala de un profundo conocimiento de las estructuras narrativas y de una aguda visión de la realidad, llena de humor y frescura.

Simultáneamente se producía *Clase aparte*, un intento de hacer la versión nacional de los jóvenes de *Beverly Hills 90210*, donde se exploraba la vida de quienes estaban próximos a abandonar el útero protector del colegio, sometidos a las vacilaciones y los conflictos de la vida independiente. Con una estructura narrativa sospechosamente parecida a su referente norteamericano (una cafetería como lugar de reunión, parejas intercambiables, grupo de amigos donde había unos más pobres que otros y donde los problemas surgían de las alternativas de subsistencia), *Clase aparte*, dirigida por Rodrigo Triana, tuvo un éxito relativamente alto. Aunque varios comentarios de prensa¹³ lo equiparan con *Décimo grado*, la verdad es que esta serie no pretendía poner en cuestión el problema político del poder dentro de las instituciones educativas sino mostrar cómo los muchachos van haciendo su vida, sin que la realidad social apareciera más que como condicionante de carácter y de potencialidad de los personajes.

La proliferación de series con universos narrativos similares como *Conjunto cerrado*, donde se evidencian las nuevas formas de vivir la ciudad a través de la mirada infantil, con conflictos generados en los malentendidos que surgen cuando la lógica férrea de los niños se enfrenta a la lógica relativa de los adultos; como *Sabor a limón*, donde se avanza en la picardía que puede resultar de la mirada que los niños hacen sobre la vida y los miedos engrandecidos por la perspectiva, y como *O todos en la cama*, que, aunque con un rango de edad superior y más definido como comedia, también habla acerca de la vida de los jóvenes de provincia que comparten apartamento en la capital y de sus historias, revela que la “fórmula” de contar los cuentos de los jóvenes ha funcionado. La incursión en el mundo de los jóvenes y los niños se ha convertido en asunto de mercado; el *rating*, dueño y señor de las historias de nuestra televisión, nos permitió ver desde diversas perspectivas el mundo de los niños y los jóvenes.

¹³ “Desde la época de *Décimo grado* la tv colombiana prácticamente olvidó a los adolescentes. Ahora, *Clase aparte* aborda nuevamente el tema con variaciones [...] Con el correr de los días sus historias se consolidaron y aterrizaron hasta el punto de convertir el colegio San Francisco en un microcosmos de realidad” (Elenco, septiembre 1995).

Ahora bien: si es evidente la preocupación que existe en la televisión argumental seriada de los años noventa por encontrar las historias en el piso mismo de la realidad, es también claro que los conflictos de la juventud y la infancia resultan importantes desde el punto de vista narrativo, porque encarnan una profunda carga de realidad. Hay pocas cosas más conmovedoras, en cuanto reales y verdaderas, que el drama infantil frente, por ejemplo, al relativismo moral de los adultos. En este tipo de conflicto se expresa con mayor profundidad el conflicto social, moral, que en otro tipo de abordajes, justamente porque en ellos aparecen el contraste, la opción moral absoluta, la ausencia de matices.

Ya durante 1996 aparecen dos serie más en este sentido: *Cartas a Harrison* y *Tiempos difíciles*. Las dos tienen como universo la juventud. La primera hacía una apuesta compleja asumiendo riesgos narrativos bastante grandes y de un alto nivel de exigencia hacia el público y contaba cómo los jóvenes están avasallados por la realidad, cómo sus vidas no son más que barcos de papel sometidos a las tremendas presiones del amor, el dinero y la violencia. La otra serie, *Tiempos difíciles*, nuevamente de Cenpro Televisión, estaba basada en el proyecto Opción Colombia, una ONG que les permite a los jóvenes universitarios trabajar en cualquier lugar del país con el fin de realizar allí prácticas de campo y vincular el conocimiento académico con la realidad. A partir de una investigación se construyó una historia apasionante donde la vida de los jóvenes resultaba compleja y entendida con profundidad. A través del desarrollo de las historias del grupo de jóvenes que había llegado a un pueblo a las orillas de un río, la serie fue descubriendo y mostrando en toda su intensidad asuntos claramente identificados como el paramilitarismo y su vinculación turbia con el ejército, la guerrilla y su intolerancia ideológica, los conflictos de poder entre los intereses económicos de los terratenientes o de los grandes comerciantes y los intereses de los campesinos productores, y, en medio de ello, el papel de los jóvenes universitarios que demostraban las opciones de la sociedad civil frente al conflicto: indiferencia, compromiso ciego, compromiso crítico, oportunismo, el respeto a las leyes y los atajos sustentados por la idea personal del bien. Se trató de una serie donde el país podía ver reflejada la complejidad de la historia que aún persiste, con el encanto de la televisión que cuenta historias, que dialoga alegremente con el espectador, que juega con él a cambio de su fidelidad.

