



TELEVISIÓN CON MEMORIA

Entrevistas a creadores
de ficción histórica
en Chile y Colombia

Editado por **Mónica Contreras Saiz**



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung



FREIE
UNIVERSITÄT
BERLIN



GUMELAB

FES

COMUNICACIÓN

TELEVISIÓN CON MEMORIA

**Entrevistas a creadores de ficción
histórica en Chile y Colombia**

Editado por
Mónica Contreras Saiz

Editores:	Mónika Contreras Saiz
Coordinación editorial:	Luisa Uribe, Omar Rincón
Con la participación de:	Hannah Müsseman, Holle Meding, Julieta Figueroa, María Elena Wood, Juana Uribe, Sandra Rodríguez Báez, Rodrigo Bazaes, Mario Ruiz, Bárbara Huberman, Rodrigo Cuevas, Juan Camilo Ferrand, Cecilia Navia, Loreto Aravena, Santiago Alarcón, Diego Ramírez, Carlos Moreno, Sergio Durán, Carlos Gaviria, Andrés Baiz, Iván Palomino, Diana Bautista, Michel Ruben, Alberto Gesswein, Patricio Pereira, Natalia Sabogal, Dago García, Andrés Parra, Daniel Muñoz, Julián Román, Nicolás Montero, Anderson Ballesteros, Gregorio Pernía y Juan Pablo Raba.
Ciudades	Berlín – Bogotá, septiembre 2025
Corrección de estilo:	Julio César Uribe
Diseño de portada:	María Elvira Espinosa
Diseño páginas internas:	Nelson Mora Murcia
Producción:	Programa de medios y comunicación de la Friedrich Ebert Stiftung para América Latina y El Caribe https://fescomunicaciones.fes.de/
Financiación:	Bundesministerium für Bildung und Forschung, BMBF (Ministerio Federal de Educación e Investigación de la República Federal de Alemania) en el marco del proyecto “Transmisión de la historia a través de los medios de entretenimiento en América Latina. Laboratorio de Investigación de la Memoria y Métodos Digitales – GUMELAB—”
ISBN:	978-628-97097-7-3

© 2025 Mónika Contreras Saiz

© 2025 Friedrich–Ebert–Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert)

La Fundación Friedrich Ebert no comparte necesariamente las opiniones vertidas por los autores y las autoras. Este texto puede ser reproducido con previa autorización de la Fundación Friedrich Ebert (FES) si es con un objetivo educativo y sin ánimo de lucro.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
PRODUCTORES Y PRODUCTORAS DE FICCIONES HISTÓRICAS	15
Entrevista a Dago García	20
Entrevista a Juana Uribe Pachón	27
Entrevista a Diego Ramírez	44
Entrevista a Alberto Gesswein	57
Entrevista a Natalia Sabogal	73
Entrevista a María Elena Wood y Patricio Pereira	83
Entrevista a Michel Ruben	96
GUIONISTAS Y LIBRETISTAS	105
Entrevista a Juan Camilo Ferrand	108
Entrevista a Rodrigo Cuevas	121
INVESTIGADORES E INVESTIGADORAS	131
Entrevista a Sergio Durán Escobar	134
Entrevista a Bárbara Huberman	149
DIRECCIÓN DE ARTE	163
Entrevista a Rodrigo Bazaes Nieto	166
DIRECTORES Y DIRECTORAS	191
Entrevista a Carlos Gaviria	194
Entrevista a Carlos Moreno	200
Entrevista a Andrés Baiz	215
COORDINACIÓN DE LOCACIONES & SUPERVISIÓN DE	
CONTINUIDAD	223
Entrevista a Diana Bautista	226
Entrevista a Iván Palomino	235

EDITORAS Y EDITORES	247
Entrevista a Sandra Rodríguez Báez	249
ACTRICES Y ACTORES	257
DIGNITY - DIGNIDAD	259
Entrevista a Julieta Figueroa	261
LOS 80	269
Entrevista a Daniel Muñoz	272
Entrevista a Loreto Aravena	282
PABLO ESCOBAR, EL PATRÓN DEL MAL	291
Entrevista a Andrés Parra	295
Entrevista a Cecilia Navia	309
Entrevista a Nicolas Montero	318
Entrevista a Anderson Ballesteros	329
Entrevista a Mario Ruiz	338
NARCOS Y DISTRITO SALVAJE	345
Entrevista a Juan Pablo Raba	347
TRES CAÍNES	353
Entrevista a Julián Román	355
Entrevista a Gregorio Pernía	370
GARZÓN VIVE	377
Entrevista a Santiago Alarcón	380
ENTREVISTADORAS	392
AGRADECIMIENTOS	393

INTRODUCCIÓN:

TELEVISIÓN CON MEMORIA

La televisión latinoamericana no solo entretiene: también recuerda. En los últimos años, varias telenovelas y series han hecho de la pantalla un lugar para debatir los pasados recientes de Chile y Colombia. Como se trata de una historia aún cercana —vívda y recordada tanto por los equipos creativos como por sus audiencias—, en mi investigación académica las he llamado “telenovelas y series de la memoria”. Este libro, *Televisión con memoria*, reúne 30 entrevistas a guionistas, directores, productores, actores, investigadores y otros oficios del ámbito audiovisual que participaron en estas ficciones históricas. Sus voces muestran cómo cada rol contribuye a la construcción de relatos televisivos que, al mismo tiempo que atrapan audiencias, dialogan con la memoria colectiva y colocan la historia reciente latinoamericana en el centro de la esfera pública.

Este no es un libro académico, aunque está orientado por la curiosidad investigativa de entender cómo se construyen ficciones sobre un pasado reciente que, en muchos casos, sus propios creadores han vivido. Es, ante todo, una compilación de entrevistas con quienes hacen posible la ficción histórica en televisión. Mi papel ha sido reunir las y ofrecer un marco que permita leerlas en conjunto. La idea de este proyecto comenzó en 2012, cuando viví en Colombia la emisión de la serie *Pablo Escobar, el patrón del mal*. Me llamó la atención ver cómo, noche tras noche, las personas discutían su propia historia a partir de lo que aparecía en pantalla. Entonces constaté de primera mano que la televisión forma parte de lo que, en la disciplina de la historia, llamamos cultura histórica: las maneras en que una sociedad cuenta y comparte su pasado en público. Esa idea se conecta con otra noción muy cercana, la de historia pública, que no busca encerrar la historia en libros o aulas, sino ponerla en diálogo abierto con la gente. Animada por esas conversaciones —y recordando que desde siempre

he sido espectadora de televisión latinoamericana— comprendí que lo que ocurría en Colombia lo había visto antes en Chile con la serie *Los 80*, cuando las familias comentaban su propia memoria reciente al ver las vivencias de los Herrera. Lo que sucedía en ambos países no era una coincidencia: era un fenómeno cultural compartido.

Ambas producciones tenían rasgos en común: abordaban temas sensibles de la historia reciente, fueron muy exitosas y usaron imágenes de archivo reales. Al mismo tiempo, se enlazaban con procesos memoriales en curso, es decir, con el uso social de la memoria, especialmente aquella ligada a experiencias traumáticas. Desde esa perspectiva, las series y telenovelas de las que hablan nuestras entrevistadas y entrevistados participan en la construcción de una cultura histórica en Chile, Colombia y América Latina: una narrativa que reivindica a las víctimas y revisita capítulos dolorosos de nuestro pasado, como el narcotráfico, el conflicto armado colombiano, la dictadura de Pinochet o incluso problemas estructurales de larga data, como la corrupción.

De estas reflexiones surgió el proyecto de investigación “*Transmisión de la historia a través de los medios de entretenimiento en América Latina. Laboratorio de Investigación de la Memoria y Métodos Digitales — GUMELAB—*”, desarrollado entre 2021 y 2025 en la Universidad Libre de Berlín. Allí exploramos cómo se crean estas series y telenovelas, qué relatos transmiten y de qué manera influyen en la relación que los públicos establecen con el pasado —en general— y con su propia historia —en particular—.

De qué producciones estamos hablando y qué historias abordan

Antes de entrar en detalle sobre la construcción de este tomo, conviene detenernos en las producciones que le dan origen. ¿De qué series y telenovelas hablamos cuando decimos que la televisión recuerda? Nuestro proyecto se centró principalmente en cinco producciones que marcaron sus audiencias: *Pablo Escobar, el patrón del mal*; *Tres Caínes*; *Narcos* (sus tres primeras temporadas dedicadas a Colombia); *Los 80* y *Dignity / Dignidad*. Las conversaciones, sin embargo, no se limitaron a ellas: siempre que en las entrevistas apareció la oportunidad de hablar de otras series o telenovelas que revisitan el pasado reciente de Chile o Colombia, la aprovechamos.

Pablo Escobar, el patrón del mal. Emitida por primera vez en Caracol Televisión en 2012 (como *Escobar, el patrón del mal*). Tuvo 113 capítulos en su versión nacional y 74 en la internacional; la diferencia obedeció a criterios de edición y, en total, fue mínima: apenas 29

minutos entre una y otra. Para algunos, telenovela; para otros, serie, basada en *La parábola de Pablo* (2001) de Alonso Salazar, sigue la vida del narcotraficante desde su infancia hasta su muerte y dramatiza los crímenes del Cartel de Medellín. Sus productores, Juana Uribe Pachón y Camilo Cano Busquets —ambos víctimas directas del narcotráfico—, la plantearon como una reivindicación de la memoria de las víctimas, muchas con su nombre real en pantalla. En esta compilación incluimos once entrevistas con personas que participaron en su creación: la productora general **Juana Uribe**, el productor ejecutivo **Diego Ramírez**, el presidente de Contenido de Caracol **Dago García**, el libretista **Juan Camilo Ferrand**, el director **Carlos Moreno**, la editora **Sandra Rodríguez Báez** y los actores **Andrés Parra**, **Cecilia Navia**, **Nicolás Montero**, **Anderson Ballesteros** y **Mario Ruiz**.

Los 80. Serie chilena del Canal 13, 78 capítulos en siete temporadas, emitidas entre 2008 y 2014. Relata la vida de los Herrera López, una familia de clase media de Santiago compuesta por los padres, Ana y Juan, y sus hijos Claudia, Martín, Félix y Anita. La trama sigue sus vivencias cotidianas entre 1982 y 1990, en plena dictadura militar, aunque la última temporada se desarrolla en el año de su transmisión, 2014. Concebida en el marco de la conmemoración del Bicentenario de Chile, buscó narrar la historia reciente desde la perspectiva de una clase media menos ideologizada, así como reflexionar sobre el país y su identidad. Fue pionera en llevar la dictadura a la televisión abierta y abrió camino a nuevas ficciones sobre ese período. Aquí conversamos con **Alberto Gesswein** (productor ejecutivo), **Patricio Pereira** (productor), **Rodrigo Cuevas** (guionista), **Rodrigo Bazaes** (director de arte en las primeras cinco temporadas y director de las dos últimas temporadas), **Bárbara Huberman** y **Sergio Durán** (investigadores) y con los actores **Loreto Aravena** (Claudia Herrera) y **Daniel Muñoz** (Juan Herrera).

Narcos. Tres temporadas emitidas en 2015, 2016 y 2017, con un total de 30 capítulos. Creada por Gaumont y distribuida por Netflix, contó con el apoyo de la productora colombiana Dynamo. Escrita principalmente por Chris Brancato, Doug Miro y Carlo Bernard, narra el surgimiento del tráfico de cocaína desde los años ochenta y el impacto del Cartel de Medellín y el Cartel de Cali, visto sobre todo desde la perspectiva de la DEA. Las dos primeras temporadas siguen a Pablo Escobar y la persecución liderada por agentes Stephen Murphy y Javier Peña —quienes participaron como asesores—, mientras que la tercera gira en torno al Cartel de Cali y al rol de Javier Peña en esa operación. En esta compilación incluimos entrevistas con **Andrés Baiz** (director de 12 capítulos), **Michel Ruben** (supervisor de producción de la segunda temporada), **Natalia Sabogal** (supervisora asistente de producción de algunos capítulos de la segunda temporada), **Diana**

Bautista (coordinadora de locaciones), **Iván Palomino** (supervisor de continuidad de la dos primeras temporadas) y con el actor **Juan Pablo Raba** (Gustavo Gaviria).

Tres Caínes. Dramatizado colombiano del canal RCN Televisión, escrito por Gustavo Bolívar y estrenado en 2013, con 80 episodios. Ambientado entre la década de 1980 y los primeros años del 2000, narra el ascenso y la trayectoria de los hermanos Castaño Gil, jefes paramilitares que, a través de sus estructuras armadas, protagonizaron algunos de los capítulos más violentos del conflicto armado colombiano, con graves crímenes contra la sociedad civil. Los libretos se basaron en testimonios recogidos en el marco de la Ley de Justicia y Paz (2005), que reguló la desmovilización de grupos ilegales. Desde su lanzamiento, *Tres Caínes* estuvo rodeada de debate y abrió un espacio inédito en la televisión colombiana al poner en primer plano la historia reciente del paramilitarismo. En esta compilación incluimos entrevistas con **Carlos Gaviria** (director) y con los actores **Julián Román** (Carlos Castaño), **Gregorio Pernía** (Fidel Castaño) y **Mario Ruiz** (César Gaviria).

Dignity / Dignidad. Miniserie de ocho capítulos coproducida por Invercine Wood (Chile) y Story House Productions (Alemania), creada por María Elena Wood y Patricio Pereira, con guion de Andreas Gutzeit. Se estrenó en 2019 en Alemania (plataforma Joyn+) y en 2020 en Chile (canal Mega). La trama, en clave de thriller, sigue a Leo Ramírez, un abogado que de niño vivió en Colonia Dignidad y que, en 1997, participa en un intento fallido de capturar a Paul Schäfer, fundador de la Colonia y acusado de abusos sexuales. Con personajes principalmente ficticios y figuras reales como Schäfer, la serie ofrece una mirada inquietante tanto a los atroces abusos cometidos contra los colonos de Dignidad, como a los nexos entre la Colonia, la dictadura de Pinochet y diversas instituciones alemanas. La Colonia Dignidad fue fundada en 1961 en la Región del Maule, a 400 kilómetros al sur de Santiago de Chile, por Schäfer y unos 300 seguidores que lo acompañaron tras huir de Alemania, donde enfrentaba una orden de detención por abuso infantil. Presentada como un proyecto religioso y educativo, se convirtió en un enclave marcado por la violencia, el silencio y la impunidad. En esta compilación conversamos con los productores chilenos **María Elena Wood** y **Patricio Pereira**, así como con la actriz **Julieta Figueroa** (Ava).

Distrito Salvaje. Primera serie original colombiana de Netflix, producida por Dynamo, con 20 episodios en dos temporadas emitidas en 2018 y 2019. Escrita por Cristian Conti, a diferencia de las series anteriores no emplea nombres reales y su trama es completamente ficticia, aunque situada en un contexto histórico reconocible: la reinserción de excombatientes guerrilleros en Colombia y las tensiones

sociales en la frontera colombo-venezolana. La historia sigue a Jhon Jeiver Trujillo, raptado por la guerrilla cuando era niño. Tras un proceso de paz busca una segunda oportunidad y regresa a la sociedad, pero las deudas de su pasado lo persiguen y, para proteger a su familia, deberá aceptar trabajos sucios del gobierno. La serie no solo recrea la violencia del conflicto, sino que también refleja problemáticas actuales, como la corrupción y las migraciones forzadas, lo que explica su eco internacional. En esta compilación conversamos con **Juan Pablo Raba**, protagonista de la serie, y con **Natalia Sabogal**, quien participó en distintas etapas de la producción como coordinadora de producción ejecutiva, jefa de la segunda unidad y supervisora de producción.

Garzón vive. Seriado colombiano emitido por RCN Televisión en 2018, con 80 episodios. Fue una idea original de Fernando Gaitán, vicepresidente de producción y contenidos de RCN, escrita por Juan Carlos Pérez, quien tras una profunda investigación entrevistó a amigos y familiares cercanos de Jaime Garzón. Con esos testimonios se reconstruyeron los momentos más importantes de la vida del bogotano, desde su infancia hasta su asesinato, en 1999, aún rodeado de debate. La serie recrea la vida del periodista, abogado y humorista Jaime Garzón, una de las figuras más influyentes y polémicas de la Colombia de los años noventa. *Garzón vive* combina hechos biográficos con licencias narrativas, pero siempre en un contexto reconocible: el conflicto armado, la violencia política y la búsqueda de paz. Esta producción buscó rescatar la memoria de un personaje que, con humor y sátira, se atrevió a cuestionar al poder y a abrir espacios de crítica en la televisión nacional. En esta compilación conversamos con su protagonista **Santiago Alarcón** (Jaime Garzón), **Cecilia Navia** (Soledad Cifuentes) y **Nicolás Montero** (Camilo Caballero), quienes compartieron no solo cómo se construyeron los personajes, sino también la intensidad emocional de dar vida a una historia que sigue interpelando a la sociedad colombiana.

Cómo fue construida esta compilación

Las entrevistas de este libro están organizadas como un mapa del proceso de producción audiovisual, pensado para quienes no necesariamente saben cómo se hace una serie. En particular, nos interesó indagar qué implica crear ficciones históricas, y cuáles son sus retos y riesgos. El recorrido comienza con los **productores y productoras**, quienes ponen en marcha los proyectos, definen la línea editorial y aseguran el financiamiento. Continúa con **guionistas y libretistas**, responsables de dar forma a la historia; e **investigadores e investigadoras**, cuya participación resulta esencial en este tipo de ficciones porque aportan rigor histórico y ayudan a construir memoria.

Después, nos detenemos en la **dirección de arte** —o **diseño de producción** en las grandes producciones—, un oficio que diseña el universo visual y coordina el trabajo de distintos departamentos; y seguimos con un bloque dedicado a **directores y directoras**, encargados de llevar a la pantalla lo concebido.

El recorrido incluye también a **editoras y editores**, que cumplen un rol decisivo en la versión final que llega a las pantallas, y a otros oficios claves en el rodaje, como la **coordinación de locaciones** o la **supervisión de continuidad**. Finalmente, cerramos con las **actrices y los actores**. Ellos son los primeros en instalarse en la memoria del público, pero los últimos en aparecer aquí, porque conocemos su labor gracias al trabajo colectivo de quienes los preceden. Este bloque es también el más amplio: reúne a tres actrices y nueve actores, que hablan desde sus experiencias en distintas series chilenas y colombianas.

Para orientar a los lectores y las lectoras, cada bloque está precedido por un breve texto introductorio en el que explico las razones de la selección y comparto algunas reflexiones sobre el papel de esos oficios en la producción. Por supuesto, estamos lejos de cubrir toda la diversidad de tareas que hacen posible una serie o una telenovela, pero este recorrido ofrece un primer mapa y una invitación a mirar más de cerca ese engranaje complejo. Confiamos en que sea también un punto de partida que motive futuros trabajos similares y que ayude a reconocer el valor de quienes, desde distintos lugares, hacen que la ficción histórica cobre vida en la pantalla.

Decidimos concentrarnos en Chile y Colombia por razones muy concretas. La idea nació en Colombia y, cuando buscábamos financiación, ambos países atravesaban estallidos sociales en los que el pasado se hacía presente con fuerza. En las calles y en las redes sociales circulaban imágenes, frases y personajes inspirados en estas ficciones. Más adelante comprobamos que son también dos de los países que más han invertido en este tipo de producciones en América Latina. Sobre ellas publicamos recientemente un volumen de estudios en profundidad, cuyo capítulo introductorio recorre la historia regional de estas ficciones desde fines de los años sesenta hasta su expansión en las últimas dos décadas.¹

En total, reunimos 30 entrevistas, resultado de 45 horas de conversaciones y de más de mil páginas transcritas, que fueron editadas hasta conformar este volumen. Las entrevistas se realizaron

¹ «Any resemblance to reality is pure coincidence»: *Broadcasting and reception of Latin American Contested Pasts in Telenovelas and Series (1968–2023)*. In: M. Contreras & S. Rinke (Eds.): *Latin America's Contested Pasts in Telenovelas and TV Series: History as Fuel for Entertainment*. (Berlin, Boston: De Gruyter, 2025) 1-56.

entre 2022 y 2025 por las investigadoras doctorales de GUMELAB Hannah Müsseman y Holle Meding, y por mí, Mónica Contreras Saiz, investigadora principal y editora de este libro. La historiadora Alejandra Ciro llevó a cabo una primera edición, sobre la cual yo trabajé para dar forma a la versión final, en la que también incluí notas de pie cuando fue necesario aclarar referencias específicas para un público internacional, más allá de los contextos colombiano y chileno. Cada entrevista está acompañada de una breve biografía de la persona entrevistada, preparada especialmente para esta publicación. No se trata de un recorrido completo por su trayectoria, sino de un perfil enfocado en las experiencias y trabajos que motivaron su inclusión en este libro.

A pesar de los esfuerzos, la compilación refleja inequidades de género propias del sector audiovisual en Iberoamérica: aquí escuchamos 9 mujeres ($\approx 30\%$) y 22 hombres ($\approx 70\%$), cifras que dialogan con reportes recientes sobre diversidad de género en el audiovisual. Recomendamos leer el libro en el orden propuesto: aunque cada entrevista puede leerse por separado, la secuencia permite recorrer todo el proceso —de la preproducción a la postproducción— y comprender cómo cada decisión impacta lo que finalmente llega a la pantalla.

¿Para qué leer estas entrevistas?

Este libro está pensado, en primer lugar, para quienes disfrutan de estas series y telenovelas. Es una herramienta para fomentar un consumo más crítico del entretenimiento, al mostrar cómo se construyen las historias y qué hay detrás de cada decisión creativa. También se dirige a guionistas, directores, productores y demás profesionales del ámbito audiovisual, pues estas conversaciones ofrecen criterios, dilemas y orientaciones sobre autoría, responsabilidad y representación cuando la ficción se inspira en hechos históricos. Y, finalmente, este libro dialoga con investigadoras e investigadores interesados en los vínculos entre historia, memoria y televisión: un campo central de la historia pública hoy. Representa también un esfuerzo por llamar la atención sobre la historia de las producciones televisivas y de plataformas. Mientras el cine suele acaparar la mirada de los intelectuales, lo que más ven las audiencias —y lo que más impacta en su vida cotidiana— es la televisión y, cada vez más, el streaming.

Uno de los grandes desafíos para investigar estas producciones es la ausencia de archivos. Los canales y las productoras privadas no suelen estar interesadas en revelar cómo construyen las historias que narran, y conseguir entrevistas requiere suerte y contactos. A esto se suma que, al tratarse de productos comerciales, la firma de

cláusulas de confidencialidad por parte de los equipos de producción es una práctica habitual, cada vez más común con la llegada de las plataformas de *streaming* globales. Publicar estas entrevistas es, entonces, una manera de comenzar a crear un archivo que permita conocer cómo se hacen productos comerciales que, más allá de su valor de entretenimiento, tienen un fuerte impacto en nuestra vida cotidiana. Y también recuerdan algo clave: estas ficciones no sólo representan el periodo histórico que retratan, sino que revelan la época y las condiciones en que fueron producidas.

Leer en conjunto las experiencias de los equipos creativos chilenos y colombianos es también una contribución para entender las especificidades de cada país y el peso de sus grandes temas históricos recientes. La memoria personal de los creadores, así como sus propias posiciones políticas, condicionan la manera en que se representan la dictadura, el conflicto armado o la violencia del narcotráfico. En Chile, estas ficciones se leen como un ejercicio de reivindicación democrática frente a la dictadura; en Colombia, en cambio, lo que muestran en pantalla permanece abierto, porque los juicios, las violencias y las disputas ligadas al narcotráfico y al conflicto armado siguen vigentes, y muchas veces la realidad es más brutal que la ficción. En suma, estas experiencias en ambos países confirman lo que Rodrigo Bazaes compartió en su entrevista: la ficción se necesita porque abre espacios alternativos e imaginarios, y permite hablar de lo que duele.

Estas entrevistas también muestran las consecuencias de ficcionalizar la historia reciente. Los actores históricos involucrados muchas veces están vivos y pueden reaccionar a las versiones que ofrecen las ficciones. La serie *El Comandante*, sobre la vida de Hugo Chávez, es un ejemplo: su libretista no podía firmar con su nombre por razones de seguridad. Algo similar ocurrió con *Tres Caínes*, donde uno de los protagonistas fue amenazado en pleno rodaje. Estos casos recuerdan el peso político y los riesgos reales que puede alcanzar una ficción histórica.

Varias de las personas entrevistadas coinciden en que estas producciones no buscan tanto una “verdad histórica” como acercar al público a las “verdades emocionales” de las épocas representadas. El melodrama y la musicalización cumplen allí un papel clave. Esta “verdad emocional” alude a las sensaciones que despierta un acontecimiento histórico, privilegiando la experiencia subjetiva sobre la mera fidelidad a los hechos. Entender, a través de estas entrevistas, cómo se construye esa verdad emocional desde distintos oficios y cómo leer ese lenguaje de las emociones en las ficciones es uno de los aprendizajes centrales de este libro. Mientras los historiadores solemos presentar a los actores

históricos con distancia, la ficción convierte esa dimensión subjetiva y humana en el corazón de sus personajes. Esa riqueza emocional es lo que permite que la ficción ofrezca algo que la historia académica muchas veces no logra: una comprensión sensible e imaginativa del pasado.

Otro aporte de estas entrevistas es la posibilidad de asomarse a las reglas del juego en la producción audiovisual. La llegada de la televisión por demanda no solo transformó la forma en que vemos televisión, sino también el propio campo de la producción, hoy cada vez más globalizado y dominado por un puñado de plataformas y productoras —en su mayoría estadounidenses—. Estas dinámicas se dejan ver incluso en el lenguaje: no es casual que en muchas de nuestras entrevistas aparezca un vocabulario anglosajón ya naturalizado —*casting, service, showrunner, writers' room, release, clearance*.

Estos jugadores globales han sabido aprovechar los incentivos locales y las exenciones fiscales. En Colombia, por ejemplo, una legislación pensada para apoyar el desarrollo del sector audiovisual efectivamente lo ha dinamizado y convertido al país en un polo de producción atractivo. Pero, al mismo tiempo, redujo costos a las productoras globales; en la práctica, los impuestos de los colombianos pueden financiar parcialmente series con las que ellos mismos no siempre se identifican —*Narcos* es un ejemplo claro. Por otro lado, el éxito internacional de una serie como *Narcos* impulsó notablemente la industria turística en Colombia, lo cual puede ser positivo en términos económicos, aunque también promovió lo que se conoce como *dark tourism* o turismo oscuro: la visita a lugares asociados con la violencia, la tragedia o el sufrimiento colectivo. Al mismo tiempo, su alcance global contribuyó a ir posicionando el español —o el castellano— como una de las lenguas del entretenimiento mundial, compartiendo espacio con el inglés en las principales plataformas y audiencias internacionales.

Al trabajar en un campo cada vez más globalizado, dominado por las grandes plataformas, la producción local a veces queda relegada a un papel subordinado: los equipos técnicos trabajan en proyectos diseñados desde fuera y deben seguir lineamientos impuestos por las plataformas. Los guionistas, por ejemplo, negocian constantemente qué se puede mostrar y cómo, adaptando sus historias a manuales técnicos, exigencias de marketing global y, más recientemente, protocolos éticos de inclusión y seguridad. Las ficciones históricas —que en su mayoría son de corte nacional— enfrentan allí un reto adicional: a veces se consideran “demasiado locales”. Este fue uno de los grandes temas de debate que observamos en Iberseries & Platino Industria 2022, mercado de producciones audiovisuales hispanohablantes, en el que participamos como conferencistas y donde quedó claro cómo

numerosas productoras independientes de Iberoamérica compiten por atraer la atención de estas plataformas, corriendo el riesgo de sacrificar la identidad histórica y el sentido local de sus historias en favor de fórmulas más universales.

* * *

Espero que este recorrido de lo visible a lo invisible funcione como puerta de entrada para explorar el engranaje que sostiene la ficción televisiva, en general, y la ficción histórica, en particular: ese trabajo ético, creativo y técnico detrás de cámaras. La recreación histórica en ficción no solo construye relatos, sino que también rescata la memoria y deja huellas que se transforman en memoria cultural y, con el tiempo, en patrimonio compartido. Ese horizonte —entre memoria y entretenimiento— guía este libro. Esta compilación es, al final, una invitación a mirar la televisión —y hoy también las plataformas— como un espacio público donde la historia se discute en imágenes. Si te interesa cómo se negocian la autoría, la responsabilidad y la representación en proyectos que no solo entretienen, sino que también reabren el pasado, estas entrevistas ofrecen un mapa de producción y, sobre todo, un coro de voces que ayudan a comprender por qué la televisión con memoria importa.



PRODUCTORES Y PRODUCTORAS DE FICCIONES HISTÓRICAS

**El arte de equilibrar
entretenimiento y memoria**

Detrás de cada serie histórica hay productores y productoras que cargan con la doble tarea de emocionar a las audiencias y, al mismo tiempo, preservar la memoria de lo ocurrido. Sus voces muestran cómo la ficción televisiva y de streaming convierte el pasado en relatos que dialogan con nuestro presente. En general, las productoras y los productores desempeñan un papel fundamental como mediadores entre la creación artística, las exigencias empresariales y las audiencias. Son quienes ponen en marcha los proyectos, asegurando derechos, financiamiento, línea editorial y alianzas. Y en el caso de las ficciones históricas, sus decisiones inciden no solo en lo que aparece en pantalla, sino también en la manera en que se cuenta el pasado y se transmite a las nuevas generaciones.

Este primer bloque reúne entrevistas a siete productores y productoras con reconocidas trayectorias en el mundo audiovisual. Todos ellos están vinculados a series que marcaron un hito en la representación de capítulos clave de la historia reciente en Colombia y Chile: *Pablo Escobar, el patrón del mal*, *Distrito Salvaje*, *Narcos*, *Los 80* y *Dignity / Dignidad*. Sus testimonios nos acercan a la diversidad de roles que confluyen en la producción: la mirada corporativa de un vicepresidente de contenido que define las líneas editoriales de un canal privado; la visión estratégica de productores generales y ejecutivos que dan forma a los proyectos; el trabajo de productores asociados que acompañan las decisiones creativas y financieras; la coordinación de producción que asegura la logística diaria; y el rol del supervisor o asistente de producción que resuelve en terreno los desafíos del rodaje. Estas jerarquías son necesarias dada la enorme cantidad de frentes que debe cubrir una producción y suelen formar parte de una carrera que se construye paso a paso.

Cabe aclarar que muchas de las voces que recogemos en el libro han ocupado, a lo largo de su carrera, distintos roles dentro de la producción. Es el caso de Diana Bautista, actualmente productora en línea; en este tomo la hemos incluido en el bloque dedicado a *Coordinación de locaciones* porque nos interesaba recuperar su experiencia como coordinadora y manager de locaciones —un oficio poco conocido pero central para que un lugar funcione como set. En su entrevista, ella también aborda la gestión diaria y manejo del presupuesto operativo, tareas centrales del productor o la productora en línea.

En este bloque aparecen también las tres primeras mujeres de la compilación: Juana Uribe, María Elena Wood y Natalia Sabogal. Aunque no existen cifras específicas para televisión, algunos estudios sobre la diversidad de género en la producción audiovisual indican que, pese a las brechas todavía existentes, en los últimos quince años

la participación femenina en la producción ha crecido de manera sostenida y hoy se sitúa entre el 28% y el 34%.² Ellas forman parte de ese porcentaje de mujeres que ganan cada vez más espacio en la producción audiovisual. Sus voces y experiencias enriquecen la comprensión del aporte y las perspectivas femeninas en el trabajo creativo de ficcionalizar la historia.

El orden de las entrevistas sigue un recorrido de lo local a lo global: primero, producciones nacionales dirigidas a sus propios públicos; luego, ficciones binacionales como *Dignity / Dignidad*, que narran historias compartidas entre Chile y Alemania, a través de la coproducción internacional; y, finalmente, series que, aunque parten de episodios de la historia nacional, fueron concebidas para trascender su país de origen y circular en el mercado global y las plataformas de streaming.

Empezamos el recorrido con la voz corporativa representada por Dago García, vicepresidente de Caracol Televisión, con quien conversamos sobre las tensiones entre el negocio televisivo, la responsabilidad social y los límites editoriales frente a un proyecto tan sensible como *Escobar, el patrón del mal*. Junto a él, Juana Uribe y Diego Ramírez relatan la experiencia de producir la serie: la primera como *showrunner* y productora general, y el segundo desde la producción ejecutiva, enfrentando los retos logísticos de un rodaje que transformó el modelo de producción en Colombia dentro de un canal de televisión. Con Juana Uribe también conversamos sobre su participación en la creación de otras series relacionados con el pasado reciente de Colombia, como *Tiempos difíciles* y *La Niña*, que han dejado huella en la memoria colectiva de sus audiencias. Por su parte, Diego Ramírez nos explicó paso a paso cómo se ejecuta la preproducción y la producción de una serie, detallando además el papel de otros cargos —coordinador de producción, primer asistente de dirección, segundo asistente de dirección— y cómo se organizan “los planes de rodaje” y “las hojas de llamado”.

El recorrido se desplaza luego hacia Chile, donde Alberto Gesswein reconstruye con detalle el rol del productor ejecutivo en el nacimiento y larga vida de *Los 80*: desde la creación del proyecto Bicentenario en Canal 13 hasta la decisión estratégica de ambientar la serie en los años ochenta, Gesswein muestra cómo su tarea fue conciliar exigencias creativas con límites presupuestarios, seleccionar equipo creativo (guionista y director) y defender una apuesta editorial que buscaba ser cultural y, al mismo tiempo, atractiva para audiencias masivas.

² Killary Cinelab (2021): *La primera pero no la última. Línea de base sobre la participación de la mujer en el cine colombiano (1960 – 2018)*; CAACI (2022): *Reporte diversidad de género en el audiovisual iberoamericano*.

María Elena Wood y Patricio Pereira, por su parte, ilustran los retos y negociaciones de levantar una producción binacional como *Dignity / Dignidad*. Su testimonio expone la complejidad de armonizar financiamientos y socios internacionales, las idas y venidas con canales y fondos, y las exigencias creativas impuestas por la coproducción, como la necesidad de rodar escenas en alemán con actores europeos. Relatan asimismo el largo proceso de investigación y las decisiones éticas para tratar a víctimas y sobrevivientes, y muestran cómo la producción tuvo que negociar constantemente entre autenticidad, seguridad, costos y los límites que impone el mercado global.

Finalmente, llegamos a la experiencia de Natalia Sabogal, quien trabajó en *Narcos* y *Distrito Salvaje*. Su testimonio resalta los desafíos de cambiar la percepción internacional de Colombia y el impacto de políticas públicas en el crecimiento y profesionalización de la producción local. Además, subraya la responsabilidad ética de abordar temas sensibles como el narcotráfico y el conflicto armado. Por su parte, Michel Ruben, desde su rol como supervisor de producción de la segunda temporada de *Narcos*, ofrece una mirada sobre el servicio de producción para Netflix y Gaumont, poniendo en evidencia los equilibrios —y también las tensiones— entre la visión hollywoodense y la memoria local.

Hacer ficción histórica supone desafíos que van mucho más allá de los rodajes monumentales o los presupuestos ajustados. Los productores deben definir qué versión de los hechos se contará y garantizar su credibilidad sin caer en apologías, como recuerda Juana Uribe al subrayar que el relato debe ser percibido como cierto por quienes vivieron la época. Esa búsqueda de verosimilitud incluye desde reescribir guiones según el material disponible, hasta elegir locaciones reales, aun cuando las comunidades se resistan o los costos se disparen tras el éxito de una serie. También implica una enorme responsabilidad ética frente a víctimas y familiares: como señalan María Elena Wood y Patricio Pereira, a veces es necesario ficcionalizar nombres para evitar revictimizar y poder construir la emoción dramática. A ello se suma el peso emocional de trabajar con historias de violencia y sufrimiento, o el riesgo político de abordar períodos divisivos, como recuerda Alberto Gesswein con *Los 80*. La experiencia de Natalia Sabogal con *Distrito Salvaje* ilustra bien estas tensiones: concebida en 2007, la serie debió esperar hasta el inicio del proceso de paz en Colombia para poder realizarse. Su desarrollo exigió asesorías especializadas para tratar con respeto temas sensibles como la reinserción de excombatientes y la corrupción política. A todo esto se agregan los retos de las coproducciones internacionales —desde acentos y casting hasta la negociación de derechos— y las limitaciones de mercado: en Colombia,

los contenidos sobre narcotráfico pueden ahuyentar a los anunciantes, aun cuando gocen de gran demanda global.

Todas estas conversaciones nos muestran que ficcionalizar la historia en televisión y streaming es un arte de equilibrios: exige una atención obsesiva a los detalles, sensibilidad para tratar el dolor y la memoria, y destreza para transformar esa complejidad en relatos capaces de cautivar a las audiencias. El propósito no es únicamente entretener. Para las productoras y los productores, también implica cerrar heridas abiertas, ofrecer espacios de catarsis o levantar una “gran foto” de una época desde la cual puedan desprenderse nuevas historias. En esas decisiones, la historia se modela de tal forma que logra resonar emocionalmente con el público y hacer que el pasado —por más conflictivo que sea— se convierta en un invitado a nuestras conversaciones cotidianas.



ENTREVISTA A DAGO GARCÍA

Bogotá, 25 de febrero de 2022

Realizada por Mónica Contreras Saiz

«...yo siento que el último paso para decir que una sociedad asimiló, entendió y superó un tema, es cuando ese tema se vuelve entretenimiento.»

Darío Armando García Granados, más conocido como Dago García, es guionista, productor, director y comunicador social colombiano. Se desempeña como vicepresidente de Producción y Contenido de Caracol Televisión, cargo desde el cual se realizaron producciones como *Pablo Escobar, el patrón del mal* (2012). Desde la década de 1990, ha escrito y producido más de 40 telenovelas y seriados, además de más de 50 producciones cinematográficas. Es fundador de Dago García Producciones, un referente en cine y televisión en Colombia desde 1995.

¿Qué cargo tienes actualmente?

Soy el vicepresidente de Producción y Contenido del canal Caracol. Trabajo en Caracol hace treinta años. Empecé como escritor, luego fui productor y, desde hace trece años, soy el vicepresidente de producción. Estoy a cargo de toda la producción in house, es decir, todo lo que hace Caracol para alimentar su parrilla y vender su programación, excepto noticias, deportes y programación internacional.

Caracol también alimenta su parrilla con programas de productoras independientes. Pero todo lo que hacemos directamente en Caracol, tanto para nuestra parrilla como para el mercado internacional —porque trabajamos mucho con plataformas y canales extranjeros—, se desarrolla desde la Vicepresidencia de Producción y Contenido. Aquí diseñamos los proyectos, los escribimos, producimos, editamos y luego se los entregamos a la unidad de programación del canal para que los emita y a ventas internacionales para que los distribuya afuera.

¿Cuántas personas están a cargo en la Vicepresidencia de Producción y Contenido?

Hay un equipo administrativo y un equipo que podríamos llamar artístico. Contamos con dos gerentes, uno de producción y otro ejecutivo, y cinco productores. Cada proyecto tiene un productor ejecutivo que se encarga de gerenciarlo. Además, hay directores de áreas como legal y negocios internacionales. Y luego están los escritores, directores, editores... Fácilmente pueden ser una planta de alrededor de cuarenta personas. Pero, si sumas a toda la gente de producción, pueden ser cien personas.

En esa estructura de trabajo, ¿cómo fue tu participación directamente en *Pablo Escobar, el patrón del mal*?

Escobar, el patrón del mal es un proyecto que traen a Caracol, Camilo Cano y Juana Uribe, que de una u otra forma eran también víctimas de Escobar. Juana ya trabajaba conmigo como productora, estaba vinculada a mi equipo. Ellos dos presentaron el proyecto junto con el escritor Juan Camilo Ferrand.

Lo primero que hago en estos casos es evaluar el producto: lo leo, lo analizo y veo si tiene posibilidades, si está bien estructurado y si vale la pena producirlo. Cuando tengo productos de ese tipo se los tengo que presentar al Canal. Aquí estamos organizados por unidades de negocios: está la productora, que yo manejo; la vicepresidencia de programación, que define la parrilla; y la unidad comercial, que es la que maneja la pauta publicitaria.

Normalmente yo propongo el producto, pero la decisión final la toman entre programación y comercial. Y si están de acuerdo lo echamos a andar. En el caso, por ejemplo, de las narcoseries, siempre tenemos un problema de orden comercial. Los narcos le gustan mucho a programación porque son productos que generalmente funcionan y también funcionan en el mercado internacional. El mercado internacional nos pide continuamente narcoseries. Pero al departamento comercial no le gusta mucho, porque en Colombia cuando ponemos contenido narco se nos retira un 30% o 35% de la pauta. No quieren que su marca esté asociada con ese tipo de productos. *Escobar* tuvo ese mismo proceso, se trajo aquí, se evaluó. Tratándose del personaje había resistencias.

Finalmente, siendo Juana una productora de mi equipo y trayendo el proyecto, fue fácil tomar la decisión. Me pareció bien que el escritor fuera Juan Camilo Ferrand, que había escrito con nosotros previamente *El Cartel de los Sapos*. Entonces hicimos un presupuesto. En Colombia la pauta tiene un límite, no es que uno pueda gastarse dos millones de dólares por episodio, porque vivimos de la pauta y hay que mirar el potencial. En eso nos ayuda al departamento comercial y sobre ese potencial de venta calculamos cuánto nos podemos gastar en el producto.

Hacemos un modelo de producción, que es la base para la escritura de los libretos. Más o menos pensamos cuántos personajes, cuántos viajes, cuántos vehículos podemos usar. Cada cosa cuesta plata y nosotros lo sabemos de antemano. En el caso del cine es diferente. Cuando haces una película, haces un guion, analizas cuánto te puede costar ese guion y sales a buscar el dinero. En la televisión primero está el dinero y luego ves qué puedes hacer, porque sabemos en cuánto se puede vender. Hay una torta que tiene un tope y más allá de eso no hay.

También calculamos cuánto puede venir de ventas internacionales y eso lo tenemos en cuenta. Entonces llegamos a un acuerdo de presupuesto para que el escritor pueda escribir sobre esa base. También llegamos a un acuerdo editorial que consistía en que íbamos a escribir buscando no hacer una apología del personaje y que casi matemáticamente teníamos que darle el mismo espacio en pantalla a Escobar que a los personajes que lo combatieron. Eso era un acuerdo y yo evaluaba el producto. El productor —en este caso Juana Uribe— y yo evaluamos cada escaleta y cada libreto. Primero hay una estructura antes del libreto, eso nos lo manda el escritor; la productora y yo lo analizamos, le damos nota y le hacemos comentarios. Luego él escribe el libreto, lo volvemos a analizar y ya cuando tiene nuestra aprobación va a producción. Dentro de los criterios para evaluación estaba el presupuesto, pero también estas condiciones editoriales.

¿En ese proceso cómo es la relación con los dueños oficiales del canal?

En ese momento el presidente del canal era de la familia. Paulo Laserna se había ido de Caracol y mientras se escogía nuevo presidente, uno de los miembros de la familia Santo Domingo, que es Carlos Alejandro Pérez, estuvo año y medio al frente del canal. Normalmente nosotros tenemos cuatro juntas directivas durante el año. En esas juntas hay un capítulo que es aprobaciones, todo lo que hacemos lo presentamos y les hacemos una pequeña sinopsis. Decimos: “Este año queremos hacer *El desafío*, *La reina del flow* y *Escobar, el patrón del mal*” y les digo cuánto va a costar. Ellos aprueban o no. Están enterados de lo que vamos a hacer.

¿Quién tenía la última palabra en las decisiones en torno a la producción de *Escobar*?

Juana Uribe y yo. También la vicepresidenta ejecutiva, Angélica Guerra. Ella estuvo leyendo los libretos, esto normalmente no se hace, pero por tratarse de un tema tan sensible ella participó. Cualquier consulta se le hacía a ella.

¿*Escobar* para ti es una serie o una telenovela?

Hoy en día, y es una de las marcas de la posmodernidad, los límites de los géneros se han ido diluyendo. Lo que normalmente conocemos como telenovela está basado en una historia romántica: una pareja imposible que, al final, el libretista se las arregla para unir. *Escobar* no es una historia de enamoramiento, por eso se acerca más a lo que se llama serie. Y dentro de las series hay también subdivisiones: *Escobar* es una serie biopic y narco. Las series narco, que también se llaman narcoseries, abordan el narcotráfico y suelen tener una estructura no melodramática. Mientras las telenovelas siguen una estructura melodramática, las series tienen una estructura trágica.

Un rasgo que define los géneros es la relación entre el personaje y su entorno, y cómo se resuelve. En el melodrama clásico, el personaje —casi siempre ubicado en los sectores bajos de la sociedad, entre los humillados y ofendidos— logra integrarse al mundo. No lo transforma, refuerza el *statu quo*. ¿Qué hizo *Betty la fea*? Se volvió bonita y ejecutiva, no se quedó fea.

En cambio, el personaje trágico tiene un conflicto con su entorno, pero ni logra integrarse ni consigue transformarlo. Ese es el caso de las *narcoseries*: los protagonistas siempre terminan mal porque no se integran a la sociedad, pero tampoco la cambian. Ese es su destino trágico. Así que, en mi opinión, *Escobar* es una serie *biopic narco* de carácter trágico.

¿Cómo funciona el modelo de responsabilidad corporativa en Caracol?

Nosotros tenemos una gerencia de responsabilidad social. Actualmente ellos tienen un manual de ética y nosotros, cuando presentamos un producto, tenemos que estar enmarcados dentro de ese manual.

En *Escobar, el patrón del mal* era clarísimo que teníamos dos directrices. Nosotroshicimoseles fuerzopara darle la mayor participación a quienes lo combatieron y construir con ellos éticas, y segundo, tratar de no justificar el comportamiento delincriminal de Escobar. Pero hay identificación con Escobar. Es inevitable la identificación del gran público con el villano. El villano es el representante de la libertad. El villano es el representante de esas personas capaces de desafiar el establecimiento, las reglas, y vivir en sus propios términos. Así el final sea trágico. Cuando haces una película sobre un villano, por más de que intentes que la gente lo rechace, lo ama.

Yo me pregunto si en ese manual de ética hay una parte dedicada a la historia reciente colombiana, por ejemplo.

No es tan específico.

¿Consideras que la serie *Escobar, el patrón del mal* puede emplearse como material pedagógico?

Yo tengo serias dudas, pero es una opinión muy personal. Soy comunicador social con énfasis en educación no formal y tuve que estudiar lo que significa la educación a distancia, el uso de los medios para enseñar. Y siento que una de las características propias del entretenimiento es su fugacidad. El entretenimiento tiene una responsabilidad social muy grande, sí, pero vinculada a otros ámbitos que no necesariamente son educativos. La educación es educación y exige ciertas condiciones, un entorno, unas herramientas. En cambio, el entretenimiento cumple otras funciones, también valiosas, como servir de válvula de escape en la sociedad, algo que siempre hemos necesitado para no terminar destruyéndonos entre nosotros. Por eso creo que darle una intención educativa directa es bastante complejo.

Es verdad que fuimos muy rigurosos en la cronología de los hechos y que usamos material de archivo, pero, aun así, cuando la gente ve *Escobar, el patrón del mal*, lo que consume es entretenimiento. Y cuando uno entra al terreno del entretenimiento, los niveles de raciocinio y de análisis —que son necesarios en el ejercicio educativo— tienden a bajar, mientras que crecen otras dinámicas ligadas a lo lúdico.

¿Cuál crees que es el potencial del entretenimiento para transformar realidades? Por ejemplo, en los valores políticos o la formación política de la gente que lo ve.

A juzgar por los resultados, creo que muy poco. ¿Por qué? Porque la televisión abierta, que es la más consumida, está totalmente alineada con los valores de la modernidad. En la televisión abierta nunca vas a ver que un corrupto triunfe, o que alguien que traiciona salga victorioso. Está muy ligada al melodrama, y el melodrama fue justamente el género que usó la Revolución Francesa para transmitir sus valores y masificarlos.

Ahora, una cosa es lo que uno se propone como emisor o productor, y otra muy distinta es lo que el público hace con esos contenidos. Nosotros, y te lo firmo con sangre, escribimos con la intención de no glorificar a Escobar, pero después resulta que la gente lo termina leyendo como un personaje divertidísimo.

Lo que pasa también es que mucha de la institucionalidad política y educativa ha descargado sus responsabilidades sobre el entretenimiento. Pero quienes deben educar son las instituciones educativas; quienes deben criticar y analizar la sociedad son la academia y las instituciones críticas; quienes deben reafirmar valores son las instituciones políticas.

Es complejo, pero personalmente creo que esa no es nuestra responsabilidad. La nuestra está más bien en ofrecer un espacio de catarsis, de limpieza emocional, casi psicológica. Para eso es necesario un poco la fugacidad y el abandono momentáneo de la racionalidad. Es como cuando uno va al circo: no va a analizar la ley de la gravedad, va a sorprenderse, reírse, asustarse, admirarse... a vivir un juego emocional que, de alguna manera, nos hace mejores seres humanos. Pero pensar que somos un factor determinante en la formación de identidad o de valores... ese discurso, la verdad, no me lo creo mucho.

Y específicamente, ¿crees que a través de Escobar se puede transformar algo? Volvemos un poco a la pregunta pasada, pero te pregunto ya como ciudadano.

No, yo creo que la superación de temas críticos en una sociedad pasa por varias etapas: Primero está el veto, la prohibición, la censura, cuando se dice "de esto no se puede hablar". Después sigue la apropiación, la asimilación, el entendimiento. En un principio, las narcoseries no se hacían porque daban miedo. Después viene un período de reflexión, en el que esos temas entran a la conversación pública. Y yo siento que el último paso para decir que una sociedad asimiló, entendió y superó un tema, es cuando ese tema se vuelve entretenimiento.

En ese sentido, creo que la gran responsabilidad del entretenimiento no es transformar la realidad, sino marcar ese cierre: mostrar que un tema conflictivo ya puede ser mirado desde otra perspectiva, incluso con distancia. Esa es, para mí, su verdadera función social.



ENTREVISTA A JUANA URIBE PACHÓN

Bogotá - Colombia, 27 de octubre de 2022

Realizada por Mónica Contreras Saiz

«El problema nuestro con esta historia es que nos rebasa todos los días, y no teníamos la gran foto. Ese era uno de los objetivos de la serie: hacer una foto de esos años.»

Juana Uribe Pachón, colombiana, es escritora, productora, showrunner y ejecutiva de televisión con más de treinta años de experiencia. A lo largo de su trayectoria, varias de sus producciones se han destacado por abordar episodios clave de la historia colombiana a través de telenovelas y series como *Tiempos difíciles* (1997), *Pablo Escobar, el patrón del mal* (2012), donde se desempeñó como productora ejecutiva; *La Niña* (2016); y *Bolívar* (2020), como escritora.

¿En qué estás trabajando actualmente?

Desde hace diez años me desempeño como vicepresidenta del canal Caracol Televisión, donde lidero el equipo responsable de la selección de contenido para el canal. Además, participo en los comités de contenido que supervisan las producciones destinadas a otros formatos y plataformas. Las productoras externas presentan sus propuestas a nuestro equipo y yo me encargo de gestionar ese contenido para su incorporación en la programación del canal.

Llevas más de 30 años trabajando en televisión y en una entrevista con la revista *Semana* dijiste: “Yo empezaba a escribir cosas que luego veía en pantalla y no me gustaban, entonces aprendí a hacer casting, editar, a musicalizar. Así me volví una productora.” En ese momento estaban al aire producciones como *De pies a cabeza*, *Tiempos difíciles* y *Perro amor*. ¿Podrías contarme más sobre esa etapa y sobre cómo fue tu proceso de formación en medio del trabajo?

Eso tiene que ver un poco con llegar a una televisión que era muy interesante, pero muy incipiente. Los canales eran del Estado, las productoras licitaban y les daban unos espacios. La novela de las ocho, más una serie los miércoles, más unos espacios los domingos. En ese entonces, las productoras eran relativamente pequeñas. Además, era el gerente quien tomaba decisiones como el casting, lo cual hacía que todo fuera muy poco profesionalizado. No existía la figura del productor como tal: el dueño de la productora era también el productor y al mismo tiempo tomaba las decisiones comerciales.

A mí no me gustaba cómo me editaban ni cómo musicalizaban lo que yo escribía, así que pensé: “aprenda y hágalo usted misma”. Me fui a estudiar a Italia guion de cine y televisión. Y como soy una persona supremamente afortunada, alguien me abrió las puertas de la RAI³ y me dio acceso a los cursos que quisiera.

Yo estudiaba con Sergio Leone⁴ y con algunas de las figuras más importantes del medio, pero era algo que hacía en las tardes, como una escuela de oficios. Sabía que iba a tener ciertos vacíos, por eso decidí ir a la RAI, donde hice seis meses de edición. Me senté al lado de un editor, y me dijeron que, mientras no pidiera un puesto formal, podía hacer lo que quisiera. Así que iba todos los días y observaba

³ La RAI (Radiotelevisione Italiana) es la radiotelevisión pública de Italia, fundada en 1954. Es la principal empresa de comunicación del país y ha sido referente en la producción de contenidos televisivos y radiofónicos en Europa.

⁴ Sergio Leone (1929-1989) fue un reconocido director y guionista italiano, célebre por sus *spaghetti westerns* como *Por un puñado de dólares* (1964) y *El bueno, el malo y el feo* (1966). En la RAI participó como profesor invitado en programas de formación audiovisual.

cómo editaban, cómo musicalizaban, cómo hacían transmisiones en vivo... vi de cerca una cantidad de procesos internos dentro de la RAI.

En ese momento, la televisión estaba cambiando profundamente. Era 1985, Berlusconi había llegado y comenzaba el proceso de privatización de la televisión. La RAI era un enorme elefante blanco, estaba atravesando una crisis absoluta —y yo fui testigo de esa crisis. La televisión italiana tenía mucho contenido de entretenimiento, pero todo lo que se producía en ficción era de autor. Con la llegada de Berlusconi, todo eso se revolucionó. Me tocó vivir de primera mano ese tránsito. Ahí aprendí muchas cosas, aprendí a editar, a visualizar etc.

Cuando volví a Colombia, pensé: “en vez de pelear con lo que hay, tengo que aprender a hacer lo que yo creo que se debe hacer y lograr que me dejen hacerlo”. En ese sentido, mi paso por RTI fue crucial. Después estuve en CENPRO,⁵ y esa etapa fue muy importante, porque CENPRO, primero que todo, tiene un proyecto de televisión, esto tiene que ver mucho con lo que yo he hecho. CENPRO tenía un proyecto de televisión mucho más allá de ser programadora, lo llamaban la televisión útil, que era hacer televisión que tuviera rating, pero que además tuviera un propósito y como una razón de ser dentro de la sociedad.

Al principio fue muy difícil; estoy hablando de 1994. De pronto, casi todas éramos mujeres. Nombran como gerente a Rocío Fernández de Díaz del Castillo, quien venía de salvar una compañía de tractomulas. Yo logré establecer una muy buena comunicación con Rocío: era una persona absolutamente sensible, políticamente afín a mí, y juntas nos sentamos a construir un proyecto que nos pedían para televisión, pero también con un componente comercial.

A mí siempre me ha obsesionado que lo que hago realmente le llegue al público. No resisto las producciones y los productores de “mi película, mi película” que pasan por siete festivales y no tienen ningún impacto. Yo siempre he dicho: “si uno quiere hacer algo, la televisión es el mejor lugar”. Hay que aprender su lenguaje y usarlo para llegar a mucha gente con algo mejor.

En vez de quejarse de lo mala que es la televisión, hay que hacerla bien. Nadie le pide a uno que haga mala televisión. Un dueño de medio lo único que exige es que tenga rating. Pero no le dice que ese rating tenga que ser con algo malo. Entonces el gran reto es justamente ese: lograr rating con contenido que construya. Y con Rocío encontré

5 Radio Televisión Interamericana S.A, RTI Televisión, fue una programadora y productora colombiana fundada en 1963 por Fernando Gómez Agudelo. CENPRO Televisión (Centro de producción de Televisión) fue una programadora colombiana que operó entre 1969 y 2000, fundada por los sacerdotes jesuitas con proyecto educativo y cultural.

ese clic. Empezamos a desarrollar esos proyectos en CENPRO, y fue entonces cuando me dieron luz verde para hacer *De pies a cabeza*.

Y esto era contra viento y marea. Algunos productores me decían que yo no tenía idea de nada, que una serie de fútbol no funciona, que una serie con niños no funciona, una cantidad de preconceptos. Porque no vienen de la esencia del negocio, sino son expertos en lo que ya funcionó, entonces es probable que ya haya fracasado una serie de fútbol y la ponen en el cajón de lo que no funcionó. Nunca miran si fue que fracasó porque era mala o buena. Luego hicimos lo de *Tiempos difíciles*,⁶ yo no sé si tú sabes cuál es el origen de *Tiempos difíciles*.

El origen es un programa social que se llamaba Opción Colombia. Yo conocí a gente que había trabajado ahí y me senté con Juanita León, con todos los que habían trabajado ahí y les dije: “Cuénteme las historias y hacemos una serie sobre eso”. Nosotros entrevistamos a cincuenta o sesenta estudiantes que habían hecho Opción Colombia y les dijimos vamos a combinar las historias para crear una ficción.

¿Qué fue lo que te llamó la atención de *Opción Colombia* y cómo conociste este programa social?

Cosas de amigos que contaban que estaban en eso y a mí me parecía muy curioso esa idea de dejar un poquito la universidad e irse a meter en el país, a ver el país en que estábamos. Además, porque contaban un país que no se había contado en televisión.

Yo escuchaba las historias de ellos y decía “aquí hay un universo”. Es lo que uno busca cuando construye historias: un universo de relaciones, de realidades, a través de las cuales construir algo. Y ese universo de jóvenes, con cierto privilegio, de universidades del centro del país, que toman la decisión de trasladarse... y que les cambia la vida. Me acuerdo que me llamaban mucho la atención todas esas historias de ellos: del “mal de vereda”, de cómo les cambiaba todo, cómo se les revolcaba la escala de valores, y que cuando regresaban eran otros. Eso me parecía absolutamente fascinante, porque siempre había esa sensación de que el país eran dos países. Y Opción Colombia era un puente y una fuente creíble. No era un puente esnob, sino un puente de verdad, de historias de verdad.

⁶ *Tiempos difíciles* (1997) fue una serie colombiana producida por CENPRO Televisión. Fue creada por Juana Uribe, Gilma Peña, Natalia Ospina y Andrés Salgado. Se inspiró en las experiencias del programa social Opción Colombia, narraba la vida de jóvenes universitarios que viajaban a distintas regiones del país para trabajar con comunidades afectadas por el conflicto armado y la pobreza. La serie se destacó por combinar entretenimiento con una mirada crítica sobre la realidad social colombiana de los años noventa.

En un debate que tuviste con María Victoria Uribe, organizado por *La Silla Vacía*, mencionaste que, a propósito de *Tiempos difíciles*, el Ejército se pronunció. ¿Podrías contarme con más detalle qué ocurrió en ese momento?

Un día estábamos en producción. Rocío, la gerente general, estaba en una feria y yo me encontraba en la oficina. De pronto, me dijeron: “La necesita el general Bedoya”.⁷ Era específicamente Bedoya, que era muy intimidante. Y que “había llamado a la doctora Rocío y que ella no está. Que pasara yo al teléfono”. Entonces pasé: “Sí, general ¿cómo está?” Y él estaba furioso. Estaba furioso porque en un capítulo que había salido al aire, decía, que estábamos acabando con el prestigio de la institución más importante de este país. En ese episodio, un par de soldados eran acorralados por la guerrilla y terminaban robándose un ternero para comérselo y sobrevivir. Además, contábamos que, cuando fueron liberados, los castigaron por eso y los metieron al calabozo. A mí la historia me pareció de una desproporción, es decir, que los pobres tuvieran que pagar por eso. Pero contamos lo que el ejército hizo.

El general me preguntó de dónde habíamos sacado esa historia: “Aquí ninguno, nunca nadie ha robado nada”. Negaba absolutamente todo. Y le respondí: “Son historias contadas por los estudiantes. Es una historia de la vida real”. Y entonces me respondió: “Hágame el favor y me deja ver esa lista de estudiantes”. Pero le dije que no había ninguna posibilidad de que pudiera entregársela. Yo temblaba porque ese personaje era muy intimidante.

Después me preguntó: “Hágame el favor y me dice ¿de dónde son los uniformes que ustedes usan en la serie y de dónde son las armas?”. Lo de las armas yo tenía clarísimo; las habíamos traído de afuera, porque siempre son un problema en escena. En Colombia tener armas ilegales es muy fácil, pero un arma legal es una cosa complicadísima. Nosotros fuimos a Hollywood. Entonces yo le respondí: “Son de Hollywood, trajimos unas armas de las que se usan en las producciones.” Y me dice: “¿Ah sí? ¿Y los uniformes también son de Hollywood?”. Y le contesté: “No general, los uniformes son disfraces”. Mientras tanto yo temblaba, tratando de recordar de dónde habíamos sacado esos uniformes.

Producción me informa que un señor había llegado y nos los había vendido, pero cuando yo miro el recibo decía “catorce uniformes verdes”, o no sé cuántos. Él no se responsabiliza por nada. Miramos las etiquetas “uso privativo de las Fuerzas Armadas”. “¡Dios mío, por favor, desaparezcan esos uniformes!” Yo no sabía qué hacer. Yo pensaba “este

⁷ El general Harold Bedoya Pizarro (1939-2017) fue comandante del Ejército Nacional de Colombia (1994-1996) y de las Fuerzas Militares (1996-1997). Tuvo un papel protagónico en la lucha contra la guerrilla y el narcotráfico en los años noventa.

señor me va a meter a la cárcel, nos va a meter a la cárcel a todos". Nos tocó quemar esos uniformes, luego mandar a hacer otros: imprimir la tela mal hecha, confeccionarlos mal a propósito. Espero que esto ya haya prescrito como delito. Estábamos muertos de la angustia.

Fue una locura, pero era tan absurdo todo, fue bien amenazante. Yo le conté a Rocío y cuando llegó y ella dijo: "La serie sigue, usted no quita nada". CENPRO era de los jesuitas y ellos se comportaban como un grupo social de presión. Decían: "Si quiere venir el Ejército, que venga y nos diga a ver que no hagamos eso", porque la serie le fascinaba a la gente. Tenía a los jóvenes con empatía.

Si alguien quisiera acceder a esa serie hoy en día, ¿dónde podría encontrarla?

Esa serie la tiene Telemundo porque ese archivo lo compró Tepuy.⁸ Y yo creo que eso quedó en Telemundo.

¿Tú conservas copias de tus producciones? ¿Cómo es tu archivo personal de todo lo que has hecho?

No, yo no tengo. Hoy en día conservo algunas cosas. Tengo por ejemplo los libretos de *Escobar*. Pero en esa época no le daban a uno nada y tener los cassettes era una cosa imposible. Me da tristeza, porque esa serie sí es una belleza.

Todas esas producciones las veo como un patrimonio de la televisión

Claro. Porque eso fue CENPRO. Así como eran chéveres los jesuitas, un día cerraron, vendieron todo eso y no guardaron nada. Caracol tiene bien guardada sus cosas.