El final de la década lo marca otra de las series sobre jóvenes que pueden considerarse grandes éxitos de la televisión nacional. En 1999 aparece, despertando sentimientos encontrados, *Francisco el Matemático* como producto de una iniciativa estatal, del IDEP (Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico), asumida con criterio claramente comercial por el canal RCN. Nacida de una necesidad institucional que respondía a una política educativa, la serie combinó aspectos propios de las lógicas que la televisión comercial ha convertido en hábitos narrativos (suspense, violencia, amor) con aspectos sociales profundos.

La serie fue producida inicialmente y por completo con dinero del Estado. Esto, por una parte, permitía al IDEP asegurar que los contenidos y los tratamientos fueran ajustados a sus criterios como institución de investigación en educación y de apoyo a las innovaciones educativas y, por otra parte, ponía en tensión las formas dramáticas habituales con que la televisión construye sus relatos al alejar, por lo menos en potencia, la necesidad de asegurar por medio de la pauta la recuperación de los recursos invertidos y alcanzar los márgenes de ganancia habituales. Esta tensión (“choque de icebergs”, la ha llamado Germán Rey¹⁴), catastrófica desde cierto punto de vista, produjo sin embargo resultados muy acordes con la lógica de la producción comercial de televisión y lejanos de una nueva alternativa de televisión estatal que le permitiera al público emocionarse con otro tipo de ritmos y de formas narrativas. Los relatos y los universos narrativos entregados por la entidad estatal como base al canal y su equipo creativo a cargo de Juana Uribe para el desarrollo de la serie fueron asumidos inicialmente en su más extrema perspectiva, dando como resultado una historia cruda, truculenta y llena de violencia. Esta violencia propició críticas feroces por parte del sector educativo, que consideraba parcializada, tendenciosa y descalificadora la mirada que se hacía sobre la educación pública básica y secundaria. Sin embargo, el público, ese ente informe y complaciente o destructor, se interesó vivamente por las historias de los muchachos del Colegio Jimmy Carter (parodia de uno de los INEM, donde efectivamente se hacían las grabaciones), descubriendo en ellas la revelación de una realidad oculta y registrando una muy buena audiencia. Nuevamente, la televisión argumental entraba en el espacio de los relatos para completar la verdad que los ciudadanos intuimos sobre tantos espacios sociales. Los colegios públicos se manifestaron en contra de la serie, pero la verdad única y absoluta del medio se impuso, incluso sobre la iniciativa pedagógica. Ante el creciente registro de audiencia, la serie continuó ya sin el apoyo ni la orientación de la entidad de investigación y se ha mantenido incluso hasta 2003 con cada vez mejores niveles de sintonía que no se han visto afectados por transformaciones tan drásticas como el cambio de los actores protagónicos, la matización del universo donde ya no se cuentan las historias de la pobreza y del limbo, de la falta de esperanza y de la violencia de los estratos uno y dos, sino que se ha llegado al espacio socialmente aceptado, que no le duele a nadie. Los capítulos iniciales resultaron seguramente reveladores por su tremendo nivel de dramatismo. La evidencia de las niñas embarazadas, la violencia intrafamiliar, la intolerancia de algunos docentes y también el trabajo amoroso y sin duda patriótico de muchos otros mostraban una verdad sobre la cual casi nadie se atrevía a hablar en

¹⁴ En “Investigación sobre la *Caja de herramientas para la formación en valores*”, realizada por el Programa RED de la Universidad Nacional (inérito).