Pensando en *Tiempos Difíciles* y en *Pablo Escobar, el patrón del mal* ¿qué retos enfrentas cuando haces una serie completamente de ficción, frente a una ficción basada en hechos reales?

Yo siento una responsabilidad ética de no hacer apología de cosas en las que no creo. Es un asunto de principios, sea de ficción o no. Cuando hago ficción, trato de que eso le mueva algo a alguien. Pero cuando trabajo con historias que tienen que ver con la realidad, para mí son fundamentales varias cosas. Primero, la credibilidad: que las cosas tengan credibilidad. Lo segundo, que la gente perciba que lo que estoy contando es cierto. En *Tiempos difíciles*, en *Escobar*, en *La Niña*⁹ e

⁸ Tepuy era una distribuidora internacional que jugó un rol clave en llevar telenovelas colombianas al mundo, estableciendo vínculos estratégicos con RTI y Telemundo. En 2006 se integró completamente a Telemundo, pasando a llamarse Telemundo Internacional.

⁹ *La Niña* (producida por CMO Producciones para Caracol Televisión en 2016), serie colombiana inspirada en hechos reales, que narra la historia de una exguerrillera reclutada en su niñez y su proceso de reintegración a la sociedad tras dejar las armas.

incluso en *Bolívar*, la mayoría de las cosas tú puedes decir: “Eso fue así”. Que la gente que estuvo ahí —aunque no sea todo el mundo— pueda decir: “Sí, así fue”.

Siempre trato de investigar y de reconstruir las cosas de una forma que sea creíble y que, dramáticamente, sea interesante. Y hago preguntas. Normalmente, si las personas están vivas, les pregunto. Con *La niña* fue clarísimo. Me senté con ella, de la mano. Le hicimos toda su historia. No sé cuántos mensajes tengo con ella en el chat, porque todo el tiempo le decía: “Mira, en este capítulo vamos a tratar el tema de la desactivación de minas, pero necesito que me digas cómo se hace eso” y ella me escribía. La idea era que alguien que hubiera estado ahí pudiera confirmar que eso era así. Ya fuera alguien del Ejército, de la guerrilla, o un civil.

Odio cuando alguien dice: “¡Uish, qué cosa tan chimba, eso no sucede así!”. Porque soy muy cuidadosa en lo puntual, en los detalles. Después puedo crear el resto. Pero las cosas que son verificables, me encargo de que estén bien.

En *Escobar* eso fue muy importante. Tenía claro que muchas de las personas que aparecen en la serie estaban vivas. *Escobar* marcó una ruptura con todo lo que se había hecho antes sobre narcos. La gente no es consciente, pero Colombia ha sido pionera en televisión en muchas cosas. Ya habíamos hablado de los mafiosos, pero había llegado el momento de hablar con nombre propio. La gente no puede seguir pensando “que es que el narco mató a un ministro o un candidato a la presidencia”. Tienen que saber a quién exactamente mataron. Porque las generaciones más jóvenes no tienen conciencia de lo que pasó.

Dijimos “déjennos hacer las cosas con nombre propio, con historia propia”. Y llegamos a Caracol con Camilo Cano, hijo de Guillermo Cano,¹⁰ con esa idea y les dijimos: “Quién más lo puede hacer que alguien que ha sido víctima?”. Yo puedo hacerlo porque yo sé, yo fui víctima, mi familia fue víctima. Entonces nosotros podemos estar ahí. Y Caracol tuvo esa gran audacia de aceptarlo. El equipo legal me miraba y decían: “Son quinientos problemas”. Yo me senté, —no te digo que con todos, pero con la mayoría de esos personajes que nosotros representamos— y les conté de qué se trataba. Les pedí permiso para usar su nombre. Les conté quién iba a hacer el casting. Había un poco de cercanía.

También estábamos usando muchas imágenes de archivo, así que necesitábamos que todo empata. Si íbamos a mostrar el asesinato

10 Guillermo Cano Isaza (1925–1986), periodista colombiano y director del periódico *El Espectador*, murió asesinado por sicarios del Cartel de Medellín tras denunciar de manera persistente el poder del narcotráfico en Colombia. Camilo Cano Busquets es su hijo menor.

de Galán en la plaza, necesitábamos una plaza que encajara con el archivo. Y así fue como buscamos todas las locaciones. *El Espectador* se hizo en *El Espectador*. Tocó sacar no sé cuántos carros que había metidos en un concesionario que hay hoy en día ahí, para poder hacer la imagen donde Guillermo Cano sale y lo matan a la salida.

La idea era que, cuando yo pusiera las imágenes de archivo, la gente sintiera que todo eso había sido de verdad. Visitamos todas y cada una de las oficinas de Luis Carlos Galán,¹¹ y yo me acordaba cómo era su casa. Yo tengo esa obsesión. Además, tengo una especie de arquitecto en mí, sé qué tipo de barrio es, qué tipo de locación. Cada cosa se buscó para que empataran. Los vestuarios de *Escobar* se reprodujeron a partir de fotos de archivo. Yo conocí la Hacienda Nápoles¹² por una cosa muy loca en la vida, entonces sabía cómo era, cómo se llegaba, cómo se movían ahí, cuál era el eje de todo eso. Cada detalle fue obsesivamente buscado por mí.

¿Tienes una preferencia entre este tipo de producciones históricas y otras enteramente de ficción?

No. Lo que le gusta a un creador es cambiar, eso nos gusta. Como que yo no sería capaz de quedarme todo el tiempo en eso. Ahora mismo estoy estudiando una comedia de los años 80.

De las series o novelas basadas en hechos de la vida real en las que has participado. ¿Cuál ha sido para ti la más desafiante y por qué?

Escobar, porque tenía el pellejo de mi familia. Tenía el reto de representar a mi mamá, a mis tías, a mis primos, a gente conocida y también a personas que habían sufrido mucho dolor. Entonces yo sentía una responsabilidad enorme, porque estaba poniendo mi nombre y no resisto que se sientan irrespetados en su dolor.

Supongo que fue todo un desafío trabajar con personas reales

Con personas reales hemos trabajado mil veces, y siempre con tanto dolor. Yo me senté con doña Nydia,¹³ no sé cuántas tardes. Le decía: "Vamos a montar la escena así, cuando Diana esto y lo otro....". Y de pronto ella se sentaba, lloraba, lloraba, lloraba y me sacaba las cartas de

11 Luis Carlos Galán (1943–1989), político y periodista colombiano, fundador del movimiento Nuevo Liberalismo. Fue candidato presidencial y es recordado por su lucha contra el narcotráfico y la corrupción, hasta su asesinato en plena campaña electoral.

12 La Hacienda Nápoles fue la fastuosa finca de Pablo Escobar en Puerto Triunfo (Antioquia), con zoológico, pista de aterrizaje y colecciones de lujo. Tras su expropiación y abandono en los años noventa, fue convertida en parque temático.

13 Nydia Quintero de Turbay fue primera dama de Colombia entre 1978 y 1982, durante la presidencia de su entonces esposo, Julio César Turbay Ayala. Su segunda hija, la periodista Diana Turbay, fue secuestrada por el Cartel de Medellín y murió en 1991 durante un fallido intento de rescate.

Diana y me las leía. Yo les respondía: “No se preocupe, tranquila, vuelvo mañana” y al otro día regresaba y me volvía a sentar con ella: “Voy a poner esta actriz, me parece que es parecida a Diana, ¿Le parece bien?”.

Una experiencia similar la viví hace poco con *Noticia de un secuestro*:¹⁴ me escribían todo el tiempo —“vamos a hacer esto”, “¿qué le parece esto otro?”— y les ayudé en lo que pude.

¿Las restricciones para representar a los personajes venían principalmente de las familias?

Exacto. No podíamos hacer algo tan ligero. Seguramente se sacrificaron algunas cosas. Pero también hay una cosa que es importante que sepas y es que escribir a los buenos, eso es una cosa difícilísima. Yo te puedo decir que reescribí muchas de las cosas dándole un poco de matiz. Porque los conocía un poco más. Y es que la verdad estaban abiertas muchas heridas. Todavía hay gente muy adolorida. Entonces toca que pase el tiempo.

¿Me puedes contar más sobre los desafíos personales que implicó este proyecto para ti y tu familia?

Mi familia es una familia bastante *sui generis*, sobre todo mi mamá. Ella sufrió un secuestro, pero nunca se quedó ahí. Mi mamá dejó de ser víctima hace mucho tiempo. Claro que fue algo que nos marcó a todos, pero ella siguió con su vida y la dedicó a trabajar en la Escuela Galán. Entonces ella pasó la página y de hecho, pudo participar en *Noticia de un secuestro*, y fue capaz de verla.

¿A quién se le ocurre originalmente la idea de hacer *Escobar*?

La idea se le ocurrió a Camilo Cano.¹⁵ Él me llamó y me dijo: “Yo quiero hacer *Escobar*”. Y yo le respondí: “Yo me meto a hacer *Escobar*, pero con el libro de Alonso Salazar, *La parábola de Pablo*”. Él no lo conocía.

Yo conocía el libro porque Alonso me pidió que lo leyera y le diera mi opinión. Lo leí en manuscrito, le hice comentarios y, de hecho,

14 *Noticia de un secuestro* (2022) es una miniserie producida por Invercine & Wood para Amazon Prime Video, basada en el libro homónimo de Gabriel García Márquez. La obra narra los secuestros perpetrados por el narcotráfico colombiano a comienzos de los años noventa. Entre las víctimas estuvo Maruja Pachón Villamizar —madre de Juana Uribe—, política y periodista, secuestrada por orden de Pablo Escobar en 1990 junto con su cuñada Beatriz Villamizar de Guerrero, episodio relatado en detalle por García Márquez en su libro.

15 Camilo Cano Busquets es el hijo menor de Guillermo Cano Isaza (1925-1986), director de *El Espectador* asesinado por el cartel de Medellín. Ha sido reportero, corresponsal internacional y editor en jefe de la sección internacional de *El Espectador*; Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar; productor de Caracol Radio; productor ejecutivo de televisión; director de recursos corporativos de Comunica Multimedia; vicepresidente de Información e Internacional de Caracol Televisión; asesor de RCN Televisión; y presidente del Canal 8, WGEN-TV en La Florida.

aparezco en los agradecimientos. Es una obra que constituye una base impresionante.

Yo no le quería pagar derechos a un sobrino de Escobar. Eso sería una locura. En cambio, este es un libro que no tiene discusión. El libro tiene una anécdota genial: lo lanzaron el once de septiembre, el día de las Torres Gemelas. Mejor dicho, quedó sepultado por las torres. No existió. No hubo tema. Y como nosotros somos un poco de efecto tardío, nadie le dio mucha importancia y no tuvo relevancia.

Hacer esa investigación desde cero habría sido muy duro. Así que nos reunimos con Alonso y, entre los dos con Camilo, le presentamos a Caracol la propuesta de hacerlo. Además, al ser Camilo también una víctima, le dábamos a la gente la certeza de que eso iba a ser algo distinto, y no una apología a los narcos.

¿Cómo funciona la negociación para la compra de derechos de una obra? ¿Se hace directamente con la editorial?

No, eso hoy en día ha cambiado mucho. Ahora la gente escribe, realmente, pensando en que después le hagan una serie. En esa época eso era muy raro, y además la gente no pagaba mucho. Había que convencer a los productores que pagaran los derechos de un libro que, además, uno no va a adaptar tal cual. Y yo en realidad, lo que les decía era: "Lo que estamos haciendo es protegiéndonos".

Hace poco estuve en Iberseries Industria Platino, y todo el mundo hablaba de por qué, muchas veces, los productores prefieren trabajar con obras originales en lugar de obras literarias: porque los precios de los derechos son altos.

Eso es pura ignorancia. Lo que le evitó a Caracol tener ese libro no está escrito, y fue el principio de un cambio de todo. Mientras que otras veces hemos hecho la vida de no sé quién, basada en nada. Tener un respaldo editorial es algo muy útil. Haber pagado bien por eso fue muy rentable.

¿Por qué llamaste a Carlos Moreno para dirigir?

Porque queríamos tomar un poquito de distancia de la televisión tradicional y Carlos venía de hacer *Perro come perro* y otras cosas. Dago García me dice: "Mire este director está chévere".

He notado que algunas personas que hacen cine tienen un estigma muy fuerte frente a la televisión. ¿Qué opinas al respecto?

En Italia tuve a algunos de los mejores profesores que uno puede haber soñado en la vida, y de ellos no hubo ni uno solo que, al hablarnos, no se sentara a decirnos: "La televisión es lo peor que

le ha pasado el mundo. El cine es lo único que existe". En mi opinión, por una cosa esnob, se pone el cine por encima de la televisión. Nadie daba esta discusión. Porque hay algo intelectual que a mí me molesta mucho, y es que ser intelectual te pone —o se asume que te pone— un poquito por encima del resto.

Además, el formato del cine tiene una limitación. Si tú sigues *Escobar*, la gente dice: "¡Ese Escobar me fascina!". Pero el que se lo ve hasta el final, ve en qué termina esa fascinación por el personaje. Entonces, la televisión, al ser más larga, permite contar procesos.

¿Por qué había un interés tan claro en alejarse de la televisión tradicional?

Las series de narcos sí tenían una cosa estética que era un poco loca: narcos guapetones, mujeres todas divinas... Como yo necesitaba credibilidad, necesitaba alguien que no se quedara en eso, y que le diera credibilidad a esos personajes. Y los personajes de Carlos eran de verdad.

Después se necesitó un segundo director, y fue Carlos quien me recomendó a Laura Mora, también directora de cine. Yo no la conocía. La llamé, y a mí me parecía muy importante que hubiera también una mujer en la dirección. Una de las cosas que a mí me producía angustia es que los muertos no dolieran. Porque si no duelen, no logramos nada de lo que queríamos.

Cuando llegamos, por ejemplo, al asesinato de Rodrigo Lara Bonilla... cuando leo esa historia, hablo con su familia, —yo conocía a Rodrigo¹⁶—, es la historia de un niño, que tiene un papá que fue ministro, y que lo matan. Y a los escoltas solo se les ocurrió cogerlo y llevarlo a la casa. Él sale, lo encuentra, se sube a la ambulancia y se va con él. Yo decía: "Esto tiene que ser una cosa demasiado fuerte en la vida".

Entonces dije: esto debe tener melodrama, porque necesito darle tiempo a la gente para que se conmueva con eso. Que entiendan que no fue simplemente que mataron a un ministro: fue que mataron a un papá.

Carlos hizo la secuencia: conseguimos el carro, la misma marca, el mismo año, en el mismo puente, las motos en la misma posición... Todo lo que tú ves, porque había imágenes de todo eso. En la escena decía: "Llegan a la casa y oímos el grito del niño". Pero cuando Carlos la hizo, llegaron a la casa e hicieron otra cosa. Y yo le dije: "Eso no fue en lo que acordamos. Yo necesito llorar con ese niño y que la gente lllore con ese niño". Porque si no, la muerte de Lara pasa como otra muerte más. Entonces se volvió a hacer la escena.

16 Se refiere a Rodrigo Lara Restrepo, hijo de Rodrigo Lara Bonilla, quien tenía ocho años cuando su padre fue asesinado por orden de Pablo Escobar.

Pero, además, nuestros directores de cine le tienen mucho pudor al melodrama. Porque está desprestigiado. El melodrama tiene una utilidad catártica. Y les da pudor no solo el melodrama, también el amor. Entonces cuando hay que sentir, toman distancia y cortan.

Eso... ni te digo lo que es en Europa. Allá las cosas importantes suceden en *off*, y después nos cuentan que alguien murió. No. Nosotros sabemos que es distinto, y nuestro público lo sabe. Yo decía: necesito una mujer que me ayude a hacer esto. Y Laura tenía su historia personal, que era tan fuerte, que yo quería que estuviera ahí, que la trajera con ella.

Hay quienes critican que en *Escobar, el patrón del mal* se muestra al personaje de Pablo Escobar desde niño, permitiendo que el público establezca una relación con él —algunos terminan odiándolo, otros no—, pero se conoce muy poco de las víctimas: ya aparecen como figuras formadas, sin mucho contexto. ¿Qué opinas de esa crítica?

Claro, porque es que si no sería una saga de quinientos capítulos. Pero para que tú veas lo complejo que es desde el otro lado. Cuando yo le llevé las escenas a los Lara, por ejemplo, se las mostré, les conté, esto es lo que vamos a mostrar. Entonces Juan Camilo había escrito “y se está tomando un whisky, oyendo tal música” y respondía: “Mi papá no tomaba”. Lo tienen totalmente idealizado. Yo conocí a Rodrigo Lara y también era fiestero. Lo tienen idealizado. Los más abiertos fueron los Galán. Me dijeron: “Cuente la historia del hijo que no reconoció a ver si salimos de eso” y yo me senté con ese hijo, le dije venga me cuenta la historia y él fue el que me dijo que no quería salir. Pero ellos sí me habían pedido eso. Lo lógico sería contar si tuvo amantes y si no tuvo no sé qué. Pero hay que entender que esta era la primera vez que les poníamos nombres reales.

Yo sé que es un desbalance. Yo nunca le pregunté a nadie si podía mostrar a Pablo Escobar infiel, borracho, matando. No tuve que preguntarle a nadie. Ahora cuando a mí la gente me dice “es que ese Escobar chiquito es encantador”; es que Escobar era encantador, no me lo estoy inventando yo. Era un personaje que la gente amaba, porque era transgresor. A los transgresores nosotros los amamos. La gente buena es más difícil.

Ahora yo quisiera, por ejemplo, que después de *Escobar*, que ya la gente tiene todo, —porque ese era también el objetivo de Escobar—, que entendieran que esos fueron unos años completos de demencia, y que después pudieran seguir producciones que abordaran, por ejemplo, “Escobar versus Guillermo Cano”. Ya entonces tú puedes salir y contar muchas más cosas. O “Escobar versus las víctimas del avión

de Avianca". El problema nuestro con esta historia es que nos rebasa todos los días, y no teníamos la gran foto. Ese era uno de los objetivos de la serie: hacer una foto de esos años. Y ya con esa foto, "vayan, y cuenten las historias que de allí se desprenden".

Ahorita se va a hacer algo sobre Lehder, solamente Lehder.¹⁷ Vayan y cuente solo lo de tal cosa. Entonces ya la gente sabe que eso hace parte de una foto mucho más grande.

¿De dónde proviene el nombre de la serie *Pablo Escobar, el patrón del mal*?

En mi familia hay una frase, cuando alguien es faltón, el más faltón de todos, le dicen el chofer del bus de los faltones. Es como el más. Yo estaba sentada con Angélica Guerra y con Dago. ¿Cómo le ponemos a eso? Yo decía es que este es el chofer del bus de los malos, es decir, este no es el malo, sino que además es el chofer del bus de los malos. Entonces yo le puse el patrón. Ahí terminó llamándose el patrón del mal.

¿Cómo llegó Yuri Buenaventura a hacer la canción?

Yo conocí a Yuri hace muchos años por Adriana Arango. Ellos fueron amigos en París. A mí me gustaba mucho su música y en la época que estábamos haciendo *Escobar* yo lo llamé y le pregunté si se animaba a hacer unas canciones específicas para proyectos. Era muy difícil porque no queríamos una canción que se volviera himno en honor a Pablo Escobar. Entonces escuchamos una de *Calle 13* que se llama *Latinoamérica*. Yo me siento con Yuri y le digo "mire, yo quiero algo así, que sea una cosa de fusión, pero que se convierta en un himno de esa época". A mí me gustó mucho cuando yo hice *Tiempos difíciles*, que yo puse la canción de Nino Bravo, es un himno de esa generación. Era una canción mucho más de mi generación.

Entonces yo quería que aquí lográramos hacer lo mismo. Yuri compuso varias canciones, me las mostró y le dije que sí. Le pedí que a cada familia le hiciera una canción para un momento específico. Yuri es muy cercano, también a Caracol, y yo lo quiero mucho. Hizo una música muy buena para la serie, muy bonita.

¿Quién hizo el trabajo de seleccionar las imágenes de archivo?

Fue bastante Sandra [Rodríguez],¹⁸ porque afortunadamente en el canal funciona así: tú estás editando y el archivo está allá mismo.

17 Se refiere a Carlos Lehder. Narcotraficante colombiano y uno de los fundadores del Cartel de Medellín. Capturado en 1987, fue extraditado y condenado en EE. UU., donde cooperó con la justicia. En 2020 recuperó la libertad tras cumplir más de tres décadas de prisión.

18 Sandra Rodríguez fue la editora de *Pablo Escobar, el patrón del mal*. Una entrevista sobre su trabajo en esta serie también hace parte de este libro.

Entonces ella me llamaba y decía que necesitábamos no sé qué, y enseguida iba y lo pedía.

Para el caso del asesinato de Galán en Soacha, Carlos [Moreno] cogió las imágenes del archivo, se fue y se montó en Soacha. Con Diego [Ramírez] miramos la tarima, y ahí está esa magia para que todo se junte.

Todas esas decisiones —como elegir dónde grabar una escena o qué locaciones usar, como la plaza en Soacha, el edificio Mónaco o el DAS—, ¿las tomabas tú directamente? Es decir, ¿eras tú quien definía desde el inicio en qué lugares debía rodarse?

Es que no siempre nos dan permiso. Entonces es como: “Vamos a buscar este lugar...”. A mi modo de ver —y esta es mi obsesión—, la credibilidad de toda la serie es lo más importante. Ahí se la juega todo. Porque cuando tú dices “esto es archivo” y lo están haciendo ahí [grabando en el lugar que ocurrieron los hechos], tiene un poquito de trampa, en el sentido de que eso valida todo el resto de la serie.

Ese es justamente el punto, porque es lo que hace que para algunas personas sea difícil diferenciar si se trata de un documental o de una serie de ficción. Es tan bueno que genera esa confusión —y entiendo que eso también responde a una intención editorial. ¿Esa mezcla se planea desde el principio o se va definiendo sobre la marcha?

Digamos que yo sabía que esos hitos estaban, pero no sabía cuántas de esas imágenes estaban realmente en el archivo de Caracol. Entonces, cuando empecé a preguntar y me dijeron: “Esto está, tenemos esto, tenemos esto...”, ahí sí supe cuáles podíamos usar y cuáles no. Para mí era clave que se usaran las más emblemáticas, porque como yo viví esa época, sabía cuáles habíamos visto en televisión mil veces. Esas imágenes vuelven y se repiten cada año; son las que todos reconocemos.

Por ejemplo, todo el tema del Palacio de Justicia¹⁹ lo reescribí completamente en función de las imágenes disponibles.

Entonces, ¿el guion a veces puede adaptarse al material de archivo disponible? ¿Termina siendo un proceso muy “ad hoc”?

Total. Y ahí tiene muchas ventajas el canal Caracol, porque si eso lo hiciera un productor independiente, entonces tendría que pedir las

¹⁹ La Toma y Retoma del Palacio de Justicia en Bogotá ocurrió en noviembre de 1985, cuando la guerrilla del M-19 ocupó el edificio y tomó como rehenes a magistrados y civiles; la retoma por parte del Ejército terminó en un incendio y enfrentamientos que dejaron más de 100 muertos y desaparecidos, entre ellos casi toda la Corte Suprema de Justicia.

imágenes, el *release* (permiso legal),²⁰ y no sé cuántas cosas más.... Sería es una cosa muy difícil.

¿Cómo manejaron ustedes las comunicaciones?

Caracol creó un protocolo enorme para *Escobar*. Primero que todo, era el arranque de la parte digital del canal, ahí estaba Diego Carvajal.

Hicieron una línea de tiempo digital para que la gente pudiera meterse y mirar. Todo esto lo hicieron en paralelo a la emisión de la serie. Eso fue muy bueno. Pero, sobre todo, había una estrategia de comunicación muy clara.

La orden era que no podía hablar nadie que no fuera yo. Segundo: no se podía hacer humor con esto. Nada de chistes. Nos tocó bajarle el perfil a cosas que eran muy atractivas. A Andrés Parra le prohibimos dar entrevistas como Pablo Escobar, porque lo buscaban. Esto era en Chile, en Argentina... la fascinación, la libretica, el “venga y lo presenta en un Congreso”. La gente pierde la dimensión. Y luego, venga y haga esto... Andrés fue muy juicioso con eso.

¿Cómo fue la relación con el Ejército y con la Policía? Mientras transmitían la serie, consulté su página web y aparecía un logo de la Policía Nacional de Colombia.

Puede ser que hayan hecho campaña al tiempo, o que hayan patrocinado o que en esa época ya compraron los banners de las páginas. Nosotros hablamos prácticamente con todos. Con *La Niña*, por ejemplo, yo le presenté el primer capítulo a la plana mayor del Ejército. No me preguntes quién invitó a las esposas de ellos, se atacaron a llorar. El primer capítulo de *La Niña* es tan desgarrador que ellas quedaron conmovidas.

¿Cómo fue el tema de las demandas de la familia Escobar?

No han sido muchas. Hay unos temas todavía más folclóricos antes de las demandas. Cuando estábamos en Medellín haciendo toda la historia de la infancia de Escobar, con la mamá y todo, de pronto apareció la hermana de Escobar a decir que mucho cuidado con ponerle a su mamá unos vestidos que no fueran y ofreció el vestuario de la mamá de Escobar. El de verdad. Entonces el jefe de vestuario me dijo: “¿Qué hago? Que lo quiere alquilar”. Le dije que dejara todo clarísimo, pues finalmente la hermana de Pablo Escobar no está judicializada. Su obsesión es que no saliera mal vestida su mamá y se puso a hablar con Vicky [Hernández]²¹ sobre cómo era su madre.

²⁰ *Release* en el mundo audiovisual se refiere al documento o contrato mediante el cual una persona, propietario o institución autoriza el uso de su imagen, voz, locación, música u otro recurso en una producción (por ejemplo, *talent release* o *location release*).

²¹ Vicky Hernández es la actriz que interpretó a la mamá de Pablo Escobar.

Por otro lado, hubo una demanda del Osito.²² Pero, cuando íbamos a arrancar yo le pregunté a Alonso Salazar: "Alonso, de todas las cosas del libro, ¿cuál te parece que pueda ponernos en peligro si la contamos?". Qué puede poner en peligro la producción o puede poner en peligro a alguien en particular". Y él me dijo: "Mire, este libro, cuando yo lo escribí, fui a la cárcel de Medellín y se lo mostré a los medianos capos.

Todos lo leyeron. Lo único que les enfureció fue el pedazo donde hay una fiesta de [Carlos] Lehder y todos están con muchachitos. Porque ellos, cualquier cosa... pero maricas no. Eso es lo único que les importa. Nada más: ni que se diga que matan, ni que se diga que violan, ni que vuelan aviones. Nada. Solo eso que le cuento".

Y eso me hizo acordar de mi profesor de tesis en Italia, Giuseppe Ferrara. Giuseppe Ferrara es el director italiano que hizo *Los cien días de la mafia*, *El caso Moro*. Yo lo invité a Colombia a dictar un taller, y le pregunté que si no le daba miedo trabajar con estos temas. Entonces me dijo, "lo único que no le gusta a los mafiosos y a los malos es que los muestren débiles. Si usted lo muestra acobardados, llorando... eso los acaba". Y eso coincidía un poco también con lo de Alonso.

Entonces, cuando llega la demanda del Osito y me llaman de la parte jurídica y dicen: "Cómo le parece que el Osito está demandando porque lo pusimos en una escena a matar a un burro. Y que él nunca ha matado un burro en su vida." Ya no me acuerdo bien, pero a mí eso hasta me dio risa. Después de todo lo que hicieron...

¿Recibiste amenazas o algún tipo de intimidación por la producción?

No. Solo una vez, el día de mi cumpleaños, de pronto sonó el teléfono y me dijeron que era uno de los Ochoa.²³ "Hola, Juana, le habla fulanito Ochoa, ¿cómo le va? Es que a mí me gustaría hablar con usted, porque eso que están mostrando ahí... eso no fue así. ¿Por qué no se toma un café conmigo y yo le cuento?". Le dije que no, pero no fue amenazante ni nada.

¿Qué te gustaría que el público —dentro y fuera de Colombia— entendiera a partir de una serie como *Escobar*? ¿Qué legado o impacto esperas que deje?

Una cosa... yo no quiero sonar pretenciosa, pero te digo: cuando les conté esto a mis primos después, entendí que sí hay gente para la

²² Se refiere a Roberto Escobar Gaviria, hermano mayor de Pablo Escobar.

²³ Se refiere los hermanos Juan David, Fabio y Jorge Ochoa Vásquez fundadores del Cartel de Medellín en la década de 1980.

que *Escobar* se convierte en una referencia. Hay personas a las que uno les puede contar que Pablo Escobar mató niños, que los hizo pedacitos, y no les importa, porque solo se acuerdan del niño que robó un examen y era pícaro. Sí, pero eso no lo modifico yo. Esa escala de valores equivocada ya está ahí.

Pero, en cambio, para otros —sobre todo los que han visto la serie en Europa— fue la primera vez que entendieron que el consumo tiene que ver con todo. Que esas fiestas maravillosas, ese ambiente permisivo alrededor de la droga, en ciertos espacios y círculos, era en realidad gasolina para una máquina de muerte. Eso es lo que muchos no habían visto antes.

A mí me gustaría que esto algún día también sirva para entender por qué Colombia podría decir: “Bueno, ya no más. Legalicemos esto de una vez”. Que se entienda que esto ha sido algo muy fuerte.

Escobar, Noticia de un secuestro, y ojalá muchas otras series más juntas, podrían ayudar a mostrar que aquí hubo víctimas que sufrieron muchísimo. Que Colombia no es solo un país de narcos. Sí, fuimos permisivos, fuimos alcahuetas, fuimos laxos. Pero también fuimos un país que sufrió. Y si eso se logra entender, me parece que eso ya es muchísimo.



ENTREVISTA A DIEGO RAMÍREZ

Bogotá - Colombia, 24 de febrero de 2023

Realizada por Mónica Contreras Saiz

«...había un compromiso de que el colombiano no se sintiera traicionado u ofendido, que dijera “sí, así se vestían, así hablaban, eso sucedió así”. Eran imágenes que todos vimos, y pues para mí habían quedado en la memoria.»

Diego Ramírez es productor audiovisual colombiano. Tiene una especialización en Cooperación Internacional y Gerencia de Proyectos para el Desarrollo, de la Universidad Externado de Colombia, y estudió Producción de Cine en The New School University en Nueva York, EE. UU. Es fundador de la productora 64-A FILMS y cofundador de ASOCINDE (Asociación Colombiana de Productores Independientes del Cine y el Audiovisual), de la cual ha sido presidente. Ha producido alrededor de 22 películas y 6 series de televisión. Entre sus largometrajes destacan *Perro come perro* (2008) y *Matar a Jesús* (2017), ambas ganadoras del premio Macondo a mejor película. En televisión ha contribuido con proyectos como la miniserie *Leonor* (2019) y la serie *Pablo Escobar, el patrón del mal* (2012), donde se desempeñó como productor ejecutivo.

¿Podrías contarme en qué consiste tu trabajo?

Soy productor de cine y televisión, y fundador y socio de una empresa llamada 64-A Films, donde trabajo como productor general de todos los proyectos. Mi labor se divide en dos líneas: proyectos propios y servicios para terceros.

En los proyectos propios estoy vinculado como productor creativo; me involucro en el desarrollo conceptual, estético y narrativo de las propuestas de cine y televisión —tanto ficción como documental—, y coordino el grupo de escritores asociados a la empresa. Una vez los proyectos están desarrollados, inicia la fase de financiación, que consiste en buscar inversionistas. Este trabajo lo hago en conjunto con mi socia, que es la gerente de la empresa. Entre los dos buscamos inversionistas, cerramos preventas con plataformas o a canales de televisión, luego producimos la película o la serie y finalmente la comercializamos.

Por otro lado, en la línea de servicios de producción, trabajamos sobre todo con proyectos internacionales de ficción que vienen a rodar en Colombia, aprovechando los incentivos que ofrece el estado para este tipo de producciones. En esos casos, las compañías llegan con guion, financiamiento y parte de su equipo técnico y artístico, y nosotros proveemos el servicio de producción local, además de facilitarles el acceso a otros incentivos. En ese proceso, yo estoy al frente de manera integral de toda la producción.

¿Cómo llegaste a convertirte en productor?

Yo estudié en Cali, soy ingeniero industrial y después hice una especialización en Gerencia de Proyectos y otra en Cooperación Internacional y Gerencia de Proyectos para el Desarrollo. Pero desde el colegio siempre tuve la inquietud por el cine. En ese momento en Colombia solo existía una facultad para estudiarlo, en la Universidad Nacional en Bogotá. Yo no tenía cómo irme a vivir allá, y estudiar primero Comunicación Social para después hacer cine tampoco me pareció un camino para mí. Así que estudié ingeniería, hice el posgrado, empecé a trabajar... pero el cine seguía en mi cabeza, casi de forma obsesiva.

Con mis amigos de ingeniería —que siguen siendo mis amigos hasta hoy— empezamos a hacer unos videos absolutamente mal hechos, todo pésimo, pero nos divertíamos mucho. Y ahí entendí que eso era lo que realmente quería hacer. Un día cerré los ojos y me fui a estudiar cine a Nueva York, donde estuve cuatro años. Estudié producción de cine, muy enfocado en el rol del productor, pero lo bueno es que en la escuela donde estudié tenían una premisa clara: no puedes aprender a producir si no has pasado por todos los oficios. Así participé en cerca de 25 cortometrajes. Fui director de fotografía en

uno, sonidista en otro, script en otro, asistente de dirección en otro... y así en cada proyecto. En los cortos que yo lideraba tenía que dirigir, escribir, producir y editar.

Eso me permitió formarme como productor entendiendo integralmente cada oficio. Incluso aprendí a editar en moviola,²⁴ en 35 y 16 milímetros, cortando y pegando con cinta transparente. Soy muy torpe con las manos, así que era un desastre cuando me pedía precisión de tres cuadros, pero aun así me quedó la práctica; de hecho, todavía hoy edito de vez en cuando, incluso video familiares. Entonces, siempre consideré la producción como algo que había que entender desde todos los oficios, conociéndolos integralmente.

Siempre tuve claro que quería volver a Colombia. Regresé en diciembre de 2002, justo cuando en 2003 entraba en vigor la Ley de Cine.²⁵ Creo que alcancé la ola del resurgimiento del cine colombiano gracias a esos incentivos. Me uní a un grupo de trabajo que luego se convirtió en la empresa, y allí estaba buscando un primer proyecto. Fue entonces cuando apareció *Perro come perro*. Conocí a Carlos Moreno gracias a un amigo en común; nos vimos, leí el guion y al día siguiente le dije: “vamos a hacer la película”. Él no creía que fuera tan fácil ni que realmente fuera a suceder. Y claro, fácil no fue... lo que sí fue fácil fue tomar la decisión de que iba a hacerlo. Un año después ya estábamos rodando la película.

Desde tu experiencia, ¿cómo entiendes la diferencia entre un productor general, un productor ejecutivo y un productor creativo?

Hay una diferencia importante entre cine y televisión. Te hablo primero del cine. En cine, el productor —lo que se entiende propiamente como productor de cine— es el responsable integral del proyecto desde el punto de vista creativo, comercial, económico, financiero y legal. Es la persona que puede incluso ir a la cárcel si algo sale mal, porque está poniendo en juego su integridad profesional, su reputación y su calidad de vida en el proyecto. Nadie corre más riesgos que el productor. Por eso, cuando entregan un premio como el Oscar, se lo dan al productor, que además se entiende como el *copyright holder*, es decir, quien reúne todos los derechos y puede redistribuirlos. Yo lo veo como el último eslabón en la cadena de decisiones: el que asume los mayores riesgos y, por lo mismo, debe tomar las decisiones finales.

²⁴ Editar en moviola se refiere al proceso de edición analógica en cine, cuando se trabajaba directamente con la película en 16 mm o 35 mm. La Moviola era una máquina que permitía ver el material filmado, cortar físicamente la cinta y unirla con cinta adhesiva transparente para armar la versión final.

²⁵ La Ley de Cine en Colombia (Ley 814 de 2003) estableció incentivos tributarios y apoyos estatales para fomentar la producción, distribución y exhibición de cine nacional.

El productor ejecutivo en cine, en cambio, suele estar más ligado a hacer posible el proyecto desde la financiación. Puede ser alguien que consigue recursos, inversionistas o actores clave para vender la película. Pero en general, el productor ejecutivo no firma contratos ni asume directamente los riesgos legales o financieros.

En televisión es distinto, sobre todo en el modelo que viene de Estados Unidos y que se ha extendido aquí. Allí hay varios niveles. Por un lado, está el productor que se encarga físicamente de la producción: maneja recursos, va al set y organiza al equipo. Y están los productores ejecutivos, que pueden venir de dos vertientes. Unos, desde el negocio: logran la venta, la financiación, firman contratos y acompañan el proyecto. Otros, desde lo creativo: son guionistas que además entienden cómo funciona la producción y el negocio, y ajustan lo narrativo según las restricciones. Por ejemplo, deciden que en una escena un carro no explote, sino que solo se golpee, porque dramáticamente funciona igual y cuesta mucho menos.

Los productores creativos, que es donde yo me ubico, somos los que leemos los guiones, damos notas, escribimos, participamos en cuartos de escritura y luego también en la edición, proponiendo ajustes. Muchos productores no tienen ese interés o esa competencia. De esa mezcla entre productores que se meten en lo creativo y escritores que se meten en la producción surge el *showrunner*.

El *showrunner* es alguien que combina el 100% de las competencias creativas con el 100% de las competencias de producción. Escribe, entiende profundamente el proyecto, pero también sabe leer un presupuesto y tomar decisiones al vuelo. Porque muchos guionistas no han visto nunca un presupuesto abierto. El *showrunner*, en cambio, debe saber si el departamento de fotografía representa un 6%, un 17% o un 33% del presupuesto, y qué implicaciones tiene eso, entiende cómo es esa matemática al interior del proyecto.

Por ejemplo, en *Pablo Escobar, el patrón del mal*, la *showrunner* era claramente Juana Uribe. Aunque no tenía ese cargo de forma explícita —porque en ese momento aún no se usaba ese término—, ella estaba creativamente al frente del proyecto. Juana, que escribe desde siempre, revisaba guiones, tomaba decisiones creativas y también presupuestales y de edición. Si había que volver a rodar algo, era ella quien lo decidía. En mis propias producciones también me ha tocado asumir ese rol. En *Leonor*,²⁶ por ejemplo, tuve que reescribir escenas

26 *Leonor* es una miniserie coproducida por Telepacífico y 64-A Films, estrenada en 2019. Narra la vida de la artista Leonor González Mina, reconocida como “La Negra Grande de Colombia”. Dirigida por Óscar Ruiz, la serie celebra su trayectoria artística y cultural a lo largo de seis capítulos que recorren desde su niñez hasta su consagración, y retratan el legado que dejó en la música colombiana.

en el set para que el plan de rodaje se cumpliera y no quedaran secuencias pendientes. Eso solo lo puede hacer alguien que entiende el proyecto en todas sus dimensiones: narrativas, presupuestales, de rodaje, de equipo y de logística. En síntesis, el *showrunner* es quien logra equilibrar todas esas variables y tomar decisiones rápidas con pleno conocimiento del proceso.

¿Cuáles son las principales diferencias en la producción cuando trabajas con un contenido basado en hechos reales o históricos frente a uno 100% de ficción?

Hay dos aspectos muy importantes. El primero es definir claramente cuál será la base del relato. Para cada hecho existen múltiples versiones: tantos testigos como hubo, tantas interpretaciones como personas que escriben sobre ello. Y no hablo de hechos lejanos o de la prehistoria; me refiero a sucesos de hace apenas cinco años. Por ejemplo, todo lo relacionado con el proceso de paz ya tiene múltiples versiones. Entonces hay que decidir cuál de ellas se va a tomar como base: “esta es mi versión y voy a ir por este camino”. De lo contrario, la historia empieza a perder coherencia.

En lo audiovisual pasa lo mismo: ese universo debe tener coherencia y reglas claras. Un ejemplo muy simple pero útil es el de Superman: la regla dice que cuando se pone las gafas, nadie lo reconoce, ni siquiera su novia. Y nadie lo cuestiona, porque esa es la convención del universo narrativo.

El segundo aspecto es el punto de vista. No solo se trata de qué vas a contar, sino desde dónde lo vas a contar. Ese lugar desde el cual te ubicas para narrar define por completo el tono del relato.

De las series o películas basadas en hechos reales en las que has trabajado, ¿cuál ha sido la más desafiante para ti y por qué?

Definitivamente *Escobar*. Rodamos durante diez meses, lo recuerdo con exactitud: del 4 de enero al 24 de octubre de 2012. Fueron seis días a la semana, sin pausa, incluyendo Semana Santa y todo. Siempre había dos unidades²⁷ trabajando y, a partir de agosto, abrimos una tercera, y estábamos casi el 100% de los días 24 horas rodando. Siempre había alguien rodando en algún momento.

Escobar fue absolutamente monumental. Rodamos en 17 ciudades, 16 colombianas y en Miami, 1500 personajes, entre protagonistas, secundarios y figurantes, algo así como 17.000 extras. Y lo más

²⁷ En una producción audiovisual, una unidad de grabación es un equipo técnico y artístico completo (director, cámara, sonido, arte, producción, etc.) que trabaja de manera autónoma para filmar escenas, a menudo en paralelo con otras unidades, con el fin de avanzar más rápido en el rodaje.

particular es que, en todo ese tiempo, de las tres unidades que sumaban más de cien semanas de rodaje, solo una se hizo en estudio: una cárcel construida por Caracol. El resto se grabó en locaciones reales —cárceles, el Congreso, aeropuertos, calles—. Para Caracol eso fue un cambio total de modelo de producción.

¿Cómo llegaste a ser el productor de *Pablo Escobar, el patrón del mal*, y qué tipo de productor fuiste en ese proyecto?

Juana Uribe estaba al frente de este proyecto en Caracol, pero también era algo muy personal por la cercanía de su familia con la historia. Ella había visto las películas de Carlos [Moreno] y lo quería como director. Lo llamó, él aceptó y empezaron a trabajar. Pero, aunque Carlos ya había hecho cosas para televisión, nunca había hecho una producción de tan largo aliento. Caracol y Juana querían una puesta en escena más cinematográfica que de telenovela —no porque la telenovela sea mejor o peor, sino porque es otro estilo narrativo—. Y Carlos le dijo: “si yo hago esto, no lo puedo hacer desde una móvil”. Una móvil es un vehículo gigante que tiene allí todos los controles, diferentes cámaras, y tú vas casi que editando en vivo, pero no hay una conexión física entre el director y la escena, porque el director está en su cabina con sus controles viendo a través de las pantallas. Carlos dijo que no podía trabajar así porque no sabía hacerlo y le resultaba muy difícil.

Caracol no estaba acostumbrado a producir así, y ahí fue cuando Carlos le propuso a Juana que me contactara. Entonces me llamaron. Yo lo primero que dije fue: “Yo nunca he hecho televisión”, y me respondieron: “Por eso lo queremos, para que sea diferente”. Acepté, y así empecé como responsable de toda la producción física.

En ese momento mi crédito apareció como productor ejecutivo, aunque con los estándares actuales debería figurar como productor en televisión. Me entregaron los recursos, los guiones, y la tarea de conseguir las locaciones. También me involucré en los guiones porque controlaba cómo íbamos a rodar. Tenía un equipo que se encargaba de desglosar cada libreto: si en una escena decía “Pablo va en un carro y dobla a la izquierda por la calle principal”, había que calcular no solo ese carro, sino todos los demás vehículos que debía haber en esa calle —diez, quince—. Otro equipo hacía los planes de rodaje.

Lo más lógico habría sido grabar por bloques: todo lo de Medellín, todo lo de una casa, todo lo de la cocina... pero no se pudo. Caracol tomó una decisión comercial: estrenar antes de terminar el rodaje para aprovechar el momento. RCN acababa de cerrar un proyecto fuerte y entre tanto ya se habían filtrado fotos de Andrés Parra caracterizado

como Escobar. Teníamos escenas con 200 extras y, aunque pedíamos que nadie usara el celular, era imposible controlar. Todo empezó a circular y Caracol dijo: “Esto hay que sacarlo ya”. Así que cambiamos el sistema: en lugar de rodar por ciudades o sets, pasamos a grabar capítulo por capítulo, como iba a salir al aire.

Cuando tú empiezas a rodar en enero de 2012, ¿ya tenían todos los guiones aprobados por Juana?

No, solo teníamos 16 de los 60. La serie se escribió pensando en 60 episodios: un guion escrito, un episodio emitido. Pero como el estreno se adelantó —en abril me avisaron que salíamos en mayo—, tocó asumirlo y hacer cambios sobre la marcha. Funcionó bien. La razón por la cual terminamos con más episodios fue que, en la puesta en escena, los personajes daban para mucho más. Se le dio libertad tanto a Carlos [Moreno] como a Laura [Mora], que eran los directores, y también a los actores, sobre todo del lado de Escobar y su gente, que podían improvisar más en diálogos y gestos. Además, había escenas de acción que se alargaban. Todo eso hizo que la versión colombiana casi duplicara el número de episodios, porque había suficiente material. Por eso algunos capítulos duraban 24 minutos, otros 32... no eran todos iguales, simplemente se sacaba lo que había.

En un momento llegamos a tener tres unidades rodando al mismo tiempo: una en Medellín, otra en Villavicencio y otra en Bogotá. Faltaban unas escenas de acción en Santa Marta —con lanchas, avionetas lanzando cosas— que no incluían a los personajes principales, pero ninguna de las tres unidades podía desplazarse porque estaban en secuencias clave. Entonces decidí ir yo mismo a rodarlas. Armamos un grupo pequeño y lo resolvimos en dos días. Para mí es muy importante respetar el oficio, así que lo hice porque era la opción menos mala. Me senté con Carlos [Moreno], hicimos un *storyboard* muy detallado y yo asumí el rodaje casi como si fuera un asistente de dirección, porque no había otra manera.

Claro, porque tú ahí tienes la responsabilidad de producir.

Claro, yo era el finalmente el encargado de entregar material, y de entregarlo en la calidad y en el tiempo que se esperaba. O sea, yo era encargado de que llegara la tarjeta a posproducción en Caracol, exactamente a la editora Sandra Rodríguez.

Me acuerdo de un día que estábamos rodando un funeral. Y dos veces intentamos rodarlo y llovió. Y ese día salía ese episodio. Entonces al tercer intento lo rodamos con la salida del sol en un cementerio. Pero estábamos desde las cuatro de la mañana, empezamos a trabajar para estar seguros de estar listos cuando saliera el sol. Por suerte no

llovió y lo rodamos. Yo tenía una van ahí al frente para llevarle la tarjeta inmediatamente a Sandra y entregársela en las manos. Ya Caracol tenía un plan B en caso de que no hubiéramos alcanzado. Si llovía, pues se ponía otro programa y esa noche no había emisión. Pero a ese punto llegamos, de rodar hasta las once de la mañana para que llegara el material que salía a las ocho de la noche.

Mencionaste tres unidades, ¿pero al inicio eran solo dos?

Sí. Inicialmente la idea era tener una unidad principal con Carlos y una segunda con Laura. Las dos eran igual de importantes. Como íbamos a rodar por ciudades y locaciones, Carlos comenzó la primera tanda en Medellín. Después, como Laura es de Medellín, ella se quedó allí aprovechando su conocimiento de la ciudad, mientras Carlos se quedó en Bogotá.

La tercera unidad arrancó en agosto y tenía un carácter diferente: su función era ayudarnos a cumplir con los planes de rodaje. A medida que avanzaba la historia, la trama se volvía más bélica: pasaba de un inicio con mucho drama y diálogo a la guerra del Estado contra el cartel, la DEA y el cartel de Cali. Eso implicaba escenas de acción, que son mucho más lentas de rodar, así que para poder terminar a tiempo sumamos una tercera unidad.

El director de esa tercera unidad no aparece en los créditos, fue un acuerdo. Esa unidad nunca filmaba escenas con personajes principales. Era más bien una microunidad, conocida como *splinter unit*, dedicada a hacer *pick ups*²⁸ o *b-roll*.²⁹ Por ejemplo, si necesitábamos un amanecer en Bogotá, no tenía sentido movilizar a 120 personas para rodarlo: lo hacía la *splinter*.

¿Y por qué una de las unidades de rodaje estaba en Villavicencio?

La casa de Pablo Escobar en El Poblado la rodamos realmente en las afueras de Villavicencio, porque en Medellín nadie nos quiso prestar una casa en ese barrio de clase alta. Nadie. Primero decían: “Sí, claro, mucho gusto, hablemos, venga y la ve”. Pero apenas sabían que era para una serie sobre Escobar, respondían: “Ah no, en mi casa no”. No hubo forma de conseguir una sola casa que funcionara visualmente y que nos la prestaran para rodar.

²⁸ *Pick ups* son tomas adicionales que se graban después del rodaje principal para corregir, completar o mejorar escenas ya filmadas (por ejemplo, un plano detalle que faltó).

²⁹ *B-roll* se refiere a las tomas que sirven como material de apoyo y complementan la narración principal, como paisajes, planos de recurso o imágenes ambientales que aportan contexto.

Lo mismo con Nápoles:³⁰ tampoco lo filmamos en Antioquia ni en el Magdalena. Todo eso lo rodamos en Villavicencio y sus alrededores, en el Meta. Nápoles lo recreamos en cinco locaciones diferentes. No era un solo lugar, sino cinco espacios que, editados, el espectador percibía como uno solo.

Durante la preproducción sí fuimos a la Hacienda Nápoles, cuando todavía no era el parque temático que es ahora. Estuvimos allá con los diseñadores de producción, los directores y un grupo grande del equipo. Recorrimos el lugar, tomamos fotos, medidas... y con base en eso se construyó la famosa puerta con la avioneta, replicada en balsa o fibra de vidrio. Quedó exactamente igual.

En *Escobar*, ¿cuánto tiempo tuvieron para la preproducción y qué implica exactamente esa etapa?

La preproducción es la etapa más crítica de todas, la más miedosa y la más estresante, porque el tiempo nunca te alcanza. En el rodaje tienes una regla clara: son doce horas y se acabaron las doce horas. Puedes sacarle una hora extra a la gente, pero no durante diez meses seguidos. Nosotros rodamos de manera muy estricta y eso se respetó bastante.

En la preproducción, en cambio, tienes muchas más variables que puedes controlar, pero cualquier variable externa te desajusta una interna y toca rehacer los procesos de planeación y control. Es muy intenso. Una preproducción larga, lo suficiente, te permite diseñar mejor el plan de rodaje. Pero en *Escobar* tuvimos una preproducción extremadamente corta, en parte porque en Caracol no se solían hacer proyectos de este tipo.

Nosotros insistíamos en que necesitábamos más tiempo, pero tampoco había guiones aprobados. ¿Entonces a qué le haces preproducción? En realidad, solo tuvimos octubre, noviembre y diciembre para preparar un proyecto de diez meses de rodaje, y eso era muy poco. Al final, mientras rodábamos, seguíamos haciendo preproducción de lo que venía. Hubo un momento, más o menos en marzo, cuando se entregaron los guiones restantes, y ahí arrancó el proceso de desglosar casi 40 libretos.

¿Cuántas personas participan en la preproducción y cómo se organiza ese trabajo?

La preproducción involucra a todo el equipo en su mínima dimensión, cada uno preparando lo que su labor requiere. Pero no todos entran

³⁰ Se refiere a la Hacienda Nápoles. Fastuosa finca de Pablo Escobar en Puerto Triunfo (Antioquia), con zoológico, pista de aterrizaje y colecciones de lujo. Tras su expropiación y abandono en los años noventa, fue convertida en parque temático.

al mismo tiempo ni con la misma intensidad. El director, por ejemplo, debe estar presente en el 100% de la preproducción, igual que el productor y el contador, desde el día cero.

Lo ideal son unas siete semanas de preproducción, pero dentro de ese período cada área arranca en momentos distintos. El diseño de locaciones, por ejemplo, debería empezar tres semanas antes, para que cuando llegue el primer día oficial ya haya algo que mostrar; de lo contrario, no hay con qué trabajar.

El utilero o diseñador de producción puede entrar en la segunda semana, el decorador en la cuarta, y el sonidista a veces solo necesita tres días antes de rodar, o una semana, incluso un solo día para ir a ver locaciones. En realidad, es una planeación enorme: uno va marcando en qué semana debe entrar cada persona.

¿Y eres tú quien coordina toda esta etapa?

Sí. Cuando armo el presupuesto voy cargo por cargo, definiendo cuántas semanas o días de preproducción tiene cada uno. Por ejemplo, el primer asistente de cámara: un día para montaje de equipo, uno o dos días más para montaje adicional, dos días de pruebas de cámara... en total, cuatro días de preproducción. Porque todo cuesta: no solo los honorarios, también el almuerzo que hay que darle a esa persona, y eso después hay que calcularlo.

¿Quién aprueba las locaciones?

En *Escobar* participaban cinco personas: el director, que decidía desde lo estético y narrativo; el asistente de dirección, que es casi un productor porque realmente es quien organiza el día de rodaje; y el productor, entre otros.

El asistente de dirección prepara y arma el plan de rodaje: decide qué se rueda cada día, en qué orden y en qué horarios. Es un cargo muy exigente y estresante porque en el set es "el que manda la batalla": grita, coordina, da las órdenes, dice "¡corte!" y hasta decide cuándo se va a almorzar.

Para armar el plan de rodaje, se usa un software llamado *Movie Magic*, que sirve para desglosar los guiones e introducir restricciones como "esta escena no se puede rodar de día" o "este actor no está disponible estos días". Él hace ese "tetris" de organizar el plan y luego me lo presenta a mí.

Porque tú tienes que avisarle a la gente...

No, eso lo hacen el segundo asistente de dirección y el coordinador de producción. Ellos son los encargados de comunicarle

al equipo. Cuando un plan de rodaje ya está aprobado por el director y el productor, se convoca a todo el mundo a una reunión que puede durar unas ocho horas. Allí se lee el plan escena por escena: “Día uno arrancamos con la escena 32”. El director explica cómo la va a rodar y todos los departamentos intervienen. Por ejemplo: “¿Qué color será el carro que aparece?”; ¿Qué clase de extras necesitamos? ¿Niños, profesores, jardineros?”. Esa es la instancia en la que se detalla acciones que en el guion solo dicen “María camina por el colegio en la mañana, en el momento del recreo”.

Y los de casting tienen que buscarse a los profesores.

Exacto. Ahí anotan: “30 niños con uniforme, un señor y una señora con uniforme de jardineros”. No es que lleguen vestidos como cualquiera: tienen que verse verosímiles. Todos los departamentos se nutren de esa información y así se termina de cerrar el plan de rodaje. Por regla, casi siempre de esa reunión sale un nuevo plan ajustado, porque la idea no es solo informar, sino resolver como equipo. Es ahí donde alguien dice: “no, eso no se puede hacer tal día”, o el director aclara: “espera, lo del helicóptero está enredado, eso lo vamos a resolver en 3D, ya compré unos modelos, no necesitamos helicópteros reales, solo el sonido”.

Se ajustan los llamados de todo el mundo. Por ejemplo: “necesitamos que el equipo de producción llegue dos horas antes para montar electricidad, planta y desayuno”. O se calcula el tiempo de maquillaje. Por ejemplo, transformar a Andrés [Parra] en Pablo Escobar tomaba una hora y media, así que cada vez que tenía una escena, había que citarlo con esa anticipación.

De esas reuniones van saliendo las diferentes versiones del plan de rodaje. Uno termina rodando con la versión número siete, diez o doce, y esa es la que llega al primer día de grabación. Y cada vez que hay una nueva versión, se reparte a todo el equipo. Todo el mundo siempre tiene el plan de rodaje actualizado.

Esto es algo que la gente de afuera no se imagina. Durante la preproducción se prepara también lo que se llama la “hoja de llamado”, que detalla qué escenas se van a filmar al día siguiente. Es muchísima información. Por eso siempre digo que la producción se parece más a una organización militar que a la bohemia que muchos creen. La ingeniería industrial aquí es muy útil, porque todo se organiza con esa lógica.

En el set cada quien hace únicamente lo que le corresponde. Uno no puede ayudar si no tiene la competencia. Por ejemplo, si yo voy caminando y veo un cable mal puesto, no lo muevo, aunque sea el

productor. Llamo al *gaffer*³¹ y le digo: “mira, ese cable está mal”. El *gaffer* a su vez llama al eléctrico y le dice: “ajústame ese cable”. El eléctrico sí tiene la competencia para mover el cable, porque quizá por ese cable pasan 70.000 vatios de potencia. No cualquiera puede manipular un cable o un equipo.

Entonces la comunicación es la columna vertebral de todo esto.

Claro, el 90% de los problemas en un rodaje tienen que ver con la comunicación. Por eso todos los días se levanta un reporte de producción donde se registra absolutamente todo lo que pasó.

¿Crees que tus propios recuerdos de la época de Escobar influyeron en algunas decisiones de la producción?

Sí, yo creo que sí. Creo que la gracia de *Escobar* por encima de todo fue que el colombiano que vivió esa época, al ver lo que presentamos en pantalla, sintió respeto. Fuimos muy meticulosos. Claro, había un techo presupuestal, pero si a Valdemar Franklin Quintero³² lo mataron en un Mercedes blanco había que conseguir un Mercedes blanco.

Más allá de la narración de la puesta en escena o del valor estético que hay allí, había un compromiso de que el colombiano no se sintiera traicionado u ofendido, que dijera “sí, así se vestían, así hablaban, eso sucedió así”. Eran imágenes que todos vimos, y pues para mí habían quedado en la memoria. Y había que hacerlas con ese nivel de respeto y de autenticidad. Por eso también era importante que los actores se parecieran a los personajes reales. Como el mercado principal era Colombia, uno tenía que ver a Galán³³ y pensar: “es igualito a Galán”.

Y Andrés Parra, además de su caracterización, hizo cosas impresionantes como actor. Cuando rodábamos en Medellín, en las comunas, él llegaba como Andrés y no pasaba nada, pero apenas aparecía caracterizado como Escobar, la gente empezaba a gritar: “¡Pablo, Pablo!”. Sobre todo en barrios donde todavía viven familias en casas que Escobar entregó hace treinta años, sacando gente literalmente de un basurero. Recuerdo hablar con personas que decían: “Él no se ha muerto” o “Pablo Escobar hizo por mi familia más que todos los presidentes de este país”.

31 El *gaffer* es la persona encargada de diseñar y supervisar la iluminación, pero quienes manipulan físicamente los cables y equipos de luz son los eléctricos (el equipo de iluminación que trabaja bajo sus órdenes).

32 Valdemar Franklin Quintero (1941–1989) fue un coronel de la Policía Nacional de Colombia, reconocido por su lucha contra el Cartel de Medellín y asesinado por sicarios en Medellín el 18 de agosto de 1989.

33 Luis Carlos Galán (1943–1989) fue un político y periodista colombiano, fundador del movimiento Nuevo Liberalismo. Fue candidato presidencial y es recordado por su lucha contra el narcotráfico y la corrupción, hasta su asesinato en plena campaña electoral.

Desde tu experiencia, ¿crees que una serie puede ayudar a transformar la realidad de un país?

Yo creo que no la transforma, sería muy pretencioso decirlo, pero sí puede contribuir, según el punto de vista con que se cuente. En *Escobar*, por ejemplo, pudimos haber hecho solo la historia del bandido —que siempre resulta más entretenida: explosiones, drogas, sexo—, pero habría sido irresponsable. Lo que se buscó fue equilibrar: mostrar a los criminales, pero también a las autoridades y, sobre todo, a las víctimas.

Un caso claro fue el avión de Avianca. En vez de quedarnos en la estadística —“107 personas murieron”—, humanizamos a esas víctimas: les dimos rostro, sueños, familia, para que el público se identificara y sintiera la pérdida. Lo mismo con policías, políticos y militares: no eran solo héroes caídos, eran padres, esposos, hijos.

Eso exigió más investigación, escritura y recreación, pero la apuesta era crear un espejo en el que los colombianos se reconocieran. Porque Escobar no vino de la miseria: era hijo de una maestra y de un hombre trabajador.



ENTREVISTA A ALBERTO GESSWEIN

Vía Webex, Santiago de Chile - Berlín, 27 de enero de 2022

*Realizada por Holle Meding**

«El grupo que hizo esta serie y trabajó en ella procedía de esa época. Yo soy un estudiante de los 80 y viví todo lo que pasó en la serie.»

Alberto Gesswein Scherpf es un periodista y productor chileno. Estudió Periodismo en la Universidad Católica de Chile y cuenta con más de 25 años de experiencia en el desarrollo y producción de contenidos televisivos; especializado en documentales, series de ficción y cine para canales nacionales e internacionales. Fue director general del Área de Ficción de Canal 13 y productor ejecutivo del Área Bicentenario del mismo Canal 13, donde desempeñó un papel clave en la creación de producciones históricas como *Héroes* (2007) y *Los 80* (2008–2014). Es fundador de Gesswein producciones, donde se ha desempeñado como productor ejecutivo de largometrajes y como productor asociado en series para plataformas como Amazon Prime Video y HBO Max.

* En realidad, se realizaron tres entrevistas: el 27 y 31 de enero, vía Webex, y el 26 de febrero de 2022 en Santiago de Chile. Todas se llevaron a cabo en alemán. La presente es una versión editada y corresponde a una traducción libre al español realizada por Mónica Contreras Saiz, editora de este libro.

¿Cuáles eran tus responsabilidades como productor ejecutivo del área de Bicentenario en Canal 13 y cómo surgió *Los 80*?

El proyecto Bicentenario nació alrededor de 2004 o 2005. Fue una respuesta a una fuerte inquietud de la Universidad Católica de Chile, propietaria de Canal 13, respecto de algunos programas que, para ese momento, les parecían demasiado liberales o alejados de su línea editorial. Hay que entender el contexto: ese mismo año, por ejemplo, se produjo el primer *reality show* en Chile, lo que generó mucho revuelo y comentarios.

Yo había trabajado once años en Televisión Nacional, en un programa llamado *El Mirador*. Era una especie de revista cultural, un espacio donde hacíamos reportajes sobre Chile y sobre el mundo en general. Después me llamaron de Canal 13 para integrarme en el área de reportajes, como editor periodístico. Más tarde el canal adoptó un nuevo modelo de organización, inspirado en Televisión Española, que tenía la figura del productor ejecutivo.

El productor ejecutivo debía dirigir un programa o un proyecto, equilibrando siempre los recursos con el contenido. Existe siempre una tensión entre quienes trabajan en el contenido y quieren gastar más, y quienes manejan el presupuesto y buscan gastar menos. El rol del productor ejecutivo consistía en conciliar ambas posturas, encontrar un equilibrio que permitiera mantener la calidad sin salirse del presupuesto. Esa era, en esencia, la función.

Algunos de nosotros recibimos una buena capacitación, hicimos un curso y obtuvimos un certificado. En general nos eligieron porque éramos buenos tanto en matemáticas como en contenido. Algunos venían de la producción, otros, como yo, del área de contenido. Por eso era necesario tener sensibilidad hacia lo creativo, pero sin gastar más de lo permitido.