público y que por lo tanto corría el riesgo de quedarse como la enfermedad que corroe protegida por la vergüenza de su portador. Ése precisamente fue el objetivo de la producción desde el punto de vista oficial de la entidad estatal: propiciar conversaciones guiadas sobre estos asuntos que abrieran los puntos de vista sobre problemas como la drogadicción, el embarazo juvenil, la violencia intrafamiliar, la autoestima de los estudiantes y las condiciones laborales de los docentes, con el fin de promover la resolución pacífica de conflictos. Desde el punto de vista del canal RCN, fue y sigue siendo, evidentemente un excelente negocio¹⁵.

Este panorama muestra que primero existe una tendencia en las narraciones televisivas de la época a rescatar nichos de verdad, espacios de la realidad nacional como las actividades económicas o los espacios social o culturalmente vedados en forma de material narrativo y a construir sus relatos a partir de éstos, ganándose el aprecio del público seguramente por su vinculación con la realidad, porque en ellos se entiende el país, porque en ellos se vive la vida social de la que todos somos parte.

El problema del realismo, complejo desde el punto de vista estético, más aún en las formas audiovisuales, que deben su materia al registro mecánico de fragmentos de realidad, ha dado sus frutos en la televisión nacional, seguramente debido a la enorme necesidad que tenemos los colombianos de ver y de entender nuestra propia historia. En una cultura donde lo menos confiable es la verdad, completamente tergiversada, manipulada, donde es cotidiana la mentira soterrada o descarada, donde la ambigüedad es la forma tradicional de relación, la televisión argumental, por medio de la ficción, se ha atrevido a completar el mundo y la historia colombianos. Dentro de este mundo de minorías olvidadas, los niños y los jóvenes y sus historias aparecen, como hemos visto, como uno de los puntos de interés narrativo más representativos de la televisión previa a la licitación de 1997¹⁶, introduciendo en el espacio audiovisual, con mayores y menores grados de responsabilidad, el mundo urbano desde la perspectiva juvenil e infantil.

La investigación narrativa que ha desarrollado la televisión durante la década de los años noventa ha contribuido, sin duda, a crear la esperanza de la posibilidad de un nuevo país, menos corrupto, más tolerante, menos violento en todos los sentidos, esperanza que políticamente tuvo su fundamento en la constitución de 1991 y la reinserción de una de las guerrillas más astutas desde el punto de vista simbólico: el M-19.

¹⁵ FRANCISCO MONTAÑA IBÁÑEZ, *Caja de herramientas para la formación en valores* (Introducciones, historias de vida, conclusiones), Bogotá: IDEP, 1999-2000.

¹⁶ Esta licitación dio como resultado la adjudicación de las licencias para el montaje de dos canales privados, asunto que ha transformado por completo la estructura comercial y narrativa de la televisión nacional.

Cuando las historias hacen coincidir elementos dramáticos como las fuerzas antagonistas con elementos identificados culturalmente como las causas del conflicto nacional se está produciendo una unión tendenciosa de dos fuerzas: la fuerza del mercado, que define los relatos, y la fuerza de la representación social, que define las posiciones ideológicas. Esta alternativa, muy usada en los totalitarismos, ha resultado benéfica, tal vez porque ha descubierto partes de la historia nacional y porque ha sido usada con la suficiente inteligencia y responsabilidad para impedir representaciones simplistas y tendenciosas de la misma.

El interés por descubrir el mundo fascinante de los niños y los jóvenes puede nacer de la poderosa carga de realismo y la tremenda posibilidad de emocionar al público que tiene el conflicto infantil-juvenil puesto en la pantalla. Pero, por otra parte, es posiblemente el síntoma de una cultura, de un público que empezaba a preocuparse por los orígenes de los comportamientos sociales y que se atrevía, como hemos visto, siguiendo lineamientos institucionales o comerciales, a mirar la historia nacional de manera directa y compleja, encontrando en sus particularidades los asuntos narrativos, los conflictos que nos marcan como nación, historia de la que los niños y los jóvenes resultan protagonistas muy activos.