De esa manera nació este proyecto, un área de contenidos que llamamos Bicentenario. En 2010 se celebraba el bicentenario de la independencia de Chile, y pensamos que podíamos ofrecerle a la Universidad una unidad de contenidos culturales, que produjera nuevos proyectos y que sirviera para equilibrar otros programas considerados demasiado liberales. Como la Universidad era dueña del canal, tenía un directorio, y el proyecto ayudaba a calmar sus preocupaciones.

Al comienzo yo debía ser el director del proyecto Bicentenario. Me tocaba evaluar proyectos junto a productores externos y convencer al canal de que valía la pena incorporarlos: que eran relevantes, que tendrían suficiente impacto y un rating aceptable. Muchos de esos

proyectos eran financiados por el CNTV,³⁴ que cada año otorga fondos concursables. Canal 13 ponía una parte del presupuesto y el resto venía del CNTV o del propio fondo del canal. En esos primeros años hicimos sobre todo documentales, que resultaron muy valiosos.

La idea era que el Bicentenario produjera distintos programas hasta llegar a 2010, como un gesto editorial del canal hacia la sociedad: demostrar que no solo hacía programas comerciales y de rating, sino también proyectos culturales y de calidad. Mi rol era buscar esos proyectos, apoyarlos y presentarlos dentro del canal, trabajando muy de cerca con los productores.

El proyecto también buscaba financiamiento privado, sobre todo de empresas interesadas en el ámbito cultural. Se sumaron bancos, la cervecera Cristal, Banco Santiago, incluso la Lotería de Chile. Aportaban dinero y, a cambio, el canal les ofrecía publicidad: sus marcas, logos o mensajes aparecían al inicio de los programas. Era una forma primitiva de lo que hoy se conoce como *branded content*: empresas privadas patrocinando contenidos de calidad.

Mi jefe era el director de programación, que tenía especial sensibilidad hacia este proyecto. Sin embargo, no era fácil conseguir un espacio en la parrilla de Canal 13, ya que la mayoría de los programas del canal eran muy comerciales y de alto rating. Aun así, el Bicentenario lo cambió todo.

Antes de eso habíamos realizado un proyecto especial llamado *Héroes*, una miniserie de seis capítulos producidos con distintos directores. Fue un proyecto enorme, único en la televisión chilena, y aunque no todos tuvieron el mismo éxito, tres funcionaron muy bien en rating. Esa experiencia abrió un camino.

Lo curioso es que uno pensaría que Televisión Nacional debía haber asumido este tipo de producciones, pero fue la coyuntura de Canal 13 la que permitió el espacio para ello. El Bicentenario nació, de hecho, con una propuesta concreta: mi jefe me dijo un día: “Mira, hay una serie española que se llama *Cuéntame cómo pasó*, es excelente, podríamos comprar los guiones y hacer una versión chilena”. Aunque hasta ese momento yo había trabajado sobre todo en documentales, este proyecto de ficción cultural también encajaba en el espíritu del Bicentenario.

Así fue como nació la idea de *Los 80*. La tuvimos incluso antes de *Héroes*, pero se postergó y retomó después gracias a esa experiencia. Mi jefe me pidió que trabajara junto con otro productor ejecutivo: yo me haría

³⁴ Consejo Nacional de Televisión de Chile (CNTV), organismo autónomo encargado de regular, supervisar y fomentar la televisión en el país.

cargo de los guiones y el contenido, y él de la producción, la estructura y el modelo de negocio con los productores externos.

¿Por qué trabajaron con productores externos en *Los 80*?

Porque dentro del canal no había una estructura para producir este tipo de proyectos. El canal y prácticamente toda su programación estaban organizados en torno a *soap opera*, es decir, a las telenovelas, y estas funcionaban de manera totalmente distinta. Se producen durante todo el año, sin pausas, y no había espacio para incorporar un proyecto de estas características, que requería un modo de trabajo mucho más parecido al del cine. Por eso tuvimos que comenzar a trabajar junto con otro productor ejecutivo.

Yo vi la primera temporada de *Cuéntame cómo pasó* y me impresionó, porque realmente era maravillosa. Los españoles habían hecho un trabajo bellissimo y, claro, yo tenía en mente *The Wonder Years*, porque en cierto modo se parecía mucho: sobre todo por la voz en off del hijo pequeño, que narraba en segundo plano.

Incluso di los primeros pasos para comprar el formato y me puse en contacto con los españoles. Pero al estudiarlo en detalle nos dimos cuenta enseguida de que sería muy difícil adaptar esa historia o esos guiones a la realidad chilena. Los diálogos no eran particularmente sobresalientes, sino bastante locales. Era un programa muy ligado a la cultura española, a su lenguaje y a su contexto histórico: la España bajo Franco. Y eso es algo completamente distinto de Chile bajo Pinochet, no era fácil hacer la comparación.

Mientras más estudiábamos la serie, más claro nos quedaba que no tenía sentido comprar los derechos, sobre todo porque los precios eran muy altos: cada guion costaba una fortuna. Entonces le dije a mi jefe: "Mira, podemos comprar esto, pero al final vamos a tener que reescribirlo todo. Tener una familia como protagonista no es en sí una idea original ni novedosa. La familia, claro, es un núcleo fundamental y un elemento central en la estructura de la historia, pero una familia española es muy distinta de una familia chilena, y más aún de una familia de clase media en Chile durante la dictadura".

¿Por qué no hicieron una voz en off para el personaje de Félix?

La verdad es que lo pensamos mucho. Yo no estaba del todo seguro de que el niño, ya de adulto, debiera tener ese punto de vista. Porque nuestra historia era completamente distinta. Chile y España no comparten la misma historia. No sé cómo será hoy en España, pero en ese entonces Franco había sido, de alguna manera, condenado por la propia población. Había un juicio claro: Franco fue una dictadura, y

aunque los franquistas lo presentaran de otro modo, sabían que se trataba de una dictadura.

En Chile fue totalmente diferente. Lo que pasó aquí fue otra cosa: hubo desapariciones, persecuciones... una historia completamente distinta. Así que, en resumen, terminé convenciendo a mi jefe de que no debíamos comprar ese formato.

Al principio trabajé con otro colega en *Los 80*, pero él se involucró a fondo en otro proyecto, y luego se cruzó *Héroes*, que nos tomó dos años y medio. Ese fue otro gran proyecto, enorme. Por eso dejamos *Los 80* un poco de lado. Al final quedé solo y dije: “Bueno, yo lo hago solo”. Convencí a mi jefe de que podía hacerlo, pero con una productora externa.

Ese fue un modelo nuevo: nosotros haríamos el guion, contrataríamos al guionista y al director. Y por suerte en ese momento estaba Boris Quercia en el canal. Hablé con él y le pregunté si se imaginaba haciendo esta serie. Se entusiasmó de inmediato, porque es muy sensible a estos temas. Ya había hecho antes una serie en Televisión Nacional (ahora no recuerdo el nombre), y le pareció una gran idea sumarse.

Después teníamos que encontrar al guionista adecuado. El canal me presentó como a seis guionistas, pero todos venían del mundo de las teleseries. Les pedí que escribieran un primer capítulo, les di todos los lineamientos. Pero cuando empecé a leer los textos, los diálogos sonaban demasiado norteamericanos. Era como esta cultura de Netflix: la estructura dramática, el ritmo de los personajes, su manera de hablar... todo sonaba raro, como una mezcla extraña de chileno con norteamericano. No funcionaba.

Dejé de lado esos primeros guiones hasta que llegué a Rodrigo Cuevas. Yo ya había tenido la experiencia de trabajar antes con Rodrigo: había escrito dos guiones de dos capítulos de la miniserie *Héroes*. Uno sobre Manuel Rodríguez y otro sobre José Miguel Carrera. Rodrigo tenía una manera fascinante de escribir, sobre todo en la creación de personajes, con mucha sensibilidad. Hablamos con él, se interesó de inmediato y escribió un primer capítulo. Cuando lo leí, sentí que sonaba profundamente chileno, como una familia de clase media real. Ahí supimos que él era quien debía contar —o más bien escribir— la historia.

Con eso armamos el primer equipo de trabajo: Boris Quercia, Rodrigo Cuevas, un actor y director chileno invitado, y alguien del área de programación. Pero el núcleo, la base de la serie, éramos nosotros, y analizamos mucho el camino que había seguido *Cuéntame cómo pasó*.

¿Y qué analizaron e investigaron previamente para la serie?

Estudiamos y leímos muchísimo. Lo primero que decidimos fue que era fundamental que la familia funcionara como una especie de manto protector. Es decir, fuera de la familia los personajes podían tener todos sus problemas, pero dentro de ella siempre contaban con la protección y el apoyo familiar. Esa fue una idea o estrategia clave desde el comienzo.

Antes de eso, trabajamos con periodistas e historiadores que nos ayudaron a entender cómo situar esta historia en la cultura y la historia chilena. Y juntos llegamos a la conclusión de ambientarla en los años 80.

¿Por qué eligieron los años 80 y no los 70?

El director de programación quería en realidad que la serie comenzara en los años 60 o 70, tal como en *Cuéntame cómo pasó*. Pero por distintas razones descubrimos que estratégicamente no era conveniente. Primero, sería mucho más caro, porque toda la reconstrucción de época resultaba muy compleja, y sabíamos que al inicio no habría tanto presupuesto para esta serie. Segundo, incluir toda la historia de la Unidad Popular³⁵ sería muy arriesgado, porque ese es uno de los puntos en que la sociedad chilena sigue profundamente dividida. Es, en realidad, la herida más difícil de cerrar.

Si queríamos que la serie tuviera una audiencia transversal, necesitábamos otro punto de partida. A los espectadores —principalmente aquellos con una orientación de derecha, con una visión más conservadora—...no queríamos espantarlos ni quitarles la oportunidad de ver la serie.

En 1982 se consolidó en Chile el neoliberalismo como nueva idea o estrategia económica y política. Y justo en esos años se produjo una enorme crisis económica que lo trastocó todo, sobre todo a las familias de clase media, que fueron las más golpeadas. Ahí aparece el punto que consideramos central en la serie: el personaje de Juan Herrera.

Juan era un hombre con cierta historia previa. Nosotros lo llamamos “el dinosaurio”, porque le resultaban ajenas esas nuevas ideas económicas neoliberales, en las que uno tiene que pagarlo todo y el Estado ya no ayuda, en las que la comunidad ya no tiene ningún papel. Tienes que financiar tu futuro por ti mismo y con tu sueldo. Queríamos plasmar en la serie la gran adaptación de esta generación, representada por

35 Unidad Popular (UP) fue una coalición de partidos de izquierda que gobernó Chile entre 1970 y 1973 bajo la presidencia de Salvador Allende. Su programa buscaba una vía democrática hacia el socialismo mediante reformas económicas, sociales y políticas, hasta que fue interrumpido por el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

Juan Herrera. Antes existía una especie de caja de compensación, tu jubilación la proporcionaba otro sistema y, de alguna manera, existía una cierta seguridad de que no sufrirías en el futuro. Así que, cuando te jubilas a los 65 años, de alguna manera puedes seguir viviendo una vida digna. Con suficiente salario o dinero para seguir viviendo.

Chile fue muy especial porque se introdujo un modelo muy liberal. En otros países se hizo de forma más teórica, pero aquí en Chile los recursos naturales pasaron a manos privadas, fue realmente sin límites, totalmente liberal. Pensamos que era un buen momento para empezar la serie, que no era tan difícil de reproducir, después descubrimos que en realidad era muy difícil, pero no tanto como en los años 60 o 70.

Tuvimos un punto de inflexión en el que pudimos mostrar cómo este modelo transformó nuestra sociedad. Era un punto de vista sobre un periodo de tiempo y por eso se nos ocurrió, en primer lugar, que la familia era muy importante. En segundo lugar, que era la historia de un “dinosaurio”. En tercer lugar, que la historia tenía que comenzar en este punto de inflexión. Durante el resto de su vida, Juan Herrera sufriría por adaptarse a este modelo y eso trastornaría a toda la familia. Pero la idea era que la protagonista era la familia como grupo. Ese concepto era muy importante.

Todas las series que he visto en las que se presenta a una familia como modelo de apoyo, funciona. No importa en absoluto si es una familia moderna o tradicional. Pero la familia como concepto es un ideal que todos queremos tener. Estaba tan romantizada. Después hicimos los estudios con los grupos de discusión y las audiencias, y los espectadores demostraron que funcionaba.

En *Cuéntame*, el chico era muy importante, era la voz de la generación que rondaba los 30 o 35 años en el momento en que se emitió la serie, y habla de su pasado. Este segmento fue muy importante para la audiencia y para el éxito de la serie. Además, todo el mundo tenía la oportunidad de llegar a la serie, podías entrar a través de cualquier personaje, de la familia o de los actores secundarios, los amigos, la comunidad que de alguna manera acompañaba a esta familia.

¿Hasta qué punto tus propios recuerdos, o las cosas que te contaba su familia, influyeron en la producción de la serie?

El grupo que hizo esta serie y trabajó en ella procedía de esa época. Yo soy un estudiante de los 80 y viví todo lo que pasó en la serie. Por ejemplo, el guionista [Rodrigo Cuevas] y Boris Quercia [el director] eran de la misma época y tenían distintos puntos de vista sobre esta historia. Puedo decir, por ejemplo, que yo era de los que no creían

en ese exceso de adaptación, no creía que, con un solo referéndum, con un Sí o un No, se pudiera olvidar esta historia y me preguntaba si eso era suficiente para entrar en democracia.³⁶ Seguimos viviendo y sufriendo la dictadura y la cultura del silencio y desgraciadamente no tenemos una historia común de los últimos treinta o cincuenta años. Sigue habiendo una gran herida y división en nuestra sociedad. Algunos tienen una idea fundamentalmente diferente de la historia o una explicación diferente de la dictadura o del gobierno militar y eso divide mucho a la sociedad, también en su terminología.

Pero todo eso dio forma a la serie o se intercaló de alguna manera en los guiones. El trasfondo de la serie era muy interesante y creo que eso también ayudó a que la serie se pudiera rodar durante tanto tiempo y tuviera tantas temporadas. Había cosas que eran muy importantes. La serie no era un panfleto, no teníamos una visión ideológica típica ni queríamos crear ese tipo de modelo.

La serie sigue siendo vigente, se retransmite una y otra vez y mantiene muy buena acogida entre el público. Disfruto mucho con ella. Trabajé tantos años en ella que es como mi hija.

Ya has hablado un poco del trabajo inicial de investigación y producción, pero ¿cuál era exactamente tu trabajo como productor ejecutivo?

Fue mucho trabajo analizar cómo escribiríamos esta serie. En realidad, mi papel siempre fue plasmar lo básico. Especialmente en las últimas temporadas, siempre existía la tentación de hacer algo diferente de lo que habíamos imaginado juntos, y tenía que controlarlo. Pero siempre salió bien. Al principio Rodrigo y Boris escribieron algunos capítulos. Mi papel siempre fue leer los capítulos, corregirlos y hacer comentarios. En realidad, como productor ejecutivo, tenía que moldear a todo el grupo. También tuve que hablar con Andrés Wood. El director de arte, Rodrigo Bazaes, también fue muy importante para la reconstrucción de los años 80.

Rodrigo Bazaes es un esteta, un artista. Hizo un trabajo excelente con [Andrés] Wood en *Machuca*. Esta película ganó muchos premios y también transcurría durante la dictadura, pero un poco antes, en los años 70. Un día vi cómo hacía una reconstrucción de aquella época y me impresionó tanto que definitivamente quise trabajar con él. Y así fue como también invité a Andrés Wood a colaborar. Él se entusiasmó

³⁶ Se refiere al plebiscito nacional celebrado en Chile el 5 de octubre de 1988, en el que la ciudadanía debía decidir si Augusto Pinochet continuaba en la presidencia por ocho años más. La opción "No" se impuso con el 55,99 % de los votos frente al 44,01 % del "Sí", poniendo fin a la dictadura y abriendo el camino a la transición democrática.

de inmediato y, en realidad, yo no conocía a esta gente. Yo no venía de ese mundo, pero la idea y la serie resultaban tan interesantes para todos, aunque nadie sabía qué resultado tendría. Y nadie tenía ni idea de si sería un éxito o no. En ningún momento lo esperábamos, pero el proyecto sonaba bien. Rodrigo Bazaes, sin embargo, se mostraba un poco reacio, especialmente porque queríamos utilizar los archivos del canal de televisión para mostrar cómo era la época y cómo se veían las cosas entonces. Él tenía miedo de enfrentarse a esos archivos y a los archivistas del canal para intentar reconstruir todo. Decía que le parecía un trabajo muy difícil, un desafío enorme. Pero al final aceptó, también porque Andrés lo apoyó, y ahí empezamos: escribimos varios capítulos y tuvimos que iniciar la producción.

En nuestro proyecto de investigación nos interesa analizar las distintas reacciones de las audiencias en redes sociales. ¿Tienes una idea de cómo fueron las críticas y comentarios sobre *Los 80*?

Me gustaba mucho escribir en Twitter porque los comentarios eran muy divertidos y la gente se enganchaba y se fijaba en tantas cosas pequeñas y detalles. Había un grupo de personas que trabajaban muy duro para asegurarse de que los detalles fueran los correctos. Por ejemplo, el escenario, el decorado, e investigaron mucho. Por ejemplo, si estos futbolistas que estaban en un póster en la puerta de la habitación de los niños jugaban entonces o no. Así que estas correcciones muestran lo mucho que les importa a los espectadores. Se tomaron mucho tiempo para ello y también se dieron cuenta de que hicimos un muy buen trabajo en este aspecto. Porque realmente trabajamos muy duro para reconstruir todo con la mayor precisión posible y para tratar la localización y el periodo dramático correctamente. Y funcionó.

Hubo mucho caos y muchas reacciones entre los seguidores de la serie. Las personas con ideas más cercanas a la derecha, e incluso quienes aún apoyan a Pinochet —que por supuesto todavía existen—, criticaron mucho la producción. Los comentarios solían ser del tipo: “¿Por qué volver a mirar hacia atrás y contar este tipo de historias? Deberíamos mirar al futuro y no quedarnos siempre en el pasado”. Frente a eso, nuestro lema era: sin historia no hay futuro. Esa era la idea central, el principio en el que realmente creíamos, porque nuestra sociedad quedó fracturada, sobre todo a raíz de la Unidad Popular. Fue una herida enorme que creo que aún no ha terminado de cerrarse.

Si pensamos en los tiempos actuales, con un gobierno más bien de izquierda, completamente nuevo y con una inclinación progresista, existe —por así decirlo— una lectura romántica de la Unidad Popular, la idea de retomarla como modelo, aunque no se diga abiertamente. Eso ha provocado pánico en algunos sectores, porque temen que se ataque

nuevamente la propiedad privada, las casas y los departamentos. Por esa razón, muchos han comenzado a vender sus viviendas.

Se está redactando una nueva constitución y eso también pone a muchos bastante nerviosos. Y en este ámbito, *Los 80* desempeñan un papel muy importante. La historia de los últimos cincuenta años desempeña un papel muy importante. Porque muchos de los otros proyectos cinematográficos que se habían realizado y se han realizado, tenían una inspiración ideológica y contaban la historia desde esos puntos de vista. A menudo contaban las historias de personas que luchaban o intentaban cambiar la sociedad. Y eso fue la Unidad Popular, un experimento popular. Nunca se había logrado ni intentado en ningún otro lugar una solución de este tipo para entrar en el socialismo por medios democráticos y formar un Estado socialista. Y eso tuvo eco en Europa y en todo el mundo.

Por eso buscamos otras soluciones en la serie. Buscábamos una familia clásica, que no estuviera politizada, debía ser apolítica. En realidad, fueron los que peor lo pasaron durante la dictadura. Por supuesto es peor cuando los militares entran en tu casa y matan a un familiar o lo meten en la cárcel. Eso ocurrió aquí, sobre todo en los primeros años, principalmente en los primeros quince años. Pero esta dictadura moldeó la cultura y sobre todo la vida de estas familias de clase media. Había una cultura de no decir nada, de silencio, de no pensar y, sobre todo, de no decir en público lo que se piensa. La actitud básica era: "No es asunto mío, tengo que cuidar de mi familia. Tengo que ocuparme de mi trabajo. Y eso no depende de si hay una dictadura o un régimen socialista. Tengo que levantarme el lunes e ir a trabajar". Y ese fue nuestro punto de partida, nuestro punto de vista histórico, por así decirlo.

Rodrigo Cuevas escribió una carta desde la perspectiva de Juan Herrera en apoyo al candidato presidencial Gabriel Boric, la cual fue ampliamente compartida en redes sociales. ¿Estuviste involucrado en ese proceso o llegaste a leer la carta?

Tengo que ser honesto y decir que simpatizo con los ideales de Boric, pero el tema es que yo no usaría a Juan Herrera ni a la serie para crear algo así. Creo que es el alma de *Los 80*. Dijimos desde el principio que esta familia no debía ser usada utilitariamente. Los distintos personajes debían mantenerse dentro de su historia y no funcionar fuera de ella. Y creo que hicimos un buen trabajo en ese sentido, porque los actores no hicieron publicidad ni utilizaron a los personajes fuera de la realidad de la historia y del espectáculo. Y no estoy tan seguro de sacar a Juan Herrera de la serie y del contexto de la historia para promocionar algo y promover ideales o candidatos. Pero tampoco creo que nadie sea dueño de los personajes.

En octubre de 2019 también vimos carteles que la gente había pintado y que utilizaban *Los 80*. *Los 80* no nos pertenece, pertenece a la sociedad. Así que la historia y el público han tomado a estos personajes o a esta familia por reales. Es su familia. También hubo espectadores que pensaron que era una biografía o una especie de reality show histórico, que estos personajes existían de verdad. Recibimos muchos comentarios y preguntas sobre dónde vivía la familia. Porque los espectadores pensaban que era una familia real y que habíamos tomado una historia real y la habíamos llevado a la televisión. Así de real era esta familia para los espectadores. Y esa es también una forma cierta y deliberada de contar historias. Queríamos utilizar el realismo en la medida de lo posible y por eso es tan importante el trabajo de Rodrigo Bazaes y del equipo del director de arte, porque pusieron mucho empeño en adaptarlo todo a esta realidad de los años ochenta.

También debimos tener cuidado porque algunos productos todavía se vendían en el momento en que se emitió. Por ejemplo, que no recibiéramos ninguna queja de estas empresas o marcas. Por ejemplo, utilizamos marcas de cigarrillos que ya no existían o el antiguo logotipo de Coca-Cola, que estaba de moda en aquella época y hoy ya no es relevante. Pero en lugar de causarnos problemas, nos abrió oportunidades. Por ejemplo, con el canal, escribimos a gente del sector de ventas y les propusimos utilizar anuncios antiguos, por ejemplo, y ofrecer a marcas y empresas que eran muy famosas o populares en los años 80 volver a utilizarlas para la serie. Y al principio de la pausa publicitaria o al final de la misma, encontrábamos un lugar para estos anuncios y este espacio publicitario también se vendía. Y las marcas y empresas pagaban precios muy altos por este espacio especial.

Y eso me dio mucha alegría, porque era un pensamiento romántico. Era pura nostalgia. Todos los platos, por ejemplo, eran unos platos maravillosamente feos que estaban hechos de pyrex, se suponía que eran indestructibles y se vendían así. Y para los espectadores, todos estos eran puntos de entrada a la historia de la serie. Cada uno veía la serie por razones diferentes, algunos por razones políticas, otros por razones estéticas, otros por nostalgia.

¿Y qué tipo de anuncios se emitían durante las pausas publicitarias de *Los 80*, y qué impacto tuvo eso en la recepción de la serie?

En aquella época, por ejemplo, había un anuncio del Banco Santiago que en realidad no se emitió en los años 80, sino un poco antes. Y era muy famoso y popular. Y lo utilizamos. Era con dos actores mayores que ahora son viejos, uno incluso ha muerto, y eran muy populares en los últimos años de la década de los 70 y principios de los 80. Creo que también tuvimos un anuncio con galletas, el de Hucke, y creo que

ahora es Nestlé. Ese también es un reto con el que nos encontramos. Por aquel entonces, había marcas que pertenecían a una empresa y se vendían a otra más grande, internacional. Lo más triste es que estas marcas no conservaban sus anuncios.

Así que a menudo teníamos que ir a ver a los directores o productores que habían hecho estos anuncios y preguntarles si aún los tenían. Y entonces encontrábamos estas piezas originales y podíamos utilizarlas, lo que era realmente increíble.

En la cuarta temporada fue el punto álgido, cuando el programa era realmente famoso. Tuvimos audiencias tan altas, un promedio de alrededor de 30 puntos. Eso era el cuarenta por ciento. Era difícil de creer que todo el mundo quería ver *Los 80*. Después de cada temporada hicimos una serie de estudios con nuestro canal sobre cómo percibía la gente la temporada, qué pensaban y qué les gustaba y lo que nos sorprendió fueron las reacciones en las redes sociales y que la gente veía estos programas en familia. Así que se sentaban en grupos y era como un visionado público o privado. Compraban cervezas y se sentaban a ver la serie en familia o con un grupo de amigos.

Y eso era completamente nuevo, porque entonces ya se daba el caso de que la gente tenía cada uno un televisor en su habitación y cada uno veía sus propios programas. Pero en este caso era exactamente lo contrario. También fue algo que nos hizo retroceder en el tiempo. En los años 70 y 80 no había tantos programas de televisión y la familia tenía un aparato en el salón y esa era la moda. Y eso nos sorprendió, que las personas que entrevistamos nos dijeran que veían las series en grupo. Eso fue muy importante. Y estas encuestas fueron muy importantes para mí. Entonces no teníamos las herramientas que tenemos hoy, los algoritmos de datos masivos que podemos usar ahora. Pero estos estudios nos daban una idea de cómo respondía la gente y cómo pensaba. En televisión tienes el problema de que sólo tienes una estructura de datos, y ese es el rating, pero eso son sólo datos estadísticos, no se han medido cualitativamente. Y eso es diferente con estas conversaciones que tuvieron lugar en línea o con estas pruebas que realizamos. En términos de calidad, son mucho más valiosos para nosotros que la calificación. Por supuesto, cuando una serie es tan famosa y popular, no puedes saber realmente por el número de personas que la ven qué ocurrirá si haces algo diferente. Así que tienes una audiencia determinada y si esa audiencia es muy amplia, no puedes hacer nada diferente. Sólo tienes que intentar seguir contando el personaje o la historia. Y que la historia dramática que le va a ocurrir a cada personaje siga siendo interesante de alguna manera en un sentido dramático.

Mencionaste los personajes y su efecto en el público. ¿Cómo fue con el personaje de Gabriel, el novio de Claudia, que es miembro del Frente Patriótico Manuel Rodríguez³⁷?

Aún recuerdo cuando salió el personaje del novio de Claudia. Lo hicimos un poco a propósito. Sabíamos muy bien que nuestra primera misión era crear una familia de la que te pudieras enamorar. Había que enamorarse de estos personajes, eran tan chilenos, tan reales. Rodrigo Cuevas era inteligente, podía hacer eso. También creo que es porque viene del sur, de una zona de Arauco. En el sur de Chile todavía se vive con esta cultura, que es completamente chilena, no está tan contaminada. Por supuesto, trajo algo de su historia personal a *Los 80* y puso mucho en estos personajes. Fue psicológicamente bastante agotador para él escribir esta serie. Hay varias anécdotas que nos pasaron y le dimos eso como material para trabajar.

La historia de Claudia con Gabriel era una historia de amor más que una historia política. Siempre la escribimos desde la perspectiva del personaje y era, ante todo, una relación romántica. Luego se convirtió en una relación política y él tenía objetivos políticos o ideológicos y desempeñaba un papel en la sociedad. Yo estuve en la universidad en esa época y vi a diferentes Gabrieles y conviví con ellos.

¿Se realizaron también entrevistas con disidentes políticos, manifestantes o subversivos para preparar la serie y el personaje de Gabriel en particular?

El Frente se formó en 1983 e hicieron su primera acción en 1984. Hablé de ello con un amigo. Así que no fue difícil introducir algo al respecto en la serie, pero fue emocionante. Era la primera vez que un personaje relacionado con el Frente aparecía en televisión. Y esa fue una línea que cruzamos. Fue una decisión arriesgada porque podría haber desprestigiado la serie. Pero gracias a Dios los espectadores la leyeron primero como una historia romántica y luego la entendieron en el ámbito político. Y de lo que me he dado cuenta con estos estudios es de una técnica: si cuentas la historia desde ese primer ámbito, desde el punto de partida personal, familiar, romántico, tendrás un mayor impacto en la sociedad. Comprenderás mejor a los personajes y obtendrás una reacción más tolerante que si partes desde un punto de partida ideológico o político.

Otras series, que también tenían un tema político, no tuvieron tanto éxito como *Los 80*. Hicieron dos temporadas y luego se acabó. Por

³⁷ El Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) fue una organización guerrillera chilena creada en 1983 como brazo armado del Partido Comunista, con el objetivo de luchar contra la dictadura de Augusto Pinochet mediante acciones de resistencia armada.

ejemplo, TVN hizo una serie, *Los Archivos del Cardenal*, y no la hicieron como nosotros. Yo también hablé con la gente de esa serie en esa época. Y no hacían ningún desarrollo de personajes, lo hacían delante de las narices ideológicas y en una especie de discurso ideológico. Y la primera reacción que obtienes del espectador es: “Estoy de acuerdo o no estoy de acuerdo”. O incluso comentarios agraviados como: “Oh, otra vez los malditos comunistas, no quiero ver eso”. Y por supuesto eso no ayuda, no tiene ningún efecto de profundidad. Al contrario, en realidad aumenta la división que existe en nuestra sociedad.

En mi opinión, lo hicimos de forma más estratégica. Primero desarrollamos los personajes y el público aprendió a quererlos, y luego pusimos en juego la política. Si el público ya quiere a los personajes, puedes hacer lo que quieras con ellos. Es algo personal. Si tienes un novio o una novia a los que quieres y hacen algo que no te gusta o con lo que no estás de acuerdo, los sigues queriendo. Y lo mismo ocurre en las series, en las series dramáticas o en las narraciones dramáticas.

Lo he visto y comprobado varias veces, también ocurre en otras series que sigo viendo, porque soy un fanático de las series. Las series familiares son un subgénero porque tienen mucho en común: en primer lugar, la familia es el lugar de encuentro, ahí es donde están seguros, ahí es donde experimentan el amor, ahí es donde reciben apoyo y amor incondicional. También hay esta cosa romántica y nostálgica que viene con la dinámica familiar y también esta revisión nostálgica de la historia, que los tiempos pasados siempre fueron mejores y a menudo bloqueas las cosas malas. La nostalgia es uno de los ingredientes más importantes de esta receta.

Ahora, por supuesto, teníamos que decir a los jefes del canal lo que venía en una nueva temporada. Pero el canal no sabía tanto del personaje de Gabriel. No teníamos tanta libertad como para hacer lo que quisiéramos. Pero yo les dije entonces: “En realidad es una historia de amor”. Y por supuesto, cuando Claudia estaba estudiando medicina era muy político. Estaban luchando contra la dictadura y ella se enamora de este estudiante que tiene ideas de izquierdas, pero no dijimos que él estaba en el Frente, sólo dijimos que al final podrías saber que estaba en el Frente. El hecho de que contáramos también una historia romántica hizo que funcionara. Y sabíamos muy bien que al canal no le gustaban algunos capítulos, pero entonces ya era demasiado tarde para impedir que se emitiera.

¿Cómo fue la selección de los actores y actrices que dieron vida a la Familia Herrera?

Nos tomamos mucho tiempo para dar forma a estos personajes y también en el *casting*. Aparte de Daniel [Muñoz, quien interpretó a

Juan], prácticamente sólo trabajamos con actores nuevos. Y lo gracioso es que el pequeño, Lucas [Bolvarán, quien interpretó a Félix], vino de un casting que no habíamos planeado en absoluto. Porque hablé con él en otro programa, era el típico programa matinal que duraba seis o cinco horas cada mañana, e hicimos un casting para niños pequeños que quisieran participar en la serie. Y él en realidad quería hacer de mejor amigo, quería hacer de Bruno, pero era tan bueno, era tan espontáneo y tan buen actor que se convirtió enseguida en Félix. Lo supimos en cuanto lo vimos. Nos envió un ensayo y estuvo increíble, era natural. Y sus padres eran actores, así que le ayudaron y supimos enseguida que iba a ser Félix.

Cuando le enseñamos a la directora ejecutiva las fotos del casting al principio, pensó que los actores eran demasiado morenos. Por supuesto, queríamos una familia que pareciera completamente chilena. Así que pelo oscuro y piel un poco más oscura. Y ella pensaba que era demasiado oscura. Era terrible. Quería a alguien de un color intermedio, más claro.

La base de nuestra serie era que queríamos que fuera muy chilena y Rodrigo Cuevas y Rodrigo Bazaes desempeñaron un papel muy importante en ello. Todo el interior, cómo se veía la casa, qué usaban o cómo se vestían, eso había que hacerlo bien. Y trabajamos mucho en eso. Encontramos muchos archivos de la televisión de entonces. Pero era muy difícil porque las máquinas que teníamos que utilizar estaban estropeadas. Prácticamente teníamos que sustituirlas y repararlas. Con el departamento técnico del canal tuvimos que utilizar dos máquinas que podían leer estas películas o este formato tan específico. Y eso era muy difícil porque son muy sensibles. Es una cinta de $\frac{3}{4}$ de pulgada y se rompe muy fácilmente. También pierde muy fácilmente la capa metálica si la máquina no se limpia y si los cabezales que leen esta cinta se calientan. Y teníamos que limpiarla constantemente con alcohol para que el material no se estropeará. Eso fue un trabajo enorme y mucha gente trabajó en ello para que pudiéramos utilizar este material.

¿Tuviste alguna dificultad o desafío particular durante la realización de *Los 80*?

Es importante por qué quieres contar esta historia. En nuestro caso, se trataba de la actitud personal de nuestro grupo. En este caso, yo era, por así decirlo, el responsable del proyecto. Eso no significa que decidiera todo yo solo, pero, por ejemplo, hice comentarios en los guiones y pude revisarlos. Yo tenía la última palabra sobre los capítulos y las versiones finales. Así que podía cambiar cosas y también cambié cosas, incluso desarrollos dramáticos. Cuando terminó el capítulo en el que Juan fue a un bar con su amigo, conoció a unas mujeres y una

de ellas intentó besarlo, el capítulo terminaba con ese beso y me puse nervioso; dije que Juan nunca haría eso, que su personaje nunca iría tan lejos, y lo corté. Por supuesto, Rodrigo se indignó, pero lo hice de todos modos, porque pensé que había que respetar a ese personaje y su moral.

Durante el *estallido social* en Chile, se volvió a emitir *Los 80*. ¿Ve alguna diferencia en las reacciones a la serie en comparación con la primera emisión?

Sí, gracias a la redifusión durante la pandemia, mucha gente ha vuelto a ver *Los 80*. La serie es realmente algo que ha pasado a la cultura. Seguirá existiendo por los siglos de los siglos. Y aunque sean los años 80, hay cosas tan típicamente chilenas en este sentido, y muchas cosas también latinoamericanas, que la serie es representativa para muchos. Hay tantos puntos de identificación, sobre todo con lo que tiene que ver con la familia. Cómo se desarrolla la familia. La familia es como el oxígeno y cuando estás con ellos, puedes volver a respirar. La familia es como un manto protector y fuera, en el mundo chileno, todo es complicado. Y aunque no siempre todo funcione bien en la familia, ésta sigue unida.

Y ahora llega la nueva Constitución, así que quizá algo cambie. Ahora tenemos la oportunidad única de escribir nuestra propia constitución. Y estos días son tan importantes porque determinarán cómo viviremos y pensaremos durante los próximos cien años. Eso es históricamente único. Y ahora tenemos muchos representantes que no están en absoluto bien preparados y no conocen el procedimiento. Han sido elegidos democráticamente, pero algunos sólo con el 1 - 1,7%, porque luego recibieron el 23% como grupo. Por supuesto, esa es una forma de obtener mayorías. Eso también es democrático. Espero que sea una buena constitución, pero no lo sé. Creo que necesitamos representantes con experiencia. Tenemos que encontrar una solución democrática. Y Chile está polarizado. Somos una sociedad dividida. Necesitamos soluciones. Por eso son importantes estas series, que ponen los temas sobre la mesa.



ENTREVISTA A NATALIA SABOGAL

Vía Webex, Bogotá - Berlín, 4 de febrero de 2022

Realizada por Hannah Mússemann

«Uno, desde afuera, no lo vive de cerca, pero al tratar de reflejarlo se siente el peso de una realidad durísima que todavía enfrentamos: la migración venezolana en Colombia, algo que todos conocemos. El reto fue representarlo con respeto y reconociendo esta difícil realidad.»

Natalia Sabogal Mogollón es una comunicadora colombiana con especialización en Producción Audiovisual por la Pontificia Universidad Javeriana de Cali. Cuenta con más de nueve años de experiencia en la coordinación y producción de cine y televisión, tanto en proyectos nacionales como internacionales, y ha participado en más de 10 películas y 4 series desde 2006. Se desempeñó como supervisora asistente de producción en algunos capítulos de la segunda temporada de *Narcos* (Colombia 2015-2017) y en *Distrito Salvaje* (2018-2019) trabajó como coordinadora de producción ejecutiva, jefa de unidad de la segunda unidad y supervisora de producción.

¿Cómo ha sido tu trayectoria en la producción audiovisual hasta llegar a ser productora asociada y qué implica este rol?

Actualmente soy productora asociada en Dynamo. El rol de productor asociado consiste en ser la mano derecha del productor y/o productor ejecutivo. Este último es el cargo más alto y es quien busca la financiación. El productor, por su parte, funciona como el CEO (*Chief Executive Officer*) de la película o serie, y yo trabajo de la mano con él en todas las etapas del proceso: desde el desarrollo de la idea, escritura de guiones, casting, control presupuestal, contratación de equipos, proveedores y casting; hasta la ejecución de la postproducción, final *delivery* al cliente, promoción y lanzamiento, asegurando que las producciones lleguen exitosamente a las plataformas.

Llevo siete años y medio en Dynamo, donde empecé con mi práctica empresarial cuando estaba en la universidad. Se me presentó la oportunidad de continuar, y me contrataron directamente. Toda mi carrera la he desarrollado en Dynamo. Inicié como asistente de producción en el set —normalmente siempre se empieza cargando cables— y luego fui creciendo en funciones de coordinación y supervisión. Ahora soy productora asociada y estoy comenzando a desarrollar mis propios proyectos. La idea es producirlos como líder y cabeza del proyecto para, en el futuro, convertirme en productora ejecutiva.

¿Y qué carrera estudiaste?

Yo estudié Comunicación en la Universidad Javeriana, en Cali, pero con el paso de los semestres me fui enfocando en el énfasis audiovisual. Ahí fue donde empezó mi pasión y gusto por la producción audiovisual, y desde entonces seguí ese camino.

Dynamo se ha destacado como una de las productoras detrás de muchas de las series que investigamos. ¿Nos podrías contar un poco más sobre Dynamo?

Lo que más reconocería de Dynamo es que son pioneros. Fue la primera empresa productora en hacer uso de la Ley 1556,³⁸ que en Colombia ha sido fundamental porque trajo muchas producciones extranjeras y con ello un crecimiento económico y profesional para la industria nacional, además de la generación de empleo y todos los beneficios asociados. También han sido pioneros en procesos significativos: por ejemplo, con *Narcos*, que fue la primera gran producción internacional de Netflix en Colombia, con *Distrito Salvaje*, la primera serie colombiana para esta plataforma y con, *Diomedes*, el primer documental colombiano para esta plataforma.

³⁸ Ley 1556 (2012): incentiva la llegada de producciones extranjeras, ofreciendo la devolución parcial de gastos realizados en Colombia (servicios logísticos y audiovisuales).

A nivel personal, Dynamo ha sido mi casa, el lugar que me acogió y donde he crecido y aprendido muchísimo. Me ha abierto puertas para trabajar en *services* internacionales y colaborar en proyectos con talentos que van desde Mario Casas hasta Tom Cruise. En ese sentido, siempre ha existido esta intención no solo de formar y ser una escuela, sino también de crecer, innovar y ser los primeros en hacer las cosas.

Has trabajado en varias producciones sobre un fenómeno histórico transversal en la historia de Colombia: el narcotráfico. ¿Cómo ha sido esa experiencia?

El tema del narcotráfico es parte de nuestra realidad, es parte de nuestra historia, no podemos negarlo. De mi experiencia en *Narcos* recuerdo que hubo un rechazo inicial, porque en Colombia existe el deseo de dejar atrás este esquema de hablar siempre de narcotráfico, de la referencia permanente a Pablo Escobar. Nosotros somos mucho más que eso. Pero con la Ley 1556 de incentivos al sector audiovisual, en Dynamo se pensó: “Si no lo hacemos nosotros, lo van a hacer en otro país”. Entonces se analizaron también los beneficios que podían traer estas producciones: empleo, inversión, aprendizaje, impacto en hotelería, transporte, alimentación... y realmente era muchísimo. Así que se llegó a un punto en que había que asumir estas oportunidades, pero también tratar de aportar en cómo queremos contar la historia. Evidentemente, el trabajo de Dynamo en *Narcos* fue un servicio de producción, no había tanta incidencia creativa, pero sí podía tener voz en aspectos, como, por ejemplo, las locaciones.

Al mismo tiempo, hablando del tema económico, además de la inversión que esto significaba para nuestro país, estaba también la oportunidad de mostrar a Colombia como destino de rodaje. Este es un país con una diversidad inmensa: tenemos desiertos, nieve, selvas, ciudades, pueblos, océanos y playas. Eso puede abrir las puertas a muchas producciones. Entonces, en parte, así se tornó la discusión y pues fue inevitable no hacerlo. También había que pensar “si podemos contar las historias pues contémoslas lo más real posible” y ¿qué más real que poder contar con las locaciones reales donde ocurrieron los hechos?

Claro que también se trata de cambiar el imaginario que existe sobre Colombia. En la película *Mr & Mrs Smith*, por ejemplo, se muestra Bogotá como si fuera el Medio Oriente, y no, Bogotá no es así. Con *American Made* pasó algo similar: ellos imaginaban Medellín como un pueblo pequeño, caliente, casi desolado. Y cuando los llevamos a Medellín se sorprendieron: “¡Qué es esto!”, decían, al ver una ciudad inmensa y moderna. Quedaron deslumbrados. Eso obligó incluso a repensar el guion, porque la ciudad

no correspondía a la imagen que tenían. Y eso, al final, también hace parte de nuestro trabajo: ayudar a cambiar esas percepciones.

Muchas de las producciones de Dynamo se basan en historias reales. ¿Dirías que esto es un objetivo de la productora o es más una coincidencia?

Es más un tema de ser polifacéticos y diversos. Dynamo ha contado todo tipo de historias desde *true crimes* hasta ficción, pasando por el narcotráfico, pero también hemos hecho ciencia ficción, comedia, historias familiares... no necesariamente solo producciones basadas en hechos reales. Los *true crimes*, por ejemplo, son un sello que empezó a sacar Netflix y se planteó en varios países latinoamericanos: en Colombia con el caso Colmenares, en México el caso Colosio y de Paulette. Entonces volvemos a todos estos grandes crímenes que fueron supermediáticos.

Pero también somos como una máquina de generar contenidos de todo tipo y género, obviamente entendiendo qué es lo que busca la audiencia, cuál es el contexto y el momento en el que estamos, y a partir de eso movernos. Es un trabajo del día a día, que implica remontarnos a historias del pasado, rescatar hechos e ideas interesantes que no se han contado y que merecen ser contados. Creo que esto también define mucho nuestra manera de trabajar: ser pioneros, ser los primeros en contar historias que no hayamos visto y diversificar en ese sentido.

Cuando trabajan con hechos reales, ¿colaboran con historiadores? ¿Cómo llegan a todas las evidencias que presentan?

Siempre hay una etapa investigativa. Se monta un equipo investigativo que se encarga de reunir todos esos testimonios, pruebas, evidencias, todo este *fact checking* bibliográfico periodístico. Con eso se elabora una biblia que reúne toda la investigación. Paralelamente el equipo de guionistas empieza a ficcionalizar.

Por ejemplo, acabo de terminar un documental que hicimos para para Netflix, sobre Diomedes Díaz.³⁹ Para este proyecto, contratamos un jefe de investigación periodística, armamos un equipo de periodistas y durante tres meses se realizaron entrevistas, se recopilaban testimonios y se revisó el expediente judicial del caso. Con todo este material se definieron tres ejes importantes de la historia y así se empezó a desarrollar qué historia se quería contar. A partir de ahí se inició la producción: teniendo ya a los entrevistados, se rodaron sus testimonios para que aportaran a la historia.

³⁹ Diomedes Díaz (1957–2013) fue un reconocido cantautor colombiano de música vallenata, considerado uno de los intérpretes más influyentes y populares del género.

¿Y cuánto tiempo se demoraron en este documental?

En el documental es diferente, porque tiene unos factores que no controlamos como en la ficción. Por ejemplo, el tema de los entrevistados: son personas reales, testimonios reales, y obviamente no hay un contrato que los obligue a estar a tal día o a tal hora. Además, una de las políticas es que en los documentales no se les paga a los entrevistados, entonces se vuelve más complejo. Si se trata de un abogado o un fiscal con una agenda apretadísima, puede pasar que a última hora cancele, y eso retrasa la producción.

En el caso de *Diomedes*, llevo un año y medio trabajando en el proyecto y aún no se ha estrenado.⁴⁰ Ha sido un proceso larguísimo. Los principales retos han estado en cómo fluye la investigación, lo cual impacta directamente los tiempos de la producción. En este momento lo más importante es todo el trabajo de postproducción editorial: la selección y el licenciamiento de una enorme cantidad de material de archivo. Es en esta etapa donde se define el corte final, cómo quieres contar la historia y qué es lo que va a llegar al público.

¿Quién suele tener la iniciativa en la selección de los temas: Netflix o Dynamo?

Hay diferentes formas. Normalmente nosotros somos los que *pitchamos*⁴¹ las ideas. Tenemos un equipo de desarrollo con procesos internos y cuando una idea pasa, se la presentamos a Netflix. Puede que les guste, o no, y de esto depende si el proyecto termina siendo una licencia o un original. Por ejemplo, en el caso de *Distrito Salvaje*, fue una licencia, porque fue una idea original de Dynamo. Entonces Netflix compró los derechos de licencia en ciertos países por cierto periodo de tiempo. Pero hay otros proyectos que ellos sacan desde cero, con su propio sello característico, donde se involucran de lleno en todo el proceso.

También pasa al revés: cuando plataformas como Netflix quieren contar una historia en Colombia, pueden contactar a Dynamo. Nosotros, además de ser una productora creadora de contenido, ofrecemos también servicios de producción. En esos casos, la plataforma contrata a Dynamo para desarrollar una idea y, si esta es aprobada, llevarla a cabo en su totalidad; o, en otros casos, únicamente para prestar los servicios logísticos necesarios que permitan realizar la producción en el país, como en el caso de *Narcos*.

⁴⁰ El documental se estrenó en marzo de 2022 con el título *Diomedes: el ídolo, el misterio y la tragedia*.

⁴¹ La expresión “pitchamos” viene del inglés *to pitch*, que en el mundo audiovisual, editorial y de negocios significa presentar o vender una idea o proyecto a posibles financiadores, productores, cadenas o plataformas.

¿Puedes contarme un poco cómo fue tu trabajo en *Distrito Salvaje*?

Cristian Conti, el creador y el *showrunner* de la serie, que es uno de los productores ejecutivos de Dynamo, es español y la idea surgió en su primer viaje a Colombia, hacia 2007. En ese momento todavía no se hablaba del proceso de paz y, por lo delicado del tema, no se desarrolló nada. Cuando este proceso comenzó, arrancó también el desarrollo de la idea. Ahí se sumó el actor Juan Pablo Raba. Los *writers' rooms*⁴² se hicieron en España y así empezó toda la investigación. Como se tenían que tratar temas delicados, reales, del gobierno, de las esferas políticas, la corrupción, los claros oscuros que enfrentan los reinsertados en su intento de reingresar, de reinsertarse en la sociedad y todos los riesgos, así como los retos de su adaptación; entonces obviamente se reunieron con reinsertados, recibieron asesorías en ese sentido, también de abogados. *Distrito Salvaje* marcó un antes y un después porque fue la primera producción colombiana que se hizo para Netflix y eso fue como un momento. En la primera temporada fui coordinadora de producción ejecutiva. Entonces parte de mis responsabilidades era todo el tema de *clearance*,⁴³ que es todo el tema legal que se trata en la serie.

En general, en la serie se quería destacar el lado humano, la realidad de esos reinsertados. La serie tuvo muy buena acogida. El rodaje de cada temporada duró diez semanas, todo en Bogotá y sus alrededores. La locación más lejana era máximo a tres horas; también por temas de producción siempre se procura rodar en locaciones no tan lejanas ni tan complejas. Entonces, por ejemplo, se falseó el páramo de Berlín en el Páramo de Chingaza.

En la primera temporada, tratamos de retratar una campaña de desmovilización que había realizado el Ejército colombiano. Consistía en lanzar bolas acrílicas con luz que bajaban por los ríos y en las que los niños y madres escribían mensajes invitando a la desmovilización. Se llamaba “Ríos de luz”. Nos reunimos con la misma agencia de publicidad que había creado la campaña para readaptarla y representarla en la serie.

Con esto también queríamos destacar lo bonito de la sociedad: que, a pesar de vivir en conflicto, siempre estaba esa esperanza, ese “juepucha, sí podemos creer en la paz, sí es posible”. Esta escena se rodó en “la

⁴² *Writers' rooms* en el mundo audiovisual, se refiere a las salas de guionistas donde un equipo de escritores trabaja de manera colectiva en el desarrollo de las tramas, personajes y diálogos de una serie. Es un espacio colaborativo que busca dar coherencia narrativa y consistencia a la producción.

⁴³ *Clearance* implica el proceso de obtener las autorizaciones y licencias necesarias para usar materiales en una producción, como música, marcas, imágenes, locaciones o derechos de autor, con el fin de evitar problemas legales.

selva", a unas dos horas de Bogotá, donde se montaron todas esas bolitas azules y amarillas que se veían hermosas. En la historia, es el momento en que a JJ [personaje principal de la serie], cuando todavía era joven, le llega uno de esos mensajes y empieza a pensar que sí puede haber una vida distinta.

Con este personaje se quería mostrar el miedo de dejar lo conocido, la incertidumbre de "¿qué va a pasar allá afuera?", pero también la posibilidad de otra vida. Creo que esas pequeñas cosas son las que a uno lo llenan, y uno dice: "Wow, esto es lo bonito de poder contar estas historias".

En la segunda temporada se abordó el tema tan duro de la migración de los venezolanos y el cruce de la frontera. Las condiciones extremas de frío y hambre hacían que muchas personas murieran allí. Fue muy fuerte y emocional rodar esas escenas de Juan Pablo Raba con Juan Carlos Lira, el actor venezolano, que interpretó a uno de estos migrantes, mostrando cómo tenían que cruzar, junto a sus familias, la frontera en medio de esa tragedia. Uno, desde afuera, no lo vive de cerca, pero al tratar de reflejarlo se siente el peso de una realidad durísima que todavía enfrentamos: la migración venezolana en Colombia, algo que todos conocemos. El reto fue representarlo con respeto y reconociendo esta difícil realidad.

Otro aspecto para destacar de la serie fue el diseño de producción. Se recreó una cárcel venezolana en Bogotá -que se veía impresionante- y tuvimos muchas locaciones y sets increíbles también. Todo ese proceso fue muy interesante y, al final, ver el resultado en pantalla fue gratificante, una confirmación de que todo el esfuerzo valió la pena.

¿Y en total cuánto tiempo tomó realizar cada temporada?

El proceso creativo y de desarrollo tomó más o menos entre un año y un año y medio. Luego vinieron unas 10 semanas de rodaje, casi 3 o 4 meses, y después unos 7 meses adicionales de postproducción y promoción. En total, casi siempre termina siendo alrededor de dos años, dos años y algo. Pero en realidad uno nunca suelta del todo un proyecto. Por ejemplo, yo terminé *Distrito Salvaje* antes de la pandemia y todavía aparecen cosas, como que "la serie se vendió a Japón". Entonces uno siempre sigue vinculado al proyecto, nunca queda completamente cerrado, aunque lo más intenso es hasta el estreno.

¿Cómo llegaron a producir con ZDF,⁴⁴ la televisión pública alemana?

Netflix tenía los derechos de exhibición en Latinoamérica, en Estados Unidos y en España. Y se hizo todo este acuerdo con ZDF como agente distribuidor en el resto de Europa. La serie llegó a transmitirse en Turquía. Recuerdo que le pedimos a Juan Pablo Raba que mandara saludos en turco. El mercado internacional es enorme, con múltiples festivales y encuentros que representan oportunidades clave para generar estas conexiones; seguramente así fue que se llegó también a ZDF. Por ejemplo, es el productor ejecutivo quien se encarga de este proceso de venta del contenido.

¿Cómo funciona la financiación?

En el caso de *Distrito Salvaje*, el modelo se basó en el licenciamiento. Es decir, se arma un *deal* con Netflix por los derechos de licencia, y puede haber también una negociación o inversión con ZDF para la distribución en otros países. Dependiendo del acuerdo y a quién se le vendan los derechos, entran estos, y otros, terceros jugadores que también aportan a la financiación. Inicialmente, Dynamo asume parte del capital, pero la recuperación proviene principalmente de estos acuerdos y licencias.

¿No hubo financiación por parte del Estado colombiano?

Por lo menos en el caso de *Distrito Salvaje*, no. Mira, el Estado colombiano tiene ciertos apoyos, como las contraprestaciones de la Ley de Cine,⁴⁵ pero esa norma inicialmente era solo para películas, así que la serie no entraba allí. Luego está la Ley 1556, que aplica para inversiones extranjeras, pero *Distrito Salvaje* fue una producción netamente colombiana, entonces tampoco encajaba para beneficiarse de esa ley. Ya el año pasado salió una nueva norma, la Ley CINA,⁴⁶ que amplía estos beneficios también para series, proyectos multimedia, comerciales e inversión extranjera, pero en ese momento todavía no existía.

44 ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen) es la segunda cadena de televisión pública alemana. Tiene gran prestigio y alcance internacional, y además participa en coproducciones y distribución de contenidos en todo el mundo.

45 Ley de Cine (2003): otorga estímulos económicos a proyectos reconocidos como producciones cinematográficas nacionales, originalmente limitada a largometrajes

46 Se refiere a los Certificados de Inversión Audiovisual CINA, incentivo creado dentro de la Ley 1556 de 2012 que amplía los beneficios más allá del cine, incluyendo series, proyectos multimedia, videojuegos y comerciales, así como nuevas formas de inversión extranjera. Esta ley complementa la anterior Ley 814 de 2003 (conocida como Ley de Cine) y fue diseñada para fortalecer el sector cinematográfico, promocionar el turismo y la imagen del país, y crear un mercado de inversión para el sector cultural.

Ahora, la Ley 1556 es muy atractiva porque devuelve el 20% de todo lo que se gasta en servicios logísticos —transporte, hotelería, tiquetes aéreos, catering— y el 40% de todos los servicios cinematográficos, como por ejemplo el alquiler de equipos, locaciones, honorarios del *crew*, del *cast*, etc. O sea, al final te devuelven un montón de lo que inviertes en Colombia, y por eso resulta más económico rodar aquí que en muchos otros países. Eso es lo que abre la puerta a muchas producciones.

¿Tú has visto *Distrito Salvaje* como espectadora?

La vi como ochenta veces. Yo me leo los guiones, todas las diferentes versiones; después, en el rodaje, sigo revisando los *sides*,⁴⁷ y veo cómo esto va evolucionando, cómo va cambiando. Cuando pasamos a la etapa editorial me veo todos los cortes, y cada corte va evolucionando, cambiando. Me pasó una vez que vi el corte final de una escena de la hermanita de JJ, que tenía cáncer, y ya no me acordaba qué había pasado con ese personaje, porque se van cambiando muchas cosas.

Entonces me la veo tanto que me la sé de memoria. Pero después, obviamente, vuelvo y la veo en televisión, con mis papás o con amigos, o cuando hacemos proyecciones para otras personas. Es que uno se ve cada episodio muchas veces: para revisión de color, diseño sonoro, licencias musicales, temas legales... siempre hay que revisarlo varias veces.

¿Y cuando la has visto en televisión, con tus amigos o familia, qué es lo que más te llama la atención?

Recuerdo que de la primera temporada lo que más me marcó fue lo que te dije de la campaña de “Ríos de luz”, por lo especial que era. En la segunda temporada, sin duda, las escenas de acción. Eran increíbles. Una cosa es estar ahí en el set, viendo a los *stunts*⁴⁸ haciendo todas sus acrobacias, y otra muy distinta es verlo después en la pantalla. Ahí uno dice “¡wow!”, realmente el estándar es altísimo. Y creo que lo positivo también es todo lo que nos ha dejado el trabajo con producciones internacionales: las enseñanzas, el aprendizaje. Ver cómo hemos crecido, no solo nosotros como productores, sino también todos los diferentes equipos, los proveedores, etc. Ver cómo todos hemos evolucionado es increíble. Es como poder decir: “Esto lo hacemos en Colombia, no es Hollywood, y lo hacemos nosotros”.

⁴⁷ *Sides* son fragmentos del guion que contienen únicamente las escenas programadas para rodar en un día específico. Se entregan a actores y equipo técnico para facilitar el trabajo en el set.

⁴⁸ El ámbito audiovisual se denomina *stunts* a los especialistas o dobles de riesgo que realizan escenas peligrosas o acrobacias en lugar de los actores principales, para garantizar la seguridad del elenco y lograr mayor realismo en la producción.

Las persecuciones, el manejo del *grip*,⁴⁹ las cámaras, los carros, la velocidad... el profesionalismo y la capacidad que tiene el equipo colombiano. Uno en el rodaje piensa "¡se mató!", y pues obviamente no, lo hacen perfecto. Y después ver en pantalla una secuencia de cinco minutos, que tomó un día entero rodarla, es cuando dimensionas todo el trabajo que hay detrás.

Lo difícil para mí es que ya no puedo apagar el *switch* de productora. Intento ver contenidos como espectadora, porque eso también abre la mente para desarrollar nuevas ideas, pero ya se me hace muy difícil. Me fijo en continuidades, en un *lipsync*⁵⁰ mal hecho, en un ADR⁵¹ que se nota. Ya tengo ese ojo crítico, agudo. En vez de disfrutar solo la historia o la fotografía, estoy pendiente del color, de si está saturado, de si el HDR⁵² se nota demasiado... y entonces me digo: "¡ya, Natalia, para!".

49 *Grip* hace referencia a todos los aparatos y elementos utilizados para sujetar equipos de filmación y sus complementos, como cámaras y luces.

50 Técnica de sincronización de labios en la que un actor o cantante mueve la boca al ritmo de un audio previamente grabado, de modo que parezca que lo interpreta en tiempo real.

51 ADR (*Automated Dialogue Replacement*) es el proceso en el que los actores regraban sus diálogos en un estudio para reemplazar o mejorar el audio original captado durante el rodaje de una película o serie.

52 HDR (*High Dynamic Range*) es una tecnología de imagen que amplía el rango de brillo, contraste y color para mostrar escenas más realistas y detalladas en pantallas o fotografías.



ENTREVISTA A MARÍA ELENA WOOD Y PATRICIO PEREIRA

*Vía Webex, Santiago de Chile - Berlín, 30 de marzo de 2023
Realizada por Mónica Contreras Saiz y Holle Meding*

«...nuestras historias siempre buscan poner el acento en las personas y en cómo los grandes sucesos históricos afectan la vida de la gente común y corriente.»

María Elena Wood

«En la ficción la verdad llega de otra forma, entra a través de la emoción. Y para provocar esa emoción, uno tiene que construir los estados que la generan.»

Patricio Pereira

María Elena Wood es periodista, documentalista, creadora y productora de series de ficción y no ficción con temáticas cultural y socialmente relevantes. Fundadora de la productora María Wood Producciones y primera mujer directora de Programación de Televisión Nacional de Chile (2009–2011). Su contribución al panorama televisivo se destaca por una serie de producciones ficcionales, muchas de las cuales exploran la historia reciente de Chile. Entre ellas destacan *Dignity / Dignidad* (2019), *Mary & Mike* (2018), *Ramona* (2017), así como *Noticia de un secuestro* (2022), esta última abordando un episodio de la historia colombiana.

Patricio Pereira es Productor ejecutivo de Invercine & Wood. Produjo películas como *Machuca* (2004), *La Buena Vida* (2008) y *Violeta se fue a los cielos* (2011), todas dirigidas por Andrés Wood. En televisión se ha destacado como productor de la exitosa serie chilena *Los 80* (2008–2014), así como en *Ecos del desierto* (2013), *Ramona* (2017) y *Dignity / Dignidad* (2019). También fue productor ejecutivo y director de producción de la serie *Noticia de un secuestro* (2022) desarrollada para Amazon Prime Video.

¿Cómo llegaron a convertirse en productores de contenidos audiovisuales?

María Elena Wood: En mi caso, mi origen profesional es el periodismo. Estudié periodismo en la Universidad Católica de Chile e hice la práctica en el diario *El Mercurio*, escribiendo reportajes para el cuerpo del domingo. A los 23 años, en 1983, fui productora de un largometraje llamado *El último grumete de la Baquedano*, basado en la novela de Francisco Coloane. Ahí empezó mi relación con lo audiovisual. Posteriormente trabajé en Televisión Nacional de Chile, donde junto a Mercedes Ducci creamos un programa de reportajes que se llamaba *Temas*, en el que yo era la editora. Recorriamos el país entero, de norte a sur, buscando aquello que distinguía a los chilenos y que nos unía.

Más tarde fundamos la revista *Caras*, donde también fui editora y luego regresé a la televisión con un proyecto llamado *Nuestro Siglo*, una serie documental que creamos para celebrar el cambio de siglo y que se emitió en 1999. Fue una serie muy premiada que, hasta el día de hoy —24 años después—, se sigue repitiendo cada año en la televisión pública. Narra la historia de Chile y de los chilenos durante el siglo XX.

También fui ejecutiva de televisión y ejercí diversos cargos. Llegué a ser directora de Programación de Televisión Nacional de Chile, donde desarrollamos muchos proyectos de series, documentales y de ficción, entre ellas *Los archivos del Cardenal*, *El reemplazante*, *Mamá a los 15*.

El 2005, con Patricio hicimos el documental *La Hija del General*, un seguimiento durante casi un año a la entonces candidata a la presidencia Michelle Bachelet, que estrenamos cuando ella fue electa presidenta. Posteriormente realizamos *Locas Mujeres*, sobre la historia de amor entre Gabriela Mistral y Doris Dana, un documental muy premiado que hasta hoy se sigue presentando en universidades y colegios de Chile.

En definitiva, ha sido una vida dedicada a la creación, desarrollo y producción de contenidos diversos.

¿Y tú, Patricio, cómo te volviste productor?

La verdad es que yo no quería ser productor, pero me convirtieron en uno. Primero estudié y trabajé en otra área: construcción civil. Entre 1979 y 1984 estudié en el sur y luego trabajé como constructor en obras civiles y viales.

Después me vine a Santiago y, gracias a una amiga, descubrí que existía una escuela de Comunicación Audiovisual. Eso fue en el año 86 o 87. Cuando lo supe, pensé: “Esto me gusta, esto es lo mío”. Me inscribí, aunque era el alumno más viejo de la generación. Con el grupo que formamos empezamos, en plena dictadura, a hacer cine y cortometrajes con los pocos recursos que teníamos. Así nació el Grupo de Cuerda, al que llamamos así porque trabajábamos con una cámara Bolex⁵³ a cuerda. Con ella hicimos nuestros primeros cortos y también colaboramos en los de otros compañeros.

Más adelante fundamos la Asociación de Cortometrajistas, que reunió a un grupo bastante grande y fue creciendo. Con la llegada de la democracia y la creación del Fondart,⁵⁴ ganamos un fondo y comenzamos a producir más. Cada uno fue tomando distintos rumbos profesionales: yo hice docencia, participé en producciones, algo de publicidad. En ese tiempo empezaron a volver del exilio algunos directores y me sumé a distintos equipos de trabajo. Llegamos a hacer varios cuentos para televisión —recuerdo títulos como *Tierra del Fuego*, *Cinco Marineros*, *Ataúd Verde*.

Paralelamente, Andrés Wood, hermano de María Elena, regresó de Estados Unidos, donde había hecho un corto, y continuó filmando acá. Cuando preparó *La fiebre del loco*, me incorporé como asistente de dirección, aunque terminé asumiendo también gran parte de la producción, porque era una película ambiciosa para Chile, con un equipo reducido y una logística compleja. Al terminar, Andrés tuvo problemas con su productor y me dijo: “¿Por qué no eres mi productor?”. Yo le respondí: “Quiero ser director, no productor”. Pero me insistió: “Probemos”. Así fue como me hice cargo de la postproducción, la distribución y luego del siguiente largometraje, que

⁵³ La Bolex es una cámara de cine suiza muy utilizada por estudiantes y cineastas independientes durante el siglo XX. Funcionaba con un mecanismo de resorte que debía cargarse manualmente girando una manivela, como si se tratara de un reloj antiguo.

⁵⁴ El FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes) fue creado en 1992, durante el gobierno de Patricio Aylwin, como un sistema de financiamiento público para proyectos culturales en Chile. Administrado actualmente por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, entrega fondos concursables en diversas áreas artísticas —incluido el cine y el audiovisual— y tuvo un rol fundamental en la reactivación de la producción cinematográfica chilena tras la dictadura.

resultó ser *Machuca*, mi primer trabajo oficial como productor. Desde entonces seguimos colaborando: trabajamos juntos en la serie *Los 80* durante siete temporadas, en *La buena vida*, y más tarde en proyectos como *Diarios de motocicleta*, *Violeta se fue a los cielos*, y también en documentales junto a María Elena.

Con ella hicimos documentales institucionales en el norte para una minera, aunque los enfocamos en retratar el mundo rural de la zona, lo que nos tomó cerca de dos años y fue una experiencia muy valiosa desde lo documental. Cuando vimos que el futuro del cine en Chile era limitado, empezaron a surgir las plataformas OTT⁵⁵ y la televisión. Con el fin de *Los 80*, nos lanzamos a nuevos proyectos y realizamos series como *Ecos del desierto*, *Ramona*, *Mary & Mike* y *Dignidad*.

¿Cuáles fueron sus roles exactos en la serie *Dignidad*? ¿Qué trabajo hicieron?

María Elena Wood: Estuvimos involucrados en todo el proceso. Parte del rol de un productor ejecutivo es precisamente acompañar cada etapa. Nosotros actuamos también como productores creativos, en el sentido de que supervisamos la investigación, colaboramos en ella, investigamos por nuestra cuenta y, una vez que tuvimos una idea más o menos clara de hacia dónde queríamos llevar la historia, buscamos a los guionistas para que lo plasmaran en los libretos.

Participamos activamente en las mesas de escritura: leímos, corregimos, discutimos con los guionistas y fuimos haciendo ajustes. Incluso tuvimos que cambiar de guionistas en varias ocasiones, debido a la complejidad del proyecto. En paralelo se gestionaba el financiamiento. En el caso de *Dignidad*, el primer apoyo vino del Consejo Nacional de Televisión, a través de una postulación realizada por Patricio y Andrés Wood desde Wood Producciones. Ese fue el punto de partida.

En cuanto a los canales, trabajamos con tres. Primero, Chilevisión tuvo un cambio de ejecutivos y descartó el proyecto, así que nos fuimos a TVN. Sin embargo, en TVN surgieron dificultades económicas y quisieron reducir considerablemente el presupuesto. En ese momento crítico logramos que Mega asumiera el proyecto. En paralelo, Matías Cardone, socio de Invercine y Wood, y yo nos dedicamos a buscar socios financieros. El desarrollo de los contenidos y la venta han sido mis áreas. Soy como una vendedora viajera. En este caso, la estrategia consistió en ir a mercados internacionales como MIPCOM (*Marché International*

⁵⁵ OTT significa *Over the Top*. Es un término usado para referirse a las plataformas que transmiten contenidos audiovisuales a través de internet, sin necesidad de intermediarios tradicionales como la televisión por cable o satélite.

des Programmes de Communication) en Cannes o el European Film Market en Berlín, y explorar alternativas de coproducción.

Inicialmente tuvimos acuerdos relevantes con Bavaria Fiction, pero finalmente no siguieron adelante porque el productor de ese momento, Moritz Polter, tomó un proyecto gigantesco: *Das Boot*, con un presupuesto de 25 millones de euros. Eso nos dejó fuera. Ese fue el primer financiamiento alemán que se nos cayó. Después vino ZDF Enterprises, que también se retiró. Finalmente nos asociamos con Story House, la productora alemana de Andreas Gutzeit, quien consiguió que Red Arrow Studios International se sumara y que Joyn — una compañía de streaming del grupo Prosieben que recién se estaba formando — decidiera que *Dignidad* sería su primera coproducción internacional. Con ese financiamiento asegurado, pudimos por fin comenzar la producción.

Patricio Pereira: Este proyecto fue bastante particular porque nos pilló en un momento complejo. La televisión chilena estaba en crisis: había poca audiencia, las plataformas OTT estaban entrando con fuerza y el mercado local se reducía considerablemente. En Wood Producciones también estábamos en transición y queríamos dar un salto hacia la internacionalización. Para eso nos unimos con Invercine.

Ganamos el fondo del CNTV, unos 400 millones de pesos — alrededor de 600 mil dólares de la época —, pero aun así sufrimos una larga transición para poder concretar el proyecto. Desde el momento en que obtuvimos el financiamiento del fondo público chileno hasta el inicio del rodaje pasó bastante tiempo. Eso implicó cambios sucesivos en el guion y en la mirada creativa. Además, se sumó un productor alemán que aportó sus propias ideas, lo que nos obligó a armonizar su visión con la nuestra, muy marcada por la escuela de Andrés Wood.

Cuando finalmente logramos complementar esas miradas y recibimos el dinero, vino otro desafío: el productor alemán exigió que una parte importante de la serie estuviera hablada en alemán. Ese fue un primer gran problema. Hicimos un casting en Chile con actores que hablaban alemán, pero el acento no convencía: era demasiado marcado, muy latino. Por eso tuvimos que buscar actores en Europa: latinos que vivieran en Alemania o europeos que dominaran bien el idioma. Así conseguimos, por ejemplo, a un protagonista paraguayo residente en Alemania y a otros actores que fueron seleccionados allá.

Esto generó una complejidad de producción: los protagonistas alemanes, Götz Otto y Devid Striesow, solo podían venir por seis u ocho días. Eso obligó a modificar el plan original de rodaje y concentrar en ese período todas las escenas con ellos. Fue un ajuste enorme, pero lo logramos.

Otro punto clave fue la decisión del director, Julio Jorquera, de filmar en la propia Colonia Dignidad, en Parral. Él decía que grabar ahí daría mucha más autenticidad, aunque solo alcanzamos a hacerlo durante ocho días, dado el costo que implicaba trasladar a todo el equipo y a los protagonistas. El resto lo resolvimos filmando en Coya, cerca de Santiago, donde recreamos gran parte de la Colonia, y la etapa final se rodó íntegramente en Santiago.

Yo tomé el proyecto desde la producción: contraté toda la gente, todos los servicios, supervisé toda la producción y la posproducción hasta la entrega final.

¿Cuándo tuvieron la idea de *Dignidad* y a quién se le ocurrió?

Patricio Pereira: Nosotros habíamos hecho con Andrés Wood *Ecos del Desierto*, una serie que nos encargó Jaime de Aguirre, director de Chilevisión en ese momento. Él nos dice: “Quiero hacer algo para los 30 años del Golpe”. Andrés dice: “Podríamos hacer algo sobre la Caravana de la Muerte”⁵⁶. Estuvimos dándole vueltas y al principio no encontrábamos el enfoque, hasta que dimos con unos personajes clave. En nueve meses hicimos *Ecos del Desierto* y fue tan buena la serie y gustó tanto que, de nuevo Jaime, a través de Juan Manuel Egaña, también de Chilevisión nos dijeron: “¿Por qué no hacemos otra serie?”. Nos propusieron varias ideas y dentro de ellas estaba la de Colonia Dignidad. Decidimos trabajar sobre Colonia Dignidad. Postulé junto a Andrés Wood a una investigación preliminar y Guillermo Calderón escribió el piloto. Presentamos el proyecto al CNTV y ganamos el fondo.

Como mencioné antes, era un período de transición para nosotros. Estábamos cambiando de productora y, en ese lapso entre la postulación y la adjudicación, Chilevisión se bajó del proyecto. Fue antes de que saliera el resultado del CNTV, porque en el canal hubo un cambio de administración y de propiedad.

María Elena Wood: Sí, lo que pasó ahí fue que, por un lado, Sebastián Piñera vende Chilevisión, él era el dueño. Y, por lo tanto, al cambiar la propiedad cambió también toda la plana ejecutiva de Chilevisión. Y a la persona que entra como director no le interesan estos temas. Era de origen alemán.

Patricio Pereira: Ahí es donde realmente nace el proyecto. Pero los proyectos nunca permanecen iguales a como uno los imagina

⁵⁶ La Caravana de la Muerte fue una comitiva militar enviada por Augusto Pinochet a distintas ciudades de Chile entre septiembre y octubre de 1973, poco después del golpe de Estado. Su misión oficial era “agilizar” los procesos judiciales militares contra prisioneros políticos, pero en la práctica consistió en la ejecución y desaparición de opositores a la dictadura, muchos de ellos ya detenidos.

al adjudicarse el premio: siempre van cambiando a medida que se profundiza en la investigación. En ese camino, junto a María Elena conocimos a Hernán Fernández,⁵⁷ un abogado que nos mostró otra cara de Colonia Dignidad, muy distinta a la que aparecía en los libros. Y desde ese momento todo comenzó a transformarse.

María Elena Wood: Porque justo ese mismo año, 2016, se estrenó la película *Colonia* del director alemán Florian Gallenberger y, por cosas del destino, la versión que habíamos escrito se parecía mucho a esa película. Entonces surgió la necesidad de marcar distancia con ella.

Pare ese momento Andrés [Wood] había estado en el Festival de Cine de Cannes y de ahí surgió el contacto con la gente de Bavaria Fiction, quienes se interesaron mucho en el proyecto. Ellos nombraron como *Commissioned Editor* a Moritz Polter, que incorporó a un guionista alemán para reescribir el tratamiento⁵⁸ de la serie. Trabajamos varios meses en esa versión, pero finalmente Bavaria se retiró del proyecto. En todo caso, siempre nos encontrábamos con la misma dificultad: nos preguntaban “¿qué van a contar que sea distinto a la película?”.

En ese contexto asistí a la Cineteca Nacional, donde se proyectaba la película *Colonia* con la presencia de su director y un representante del Estado alemán. Fue una única exhibición, durante la visita del presidente del Estado alemán Joachim Gauck en 2016, y ahí me di cuenta de que este no era un tema del pasado, sino un tema que seguía vivo: los protagonistas estaban presentes en el cine y comprendimos que había muchos asuntos aún pendientes. Ahí conocí a Hernán Fernández y a los dos grupos que existían: los herederos de los jefes de Colonia Dignidad y aquellos que estaban en una escala más baja de la organización de Colonia Dignidad. Todos víctimas, pero unos se habían quedado con la tierra y los otros no tenían ningún reconocimiento. Y los vi enfrentarse en ese momento.

Volví a hablar de esto con Patricio y fue entonces cuando decidimos acercarnos a Hernán Fernández. Empezamos a entrevistarlos, conversamos largamente con él y nos abrió otro mundo. Ese fue el mundo que decidimos reescribir y retratar en la serie.

El primer guionista con el que trabajamos en esta nueva etapa fue Víctor Carrasco, un reconocido escritor de teleseries y dramaturgo en

⁵⁷ Hernán Fernández es un abogado que, desde 1996, representa a varias víctimas de Colonia Dignidad. Entre ellas se cuentan chilenos que, siendo niños, fueron abusados y secuestrados, así como excolonos sometidos a medicación forzada y trabajo esclavo.

⁵⁸ El tratamiento es un documento intermedio entre la sinopsis y el guion. Suele tener entre 5 y 20 páginas (a veces más) y narra la historia en prosa, sin diálogos detallados. Describe la trama, los personajes, el tono, los conflictos principales y la estructura narrativa (inicio, desarrollo y desenlace). Su función es comunicar la idea de la película de manera clara y atractiva, sobre todo para presentar a productores, fondos o posibles socios.

Chile, autor de varias producciones muy exitosas. Víctor se comprometió profundamente con el proyecto: trabajó intensamente, incluso viajó al sur junto a Hernán. Sin embargo, un problema personal le impidió continuar y, por esa razón, tuvimos que buscar a otro escritor.

Patricio Pereira: nos recomendaron a Paola del Fierro y Enrique Videla.

María Elena Wood: luego, lo que hicimos fue viajar a Colonia con Enrique, Julio Jorquera, Patricio Pereira, Macarena Cardone y yo. Por un lado, teníamos todo el material que habíamos reunido a través de Hernán, cuya implicación en este tema ha sido tan profunda que hasta hoy lo acompaña como parte de su vida. Y, por otro lado, durante la visita conocimos a los actuales habitantes de Villa Baviera.⁵⁹ Paralelamente, comenzamos a escribir con Paula y Enrique, mientras buscábamos los socios necesarios para completar el financiamiento.

En el material que nos compartieron vimos que en las primeras ideas la serie tenía el nombre de *La Colonia*. Después, *Dignidad* y finalmente tenemos *Dignity* ¿quién decide? ¿Cómo se decide finalmente ese nombre? ¿En qué contexto?

Patricio Pereira: Es una discusión constante entre el equipo de productores chilenos.

María Elena Wood: Nos decidimos por *Dignidad* / *Dignity*, porque en el fondo es una apelación al nombre del lugar, pero también a la dignidad de las personas. Una apelación a la necesidad de restitución de dignidad para esas personas que para nosotros sigue siendo todavía un pendiente. Y, por otro lado, el nombre del lugar, que le da fuerza y es marca.

Queremos preguntarles sobre la distribución de *Dignidad* / *Dignity*. ¿Cómo fue el contacto con Amazon Prime y cómo funciona el tema de los derechos? La serie estuvo disponible en la plataforma por un tiempo: ¿recibieron cifras de audiencia o reportes de impacto sobre cuántas personas la vieron?

María Elena Wood: No existen esas cifras porque las OTT no las dan. Esta serie fue financiada en parte por Red Arrow Studios International, que es una gran distribuidora mundial con asiento en Inglaterra. Entonces ellos tienen la distribución mundial de la serie, es parte del contrato que tenemos firmados con ellos. Ellos, a través de sus fuerzas de venta, la colocan primero, una vez que la estrenan en Joyn,

⁵⁹ Villa Baviera es la actual denominación de Colonia Dignidad, asentamiento fundado en 1961 por inmigrantes alemanes liderados por Paul Schäfer en la Región del Maule, Chile. Tras la caída de la dictadura y la condena de Schäfer por abusos y violaciones a los derechos humanos, el lugar se transformó en un complejo turístico administrado por excolonos.

en HBO Europa y HBO Nordic. Y se estrena en agosto del 2020 en 12 países de Europa. Entre esos países están todos los países del norte de Europa, los países escandinavos. Está Portugal, está España, son doce países europeos. En noviembre de 2020, a través de una venta realizada por un socio distribuidor, Zasha Robles, de Spiral, la serie llega a Amazon Latam y luego a History Channel. Esa empresa es la que maneja las cifras y puede ofrecer una visión más clara del impacto. El estreno en Amazon Latam se concretó en noviembre de 2020.

En comparación con *Noticia de un secuestro*, da la impresión de que *Dignidad* no contó con una estrategia de marketing lo suficientemente fuerte para llegar a un público amplio en Chile o en Alemania. ¿Es así? ¿Cómo funciona el proceso de promoción y venta de una serie? ¿Queda exclusivamente en manos de los representantes o ustedes, como productores, también tienen injerencia en ese ámbito?

Patricio Pereira: Sí hubo marketing en Chile, principalmente a través de Mega, que promocionó la serie en su canal. Por nuestra parte, siempre tratamos de postularla a festivales, y en MIPCOM en Cannes fuimos parte de la selección oficial 2020. Ese es el primer tipo de marketing que uno hace: el de los festivales, la prensa, la visibilidad pública. Después, cada canal que estrena la serie se encarga de su propio marketing.

Cuando se trabaja con productores internacionales, ¿quién toma la decisión final sobre el producto? ¿El que aporta más dinero, el que propone la idea? Y en este caso concreto, ¿cómo funcionó?

Patricio Pereira: Normalmente eso queda establecido en el contrato y, por lo general, la decisión final la tiene quien aporta más dinero. Pero no siempre es así: a veces, cuando el contenido está respaldado por un equipo muy sólido, el contrato puede especificar que seamos nosotros quienes tengamos la decisión final. Depende, varía de proyecto en proyecto. No hay una regla fija, es algo que se negocia. En los casos en que uno hace un servicio, simplemente se ejecuta lo que viene.

En una serie de ficción histórica, especialmente en aquellas donde la distinción entre víctimas y victimarios es muy clara, ¿cómo se decide si los personajes deben llevar nombres reales o ficticios?

Patricio Pereira: Es un tema bien complejo. Si hacemos una película sobre Pinochet, obviamente vamos a poner a Pinochet como Pinochet. Pero con las víctimas no podemos usar sus nombres, porque estaríamos revictimizándolas. En cambio, Paul Schäfer tiene que ser Paul Schäfer. No puedes ponerle otro nombre, porque sería como negar la historia. Y dado que Schäfer abusó de tantas personas, las

víctimas no se representan en un solo caso, sino que se retratan de manera más general.

María Elena Wood: Además, hay que entender que esto está basado en la historia, pero lo que hacemos es ficcionar, dramatizar. No se trata de un trabajo periodístico ni de un documental histórico; no es un libro de historia. Es una ficción inspirada en hechos reales. Por eso no usamos los nombres de las víctimas: dentro de la narración dramatizada hay elementos que efectivamente ocurrieron y otros que inventamos o tomamos de distintas experiencias. Lo que ofrecemos es una representación, no un espejo exacto. Y esa diferencia es muy importante: es una representación de la realidad.

Patricio Pereira: Y ahí hay algo importante: en la ficción la verdad llega de otra forma, entra a través de la emoción. Y para provocar esa emoción, uno tiene que construir los estados que la generan. Entonces no necesitamos tomar el nombre de la víctima, el nombre real, ser tan literal, sino que tenemos que construir. Construir el dolor, construir el amor, construir la injusticia.

¿Cómo los afectó emocionalmente involucrarse con la historia de Colonia Dignidad?

María Elena Wood: a mí, en lo personal, relacionarme con personajes tan malvados como los de *Dignidad*, no me hizo bien. Tanta maldad, me afectó emocionalmente.

Patricio Pereira: Fue distinto, por ejemplo, a *Mary & Mike*, donde todos eran malos: Michael Townley y Mariana Callejas.⁶⁰ Una familia de malos y rodeados de gente mala. Ahí inventamos a los hijos, que eran la única parte donde podíamos ver luz. En *Dignidad* fue muy difícil. Por eso construimos a este abogado que tiene todo un problema interior y que era lo más sensible que podíamos sacar de ahí. Yo no sé si ustedes han ido a Colonia Dignidad ahora, pero uno conversa con las personas y sabe que les falta algo. Uno conversa con todos los de ahí y algo les falta.

María Elena Wood: Es tremendo, están rotos por dentro. Son seres humanos quebrados internamente. Muy brutal: viven como si no hubiera pasado nada, pero basta conversar con ellos cinco minutos para darse cuenta de lo profundo de esa fractura.

Los 80 es otro de nuestros casos de estudio. Queríamos preguntarle a Patricio particularmente, ¿cuál fue tu función en Los 80 exactamente?

⁶⁰ *Mary & Mike* es una miniserie chilena (2018) que narra la vida de Michael Townley y Mariana Callejas, una pareja de agentes de la DINA —la policía secreta de la dictadura de Pinochet— responsables de operaciones de espionaje y asesinatos en Chile y en el extranjero.

Patricio Pereira: *Los 80* fue un proyecto del Canal 13. Antes de que estuviera Alberto Gesswein, que fue el productor del Canal 13, estaba Sebastián Freund y Freund nos trajo el proyecto, pero no nos lo trajo escrito, sino que nos trajo la referencia. La referencia es *Cuéntame* de España. Entonces yo veo un capítulo de *Cuéntame* y le hago un presupuesto. El presupuesto era altísimo porque *Cuéntame* es un trabajo de años. Entonces quedó ahí el proyecto y uno o dos años después nos enviaron un guion de *Los 80* escrito por Rodrigo Cuevas. Y Alberto ya tenía hablado a Boris Quercia para la dirección y el Boris le dijo: "Oye, pero trabajemos con Wood en la producción" y ahí me enviaron el guion. Ven los presupuestos, llegamos a unos parámetros y ahí partimos.

¿Por qué motivo los escogieron a ustedes? ¿Qué les resultó atractivo de que Wood Producciones asumiera la producción?

Patricio Pereira: Boris había trabajado con Andrés [Wood] en *El Desquite*. A Boris siempre le gustó lo audiovisual, y le parecía que éramos competentes, serios, no estábamos metidos en la televisión pura, sino más bien en la filmografía, en los largometrajes, y ya habíamos hecho *Machuca*. Entonces ya estábamos bien posicionados.

Ustedes vienen de la producción cinematográfica y les presentan un proyecto que es para la televisión abierta. ¿Eso fue para ustedes un tema de discusión... un desafío?

Patricio Pereira: No, no fue un tema de discusión. Nunca nos cuestionamos porque no estaba escrito como una teleserie, sino como una serie unitaria donde el contenido estaba bueno. Entonces nosotros quisimos potenciar ese contenido y de hecho tuvimos discusiones interesantes que afectaron positivamente la serie. La actriz Tamara Acosta no estaba considerada y la propusimos nosotros. También propusimos al director de arte Rodrigo Bazaes. Nosotros decidimos hacerlo a una cámara, no a tres cámaras como en televisión. La lógica más cinematográfica fue una decisión nuestra y creo que fue el cambio que se produjo.

En *Los 80* el productor ejecutivo fue Alberto Gesswein, de Canal 13, mientras que en *Wood Producciones* el productor eres tú. ¿Quién toma la última decisión y determina finalmente que algo va a quedar de cierta manera?

Patricio Pereira: Alberto era el jefe y estaba a cargo del contenido. Él tenía a su cargo el equipo de guionistas y nosotros recibíamos los guiones y dábamos nuestra opinión. En cambio, la parte de la factura, de cómo hacerlo, quedaba en manos de nuestro equipo: Estaba

Rodrigo Bazaes, Andrés Wood y yo. Después estaba el director Boris Quercia, con quien se tomaban decisiones creativas.

¿Qué obstáculos enfrentaron durante el proceso de producción de *Los 80*?

Patricio Pereira: Nuestro mayor obstáculo siempre fue el económico. Queríamos hacer más cosas y no podíamos porque el presupuesto no lo permitía. Eso nos obligaba a reducir planos, encuadres, a veces a grabar contra una pared para evitar mostrar la fuga o renunciar a filmar la calle completa de noche bien iluminada porque no alcanzaba el presupuesto. Además, la ciudad se iba transformando y lo antiguo se iba perdiendo.

Pero lo que pasó con *Los 80* fue que el primer año lo hicimos en una casa. La casa de los Herrera era una casa que arrendamos y la transformamos. Pero después, ya en la segunda temporada, nos fuimos a un estudio y replicamos la casa y estuvimos ahí por las siguientes seis temporadas. Los problemas eran que cada año, cuando salíamos a grabar a las locaciones tradicionales, que era el exterior de la casa de los Herrera y ciertas calles, el callejón sin salida, donde estaba esa casa, nos lo cobraban más caro. Mientras más éxito tenía la serie, más caro nos cobraban los vecinos. Lo mismo pasó con el local del negocio de Don Genaro: La señora dueña del negocio todos los años nos cobraba más. Y hasta el final yo le dije: “Señora véndame los muebles, yo le compro los muebles. Dijo: “Bueno, ya”, pero nunca me los vendió.

En *Los 80* hubo una importante mezcla de imágenes de archivo con las escenas de ficción. ¿Esa parte de la posproducción la manejaban ustedes o era responsabilidad directa del equipo de Canal 13?

Patricio Pereira: Teníamos a una persona dedicada a revisar todo el material del canal. Muchas cintas estaban en formato U-matic,⁶¹ y la máquina U-matic cada vez funcionaba menos, entonces era un trabajo difícil. La persona encargada seleccionaba fragmentos y nos los mostraba antes de salir a grabar. Nosotros elegíamos qué fragmentos usar según la historia, y en función de eso planificábamos el rodaje.

Recuerdo, por ejemplo, la escena en que a la Claudia se la llevan presa. Entonces buscamos un fragmento de archivo en el que aparecía un-amujer siendo arrestada. Vestimos a la Claudia igual que esa persona y filmamos solo lo necesario: una parte de la radiopatrulla, la mano de

⁶¹ U-matic fue el primer formato comercial de videocinta de ¾ pulgada, lanzado por Sony en 1971, ampliamente utilizado en televisión informativa hasta los 80 por su portabilidad y facilidad de uso.

un policía que la agarra... Es decir, construimos toda la escena a partir de ese fragmento de archivo.

El canal se encargaba de buscar el material; después nosotros filmábamos teniendo como referencia ese material y después nos íbamos a postproducción e integrábamos todo para que quedara como una sola pieza.

Muchos de sus proyectos abordan la historia reciente de Chile. ¿Hay en eso un propósito consciente de fijar una visión del pasado o de transmitir ciertos valores a través de sus producciones?

Patricio Pereira: Nos interesan las personas, el ser humano como tal. Y tratamos de enfocarnos en ese punto. Sabemos que existen decisiones económicas, políticas o tecnológicas que influyen, pero en el fondo todos somos seres humanos, y eso es lo que realmente nos preocupa. Va por ahí.

De todas las series que han realizado, ¿cuál es la que más los sorprendió en el proceso de investigación? ¿Cuál de ellas les cambió la perspectiva o transformó su propia visión de la historia después de llevarla a cabo?

Patricio Pereira: A mí la serie que más me gusta, en términos de contenido, de investigación y de impacto es *Ramona* que partimos de la reforma agraria.⁶² Y la verdad es que después de *Ramona*, muchas personas se me acercaban y me decían: “Oye me gustó mucho la serie porque hablaste de mi vida. Yo vivía en una mediagua⁶³ y tuve la oportunidad de estudiar y salir adelante”. Fue mucha gente la que me dijo eso.

María Elena Wood: La serie que más me ha impactado, en lo personal, no es de ficción sino documental: *Nuestro siglo*. Porque justamente partimos de la premisa que queríamos contar la historia desde las personas y no desde los libros de historia, ni desde la historia de las instituciones, ni de los que dirigen y manejan las instituciones, sino de cómo lo habían vivido las personas. Ese fue, y sigue siendo, el gran impacto que genera. Como dice Patricio, nuestras historias siempre buscan poner el acento en las personas y en cómo los grandes sucesos históricos afectan la vida de la gente común y corriente. Eso está en *Los 80*, en *Ramona*, y en todas nuestras producciones.

⁶² La reforma agraria en Chile fue un proceso de redistribución de la tierra impulsado entre las décadas de 1960 y 1970, primero bajo los gobiernos de Jorge Alessandri y Eduardo Frei Montalva, y profundizado por Salvador Allende. Su objetivo fue expropiar grandes latifundios y entregar tierras a campesinos y cooperativas, transformando la estructura agraria del país. El proceso se detuvo y en parte se revirtió tras el golpe militar de 1973.

⁶³ En Chile, una mediagua es una vivienda de emergencia de construcción básica, levantada con paneles de madera prefabricados. Se entrega a familias de bajos recursos o afectadas por catástrofes y simboliza una condición de vivienda precaria y transitoria.



ENTREVISTA A MICHEL RUBEN

Vía Webex, Madrid - Berlín, 1 de marzo de 2023

Realizada por Hannah Müssemann

«Netflix en ese momento tomó un gran riesgo al hacer una serie hablada mayoritariamente en español. Eso era muy poco habitual, porque se creía que el público americano, donde la plataforma tenía su mayor público, no la iba a ver si tenía que leer subtítulos. Y *Narcos* de alguna manera demostró que eso no era verdad, que a la gente sí le gusta esa autenticidad.»

Michel Ruben es un productor de cine colombiano, actualmente radicado en España. Durante una década, desempeñó funciones en el departamento internacional de El Deseo S.A., la productora de Pedro Almodóvar. En la actualidad, es socio fundador de Cactus Flower Producciones, con sede en Madrid, y trabaja como productor en la compañía cinematográfica colombiana Dynamo. Ha producido varias películas exitosas, entre las que destacan *Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2002). Trabajó como supervisor de producción de la segunda temporada de la serie *Narcos* (Colombia 2015–2016).

¿Nos podrías compartir cómo ha sido tu trayectoria y, en particular, cómo llegaste a formar parte del equipo de producción de la serie *Narcos*?

Nací en Colombia, pero vivo en España desde hace 32 años, soy productor de cine y televisión, actualmente como socio de la empresa Dynamo Producciones. Con esta empresa trabajé como supervisor de producción para *Narcos* en la segunda temporada que se rodó en Colombia.

Narcos es una producción de una empresa francesa, Gaumont,⁶⁴ quienes desarrollaron el proyecto y lo vendieron a Netflix. Netflix posteriormente contrató a Dynamo para lo que se llama servicios de producción, eso quiere decir que no desarrollamos el proyecto, sino que lo ejecutamos. Nosotros llevamos a cabo la producción del proyecto, y en ese campo, yo era el principal responsable de Dynamo Producciones a cargo del rodaje que se efectuaba en Colombia, es decir, estaba a cargo de la supervisión de la producción en la segunda temporada de la serie. Esto implica todos los aspectos de producción, supervisar la preparación de presupuestos, la preparación de planes de rodaje y la selección del equipo. El casting no lo llevábamos nosotros, salvo el casting local. El resto del casting lo llevaban desde Los Ángeles. Y entre todo, supervisar también los aspectos legales, las relaciones con las diferentes instituciones, con el gobierno, con la policía, con todos. Así como gestionar todas las relaciones, tanto con Netflix como con Gaumont, para que el proyecto se llevara a cabo en las mejores condiciones.

¿Qué implica esto?

Bueno, *Narcos* fue una serie desarrollada por Gaumont con un *showrunner*: Chris Brancato, inicialmente, y después ese cargo lo asumió el productor Eric Newman. Cuando empezaron a trabajar en el proyecto, su enfoque no estaba tanto en contar la historia de Colombia o los terribles años que vivimos por culpa de los cárteles de la droga, sino en narrar los hechos desde la perspectiva de dos agentes de la DEA, radicados en Colombia, que se dedicaron a perseguir primero al Cartel de Medellín y, posteriormente, al Cartel de Cali.

Entonces digamos que es una visión ya de por sí americanizada, porque la están contando desde la perspectiva en la que estos personajes son los héroes y por lo tanto se va a magnificar la labor que ellos hicieron mientras que la labor que tuvieron las fuerzas de seguridad de

⁶⁴ Gaumont, fundada en 1895 en Francia, es una de las productoras más antiguas del mundo y en la actualidad desarrolla tanto cine como series internacionales.

Colombia, así como toda la clase política y administrativa, va a tener un papel menos relevante. Eso implica una cierta distorsión de la historia.

Por otro lado, sí hubo cierta sensibilidad a la hora de intentar que la historia no se convirtiese en una apología de personajes como Pablo Escobar. Era muy importante que el público se diera cuenta que era un personaje terrible, que era un monstruo. Era muy importante que esta historia también se contara desde la perspectiva de las víctimas de la gente que sufrió sus ataques.

Sin embargo, la historia es ficcionalizada para que pueda ser emocionante, para que la estructura de cada episodio funcione y tenga momentos de acción, tenga *cliffhangers*,⁶⁵ tenga todo el drama necesario para tener al público enganchado. Ahí se tomaron licencias dramáticas en ese sentido. Nosotros como empresa de servicios, no teníamos mucho input en los guiones, salvo Andi Baiz, uno de nuestros socios, que fue director de algunos episodios y posteriormente se convirtió en una persona clave en la serie. Se buscaba que él también diera su opinión sobre los guiones, que pudiera marcar las cosas que tergiversaban mucho la realidad y para que protegiera efectivamente la imagen de Colombia y de las Fuerzas Armadas.

Porque hay algo para tener en cuenta: Colombia ofrece incentivos fiscales muy interesantes y esa fue una de las razones por las que esta empresa decidió rodar en Colombia. Pero como la mayoría de los países, no quieren dar dinero a proyectos que van a hablar de forma negativa de ellos. Sin duda se hizo un esfuerzo para que la imagen fuese lo más equilibrada posible. No necesariamente lo que se llamaría *white washing*, no se trata de esconder a aquellos que demostraron ser corruptos o demostraron estar involucrados en el narcotráfico, pero sí que se dejara claro que eran casos puntuales, que no era toda la Policía o todo el Ejército, sino que eran casos puntuales de gente que de alguna manera fue corrompida.

Nosotros como empresa intentamos que siempre hubiera un equilibrio en ello. *Narcos* es una serie particular porque se hizo en un momento en que las plataformas apenas se estaban estableciendo. Netflix en ese momento tomó un gran riesgo al hacer una serie hablada mayoritariamente en español. Eso era muy poco habitual, porque se creía que el público americano, donde la plataforma tenía su mayor público, no la iba a ver si tenía que leer subtítulos. Y *Narcos* de alguna manera demostró que eso no era verdad, que a la gente sí le gusta esa autenticidad.

65 Un *cliffhanger* es un recurso narrativo que deja una historia inconclusa en un punto de máxima tensión o incertidumbre, con el fin de mantener la expectativa del público. Se usa mucho en series y novelas para enganchar a la audiencia con el siguiente episodio o capítulo.

Irónicamente, Netflix, creo que para cubrirse de ese riesgo, decidió buscar un elenco que fuera atractivo para toda América Latina, y buscó actores que de alguna manera fueran conocidos a nivel internacional. Entonces hay una mezcla de actores de toda América Latina y una mezcla de acentos muy fuerte en la serie, que para la gente que lo ve, cuyo idioma no es el español, quizá no sea algo que noten, pero para los colombianos sí fue algo que chocó un poco. En particular, el actor que hace de Pablo Escobar, Wagner Moura, un gran actor, creo que hizo un gran papel, pero su acento brasileño era muy notable y más al principio, porque progresivamente fue mejorando, pero al principio se notaba mucho y eso a la gente en Colombia le chocó. Y no era solo él, la actriz que hacía de su madre, que es una gran actriz chilena, Paulina García, también tenía su propio acento. Luis Guzmán, que es un actor hispano de Estados Unidos, tenía un acento fuertísimo, era muy difícil entenderle en español. Digamos que, en ese nivel, fue difícil para el público colombiano.

Aparte de eso, está la coincidencia que, en Colombia, un par de años antes de *Narcos* hubo otra serie, esta sí colombiana, que se llama *Escobar, el patrón del mal*. *Escobar* es una serie muy bien hecha, en su momento fue la serie más costosa que se había hecho en Colombia y tuvieron un actor como protagonista que consiguió interpretar a Escobar de una forma tan auténtica, tan verídica, que para mucha gente se volvió la imagen de Escobar. Es un actor maravilloso, camaleónico, que se llama Andrés Parra. De hecho, recuerdo que en su momento hubo una revista, *Semana*, uno de los principales semanarios en Colombia, que hizo una portada en la que se veía mitad la cara de Parra y mitad la cara de Escobar real, y te dabas cuenta de que la imagen que uno tenía de Escobar ya era la de Parra, más que la del Escobar real.

Esa serie fue producida por un canal local en Colombia que tenía entre sus productores a dos personas familiares de víctimas de Escobar. Ellos hicieron un enorme esfuerzo para que la historia se contara desde la perspectiva de las víctimas. Pero tuvieron un problema porque era tan carismático Andrés Parra en el papel de Pablo y las escenas con él eran tan magnéticas, que era mucho más interesante ese lado de la historia que el lado de las víctimas. Entonces, efectivamente, yo creo que la intención era muy buena al principio, pero inevitablemente, y creo que esto ocurre también con *Narcos*, pues sí se acaba idealizando un poco la figura de Escobar. Y eso efectivamente levanta una pregunta muy importante dentro del tema que ustedes están tratando, que es cómo tratar personajes que de alguna manera son negativos e hicieron mucho daño, sin idealizarlos y convertirlos un poco en héroes. Creo que ese fue uno de los grandes retos de esta serie.

¿Crees que hubo alguna relación entre el éxito de *Pablo Escobar, el patrón del mal* y la idea de hacer *Narcos*?

Los creadores de la serie eran Carlo Bernard y Doug Miro, que luego entraron en contacto con Eric Newman y con un director brasileño que se llama José Padilha. José Padilha es un director muy reputado en Brasil, particularmente conocido por *Tropa de élite*. Son películas muy violentas que transcurren en las favelas de Río de Janeiro y que son básicamente sobre una tropa de élite que se dedica a batallar a las mafias de las favelas. Yo nunca hablé este tema con ellos para saber si de alguna manera *Escobar* fue una de las inspiraciones para contar esta historia. Honestamente, lo dudo, estamos hablando de una serie que, desde la perspectiva de ellos, era muy diferente.

Aunque *Escobar* era una serie de un presupuesto importante en Colombia, no era una serie de acción, era más cercano a una telenovela. La forma de contar la historia era muy diferente. No era un *thriller* como puede ser *Narcos*, porque en *Narcos* era muy importante la tensión permanente. La serie colombiana era más sobre la idiosincrasia del personaje y sobre la situación que generó y la crisis que generó en el país, pero contada con los recursos y los medios que la televisión colombiana se podía permitir. No digo que no había ninguna escena de acción, pero no era el mismo tipo de historia que *Narcos*. Sin duda fue un fenómeno en toda América Latina. No sé a qué nivel fue vista en Estados Unidos, más allá de comunidades que hablan español, pero es una serie que hoy en día todavía sigue estando dentro de las series más vistas de Netflix.

¿Qué opinión tienes, como colombiano, sobre la representación de la violencia en Colombia en *Narcos*?

Yo nací y me crié en Colombia, me fui a estudiar por fuera en el año 82, volví en el 87, en el 89 me volví a ir y en el 90 ya me vine a España, con lo que no llegué a vivir los peores años de la situación de violencia con el narcotráfico. Pero sí recuerdo que incluso estando lejos nos afectó a todos, porque yo tenía a toda mi familia allí. Mi padre, en un momento dado, con toda esa situación que estaba ocurriendo, estaba contento de que nos fuéramos y que buscáramos hacer nuestra vida fuera de Colombia. Y ellos mismos se tuvieron que cuidar mucho. No es que ellos fueran targets, pero en ese momento hubo ataques terroristas indiscriminados. Entonces ver todas esas cosas retratadas, pues nos devuelve a una realidad que es dolorosa para todos.

¿Y en tu trabajo en el set de *Narcos*, sientes que aprendiste algo que antes no sabías?

Yo creo que sí, empiezas a entender cosas que en su momento probablemente no. Llegué a descubrir cosas sobre esas bandas y sobre los

personajes que la conformaban, sobre cuál fue la respuesta del gobierno en ese momento, cómo se tuvieron que enfrentar a ellos, cuáles fueron los momentos más difíciles que tuvieron que vivir, sabiendo al mismo tiempo que ésta era una versión un poco Hollywood de todo. Lo interesante muchas veces en este tipo de series, no es tanto que ellas en sí te enseñen, como que despierten en ti la curiosidad para que luego te informes por otros medios. Y a mi desde luego es lo que me suele pasar tanto con cine como con televisión. Cuando veo una historia, cualquiera que sea, si hay elementos en esa historia que me parecen sugerentes o curiosos, pues luego investigo más sobre ello y creo que eso sí que es muy valioso.

¿Qué aspectos consideras especiales cuando se producen series basadas en hechos históricos como estos?

A Dynamo, después de *Narcos*, le llegaron un montón de proyectos en torno a personajes del narcotráfico y llegamos a hacer otra serie también para Netflix sobre el Chapo, y nos llegaron cosas como *American Made*. Hasta el punto de que hubo un momento en que nosotros como empresa tuvimos que tomar una decisión de no seguir contando historias de narcos porque sentíamos que el país tiene mucho más que contar. Hay muchas historias muy bonitas, muy dramáticas a veces, pero también muy interesantes sobre el país, que no tienen que ver con el narcotráfico. Y llega un punto en que también uno siente como una responsabilidad de no seguir alimentando ese estigma que tiene Colombia.

Ahora bien, cuando nosotros empezamos a trabajar con las plataformas, ya en proyectos que generábamos nosotros mismos, que seleccionábamos el tema y desarrollábamos, lo que sí percibimos de las plataformas es que el género *true crime* les interesa mucho. Hay una fascinación por historias que están basadas en historias reales y ya no me refiero tanto a lo histórico, que creo que siempre tienen un interés, pero también de una historia mucho más reciente. Nosotros tenemos, por ejemplo, una serie antológica con Netflix, que quiere decir que es una serie en donde cada temporada es un caso diferente, que se llama *Historia de un crimen*. En esta serie lo que hemos hecho es buscar casos criminales de la historia reciente en Colombia o en México, como fue el caso Colmenares en Colombia, o el caso Colosio, sobre el candidato presidencial que fue asesinado en México; el caso de *La Búsqueda*, que fue el secuestro de una niña que también ocurrió en México, un evento que trascendió mucho en medios de comunicación. Y en series como por ejemplo *Goles en contra*, que es otra serie nuestra, que trata sobre un caso real que fue el asesinato de Andrés Escobar, capitán de la selección de fútbol que fue asesinado después de un mundial en el

que Colombia fue eliminado, en parte por un autogol que él metió en el último partido de esa fase clasificatoria.

Cuando trabajas para las plataformas, cuando buscas qué historias contar, buscas historias que te gusten a ti, que te apasionen, que te interesen, que creas que tienen buenos personajes o situaciones interesantes, pero a la vez tienes que ser muy consciente del cliente, qué es lo que el cliente busca. Entonces, sí es verdad que eso siempre es un pacto entre los dos y si sabemos que a ellos les interesan las historias de *true crime*, pues nosotros buscaremos historias de *true crime*.

¿En qué momento se tomó esa decisión de no hacer solo historias sobre narcotráfico?

Después de *American Made* llegó un momento en que decidimos tratar de evitar las historias en torno a narcotraficantes. En Colombia es difícil contar historias en las que el narcotráfico no tenga alguna presencia, porque finalmente se infiltró en toda la sociedad, pero lo que no queríamos era seguir contando historias en torno a narcotraficantes. Obviamente eso es una decisión para proyectos que generamos nosotros, no tanto para aquellos proyectos que nos llegaban por *service*, porque un *service* no es sobre un tema que elegimos nosotros, nosotros solamente ejecutamos la producción.

En la investigación ¿trabajan con historiadores? O ¿cómo es el proceso de investigación?

Depende del proyecto, pero se trabaja con historiadores o con investigadores que nos ayudan a recopilar toda la información que tenga una base real. No sé qué tanto sabes de cómo se elaboran los guiones de una serie, pero básicamente lo que se hace inicialmente es lo que se llama un *writers' room*. El *writers' room* es cuando todo el equipo de guionistas se sienta con el director, con el *headwriter*,⁶⁶ en muchos casos con algún investigador, y definen cómo va a ser la historia, cómo se va a dividir en episodios, cuáles van a ser los personajes y cómo se van a desarrollar. A partir de las decisiones que se toman en ese *writers' room*, cada uno de los guionistas va a escribir sus episodios.

Ese proceso del *writers' room* normalmente dura una o dos semanas de charlas y *brainstorming* en donde todo el contexto histórico, todos los temas, se discuten y se evalúan. Inevitablemente casi siempre

⁶⁶ En la producción audiovisual, el *headwriter* —o jefe de guionistas— es quien lidera el equipo de escritores y se encarga de que todos los capítulos sigan la misma historia y el mismo tono. Supervisa los guiones y ayuda a mantener la coherencia del relato de principio a fin. Ese equipo de escritores trabaja en lo que se conoce como *writers' room*, una sala o espacio creativo donde se reúnen para desarrollar ideas, tramas y personajes de manera colectiva.

tienes que tomar algunas licencias, porque tienes que hacer que la historia sea emocionante. El problema con las series históricas es que son muy costosas de hacer. Muchas veces tienes que buscar un ángulo que las haga más viables, enfocarte en una parte de la historia, porque si tratas de contar toda la historia, pues no hay presupuesto que lo aguante.

Algo que da mucha credibilidad es el empleo de material histórico procedente de archivos. ¿Ese trabajo también lo hacen los historiadores o los investigadores que tienen ustedes?

Normalmente son trabajos que hacen los investigadores o en algunos casos los propios guionistas. Te diría que asesores históricos siempre hemos tenido en cualquier proyecto en que estamos contando una historia basada en la realidad.

¿Tú sabes si ese trabajo también se hizo en *Narcos*?

En *Narcos*, los guiones nos llegaban ya escritos, entonces no veíamos cómo era ese proceso que se desarrollaba en Los Ángeles. Yo creo que ellos se apoyaron mucho en Andi Baiz, que, como colombiano, les pudo contar nuestra perspectiva. Pero Andi tampoco es historiador, él es director, pero sin duda es, de todos los que estábamos en *Dynamo*, quien más involucrado estuvo en todo el proceso de creación de los guiones.

¿Y hubo alguna escena, algún capítulo que recuerdes en especial de todo el rodaje?

El rodaje duró 8 meses y fue un rodaje bastante complejo. Para mí, por ejemplo, siempre fue un poco estresante rodar con helicópteros. Las escenas que más uno recuerda son aquellas que fueron más complicadas porque requerían elementos particulares, como helicópteros o que necesitábamos la colaboración del Ejército, o que tenían muchos extras o cosas así.

Ahora que nombraste la colaboración con el Ejército, ¿cómo funciona eso?

Uno habla con las Fuerzas Armadas, le cuenta lo que vamos a hacer. Ellos estudian y verifican que no se esté dando una imagen negativa de ellos y luego se pacta. En este momento está más organizado y entonces, en función de lo que les pidas, si vas a usar un helicóptero, si vas a usar una base militar, pues se pacta, se pacta el día en que se puede hacer, los medios que vas a tener y el coste, y tú les pagas para usarlo.

En *Narcos* era más difícil porque no había protocolos preestablecidos con las Fuerzas Armadas, entonces en general se hizo con extras. Lo que sí tuvimos en algunos casos fue que, cuando estábamos rodando en zonas peligrosas, había protección de las Fuerzas Armadas.



GUIONISTAS Y LIBRETISTAS _ _ _

Que escriben (su) historia

Detrás de toda pieza audiovisual hay un inmenso trabajo previo y la mayoría de las veces es un guion o un libreto. Técnicamente, para la televisión se debería emplear la palabra libreto y para cine guion. Sin embargo, hoy en día, dado el cruce entre el mundo cinematográfico y el televisivo en la producción de series, la palabra guion se ha impuesto como término más común.

Iniciamos este recorrido por la producción de ficción histórica justamente con los guionistas, porque ellos son quienes escriben la historia. La mayoría de las personas de producción que entrevistamos coinciden en que son las y los guionistas la clave para determinar cómo la narrativa va a dar cuenta de una realidad histórica. Las alternativas son muchas, pero los guionistas buscan estrategias que permitan situar mejor los contextos, los personajes y a las propias audiencias frente a los hechos que abordan.

Aquí conversamos con Juan Camilo Ferrand, quien adaptó el libro *La parábola de Pablo* de Alonso Salazar y lo convirtió en el guion base para la serie colombiana *Pablo Escobar, el patrón del mal*; y con Rodrigo Cuevas, quien escribió el guion de la serie chilena *Los 80, más que una moda*.

Estas dos series comparten una particularidad: ambas fueron concebidas para televisión, pero su producción —o parte de ella— estuvo en manos de equipos con experiencia cinematográfica. No obstante, la escritura de los guiones estuvo a cargo de Ferrand y Cuevas, quienes ya contaban con una amplia trayectoria en libretos para seriales de televisión.

Ambos entrevistados nos cuentan cómo se convirtieron en libretistas y cómo llegaron a involucrarse en estas producciones que abordan la historia reciente de Colombia y Chile. También muestran cómo la creación de sus guiones fue un trabajo colaborativo. Aunque partieron de sus propias investigaciones, el apoyo de investigadores que consultaron archivos de prensa y televisión, además de entrevistas, enriqueció notablemente el proceso.

Ferrand destaca la fuerza de apoyarse en materiales reales: «...y si ya tengo lo que realmente pasó, pues eso “me hace la tarea” en vez de yo inventarlo. Veo el discurso, lo copio y, pues, obviamente el viso de realidad que te da eso no te lo da ninguna invención propia». En su caso, la escritura fue también un ejercicio de conciencia política: «tengo que hacer una serie que tanto mi padre como mi sobrina se interesen en verla, y que se entienda lo que es el país que nos tocó vivir».

Cuevas, en cambio, se conectó desde lo personal, desde la memoria íntima: *«lo que yo hice fue asumir el punto de vista del hermano más chico, porque era el que tenía exactamente la misma edad mía en los ochenta. Esa fue mi manera de entrar, de conectarme y de poder contarla con la mayor honestidad posible»*. Para él, esa búsqueda era también un compromiso ético: *«creo que ese ejercicio de honestidad fue muy importante para la serie. Más que buscarla en lugares extraños, había que buscarla en uno mismo y a mí eso me resulta muy clave»*.

En ambos casos, los guionistas asumieron el desafío de transformar episodios complejos de la historia reciente en relatos audiovisuales capaces de llegar a públicos masivos. Esa operación implica traducir archivos, testimonios y memorias en escenas y diálogos, pero también supone un ejercicio de honestidad personal: escribir desde lo vivido, desde la memoria individual, para conectarse con la memoria colectiva.

Convertir la historia reciente en un guion significa entonces darle forma narrativa a lo que muchas veces permanece disperso en periódicos, libros o recuerdos familiares, y hacerlo accesible a generaciones que quizás no se acercarían por otra vía. Como dicen Ferrand y Cuevas, el guionista no solo inventa: selecciona, adapta, investiga y, sobre todo, busca la manera de que esas historias resuenen tanto en quienes vivieron los hechos como en quienes recién los descubren.



ENTREVISTA A JUAN CAMILO FERRAND

Manizales - Colombia, 25 de enero de 2022

Realizada por Mónica Contreras Saiz

«...tengo que hacer una serie que tanto mi padre como mi sobrina se interesen en verla, y que se entienda lo que es el país que nos tocó vivir.»

Juan Camilo Ferrand, libretista colombiano, Profesional en Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de La Sabana. Inició su carrera en 1999 en Caracol Televisión, donde ocupó diferentes cargos en las áreas de emisión, internet y producción. En 2003 se trasladó a Estados Unidos para colaborar en Telemundo y adelantar estudios en Guion Cinematográfico en la Universidad de California. Ha escrito los libretos de numerosas series y telenovelas, tanto originales como adaptaciones. Entre sus obras más destacadas se encuentran *El Cartel* (2008), *Las muñecas de la Mafia* (2009), *La diosa coronada* (2010), *RPM Miami* (2011), *Pablo Escobar, el patrón del mal* (2012), *Pasión prohibida* (2013), *El Capitán* (2014), *La bella y las bestias* (2017) y *El Rey del Valle* (2018). Ha trabajado con diversos canales y productoras de Latinoamérica y ha sido galardonado en dos ocasiones con el Premio India Catalina a Mejor Libretista.

¿Cómo te convertiste en guionista?

Yo estudié Comunicación Social y Periodismo en La Sabana, y luego hice mis prácticas profesionales en Caracol Televisión. Esa fue mi llegada al mundo televisivo. Al principio no tenía muy claro qué quería hacer, pero poco a poco el medio me fue guiando. Siempre me interesó la televisión, y al llegar a Caracol entendí que mi camino no estaba en el periodismo, así que salí rápido de ahí. Antes había escrito en pequeñas revistas, había hecho crónicas y reportajes —que me gustaban mucho—, aunque no sé si hubiera seguido por ese camino.

En Caracol entré a trabajar en el área de desarrollo, que en ese momento se llamaba área creativa, el lugar donde se crean los programas que van a ir al aire. Yo era practicante y me tocó cargar cable, ser asistente de producción del asistente de producción. Y ahí lentamente me fui involucrando, aprendiendo. Luego surge una posibilidad de manejar el máster de emisión, que es donde se emiten los programas. Ahí fui subdirector de emisión y estuve durante un par de años. Luego fui director de Internet del canal y desde ahí empecé a interesarme en escribir guiones para un programa que se llamaba Historias de hombres solo para mujeres.

Eran historias muy melodramáticas sobre hombres. Y ahí empecé a foguearme en el tema de los guiones. Trabajaba en el día y escribía en la noche, pasaba derecho, y esos guiones me empezaron a dar experiencia y tiempo al aire. Después de esa dinámica de hacer libretos, me convertí en productor general, y me estrené con una serie juvenil que se llamaba *La Jaula*. Ahí no hice los libretos, pero los supervisaba. Fue un camino muy rápido, porque fui productor general a los veintiséis años.

Luego me fui a Estados Unidos a trabajar en Telemundo, donde empecé casi de ceros como analista de proyectos de novelas y libretos, sugiriendo qué se debía hacer y qué no. Después volví a involucrarme en la escritura y ahí hicimos una serie larguísima llamada *Decisiones*, que se emitía a las diez de la noche. Hice ochenta capítulos. Eso me dio mucho músculo para escribir y de ahí pasé a otra serie que se llama *El cartel de los sapos*, que se complementa muy bien con el trabajo de *Pablo Escobar, el patrón del mal*, porque ofrece una perspectiva histórica del narcotráfico. Con el *Cartel* nos fue muy bien en audiencia y después hicimos *Las muñecas de la mafia*. Ya después continué haciendo series y telenovelas, para Telemundo, para Fox y para Univisión. Y de ahí para adelante he seguido en eso, escribiendo telenovelas, series y uno que otro guion para cine.

¿Guion y libreto son términos equivalentes o tienen diferencias?

Generalmente uno se refiere al guion cuando es cine. Libretos, cuando es televisión. Pero puedes usar el término de las dos maneras. Casi que es lo mismo, pero si nos vamos al estricto significado: Los guiones son de cine y los libretos de televisión.

¿El libreto incluye únicamente los diálogos de los actores o también describe cómo debe verse y montarse cada escena?

Absolutamente todo. Cuando haces un libreto y lo firmas escribes desde “Escena uno, interior, salón comunal del edificio. Mónica y Juan Camilo están hablando sobre...” y pones los diálogos. Haces toda esa descripción en cada una de las páginas para que luego los actores y el director las interpreten.

¿En la elaboración de guiones existe un proceso estándar o cada proyecto demanda un enfoque particular?

En principio depende de cada guionista o libretista, pero todo parte de una idea, una premisa. En el caso del *Patrón*, te pongo un ejemplo, Camilo Cano, el hijo de Guillermo Cano,⁶⁷ me dice “¿qué tal si hacemos la historia del hombre que mató a mi papá?”. Y esa es la semilla para empezar a crear.

“¿Qué tal si hacemos la historia del cártel del Norte del Valle?”, “¿Qué tal si —en el caso de *Narcos*— contamos la historia del narcotráfico colombiano desde el punto de vista gringo?”. Todo nace desde ahí, desde una premisa. Luego, esa semilla empiezas a crecerla. Eso es puro papel, pura idea y puro tablero. “¿Entonces cómo hacemos?”, “Necesitamos un protagonista”. “Pues entonces el protagonista puede ser un agente de la DEA”. Entonces empiezas a generar protagonistas “¿Qué le pasa a ese protagonista?” “Bueno, entonces llega Cali, se mete con los malos”. Todo eso lo vas escribiendo, generalmente vas construyendo de pequeño a grande, una sinopsis corta para describir de qué se trata la historia en un párrafo, luego una historia de dos páginas y luego un proceso, en mi caso mucho más largo, de veinte o treinta páginas donde sacas toda la historia desde el comienzo.

Una vez tengas eso, tienes que desarrollar los personajes que salen en la historia, cómo encontrar esos personajes, quiénes son, qué les duele, qué quieren, hacer toda una psicología del personaje. Y una vez tengas todo eso, escribes el primer libreto, el capítulo uno, pero todo este proceso que te resumo tan rápido es demoradísimo.

⁶⁷ Guillermo Cano Isaza (1925–1986), periodista colombiano y director del periódico *El Espectador*, murió asesinado por sicarios del Cartel de Medellín tras denunciar de manera persistente el poder del narcotráfico en Colombia.

¿Se reciben comentarios sobre los libretos?

Sí. Dependiendo de la producción, varias personas pueden dar notas y opinar sobre los libretos: “¿Qué tal si pasa esto?”, “¿qué tal si cambiamos esto otro?”. Generalmente es el productor quien aprueba los libretos, aunque no siempre es necesariamente así.

¿Y esa aprobación tiene que ver con algo estético o más práctico?

Es una mezcla de todo. En teoría, el productor debe saber de todo y es quien se entiende con el libretista, con el director y con los productores de campo. Si el libretista escribe una escena con tanques de guerra, el productor le dirá: “no tenemos un tanque de guerra, eso se sale del presupuesto”. Al final, el productor recoge todos los puntos de vista, los unifica y define hacia dónde llevar las cosas. Claro, muchas veces hay diferencias con su criterio, porque no deja de ser un punto de vista, pero en ese momento ese criterio manda, precisamente porque es el productor.

¿Generalmente te encargan desarrollar un guion ya financiado, o concibes proyectos de manera autónoma y luego gestionas los recursos? ¿O ambas modalidades coexisten? ¿Cómo funciona ese proceso?

Me ha tocado de las dos maneras. A veces espero a que los canales o las productoras, que necesitan un contenido, me contacten directamente, lo cual resulta más sencillo que tratar de vender un proyecto en un mercado saturado. Otras veces soy yo quien idea una historia, invierte tiempo y recursos en desarrollarla y luego sale a buscar financiamiento o un comprador. Ambas modalidades coexisten y dependen de las condiciones del mercado y del tipo de contenido que se quiera producir.

Al momento de escribir un guion, ¿se tiene en cuenta el tipo de audiencia a la que está dirigido?

Sí, siempre. Sobre todo, considerando el público latinoamericano en televisión que es muy difícil, porque todos somos iguales y todos somos distintos a la vez. Escribir para Colombia es distinto que escribir para Argentina, pero muchas veces escribir para Colombia funciona en Argentina, como el caso de *Escobar, el patrón del mal*. A los chilenos, por ejemplo, les cuesta mucho trabajo que el resto del mundo latino vea sus producciones porque no les entendemos, hablan muy rápido. México, por ejemplo, tiene colonizado toda Latinoamérica en las cosas que hace. Entonces yo te diría que sí somos una audiencia latinoamericana, pero en particular somos audiencias por países.

Dentro de Estados Unidos somos otro tipo de audiencia. Es clave tener en cuenta hacia qué audiencia vas, porque generalmente lo que yo suelo escribir lo hago pensando en mi audiencia principal, pero siempre tengo un ojo puesto en la audiencia secundaria. Con *Pablo Escobar, el patrón del mal* era fácil porque es un tema tan mundialmente conocido, que genera mucha curiosidad y que no hay que hacer nada distinto a hacerlo muy colombiano para saber que la gente de afuera lo va a querer ver.

Pero en el caso de México o de Estados Unidos tienes que quitarte el velo colombiano y empezar a enfocarte en los latinos en Estados Unidos. Una serie que hice para Fox era completamente mexicana, y para mí fue difícil porque yo no soy mexicano. Mi esposa, que sí lo es, y una dialoguista mexicana me ayudaban mucho a darle ese sabor local que yo, de entrada, no podía aportar. Yo me concentraba más en el fondo de la historia, y ellas dos ajustaban los detalles: palabras, expresiones, puntos de vista.

Y para Estados Unidos, la audiencia hoy en día es tan grande, tan distinta. Es como los políticos tratando de pensar en los latinos, en el voto latino, y realmente no entienden que somos millones de latinos distintos, a quienes toca hablarles diferente.

En términos televisivos a veces pasa lo mismo con Telemundo y Univisión. La costa este es de tendencia caribeña y sudamericana y la costa oeste es centroamericana y mexicana. Generalmente Univisión era muy fuerte en el oeste, porque traía todo de México, y Telemundo hacía cosas originales y traía cosas de Colombia. Ganábamos en la costa este, Nueva York, Florida, Boston, todo lo del lado derecho. Recuerdo que cuando entramos a Telemundo, la audiencia era muy baja. Hoy en día ha cambiado mucho, están invertidos y Telemundo hace una cosa mucho más global. Menos hablándole a los mexicanos y tratando de integrar la experiencia de ser hispano o latino en Estados Unidos. Y creo que lo han hecho muy bien.

¿Acostumbras a ver las producciones una vez están terminadas?

Generalmente no, muchas veces me genera insatisfacción porque las cosas no quedan como estaban en mi cabeza y, de pronto desde el ego, siento que en mi cabeza estaban mejores. Ahora, puedo dar fe que muchas veces cuando lo hicieron quedó mejor, pero esa es la excepción.

Antes de entrar en tu experiencia como guionista de *Pablo Escobar, el patrón del mal*, ¿cómo prefieres llamarlo: serie o telenovela? ¿Qué es exactamente para ti y dónde ves la diferencia

entre ambos formatos? Y, en ese sentido, ¿cómo te gustaría que se hablara de *Escobar* en el contexto de esta producción?

Todo parte de lo que se hacía hace unos años, que eran cien por ciento telenovelas, en el sentido de que eran melodramáticas, que la audiencia solían ser personas adultas, duraban mucho, daban mucha vuelta, dos protagonistas queriendo estar juntos y un libretista apartándolos durante ciento cincuenta capítulos. Esa es más o menos la definición de una telenovela.

Cuando empezamos a llamarlas series fue cuando decidimos hacer cosas más cortas. La primera que recuerdo fue *Sin tetas no hay paraíso*, que tuvo veintitrés, veintiséis capítulos. Luego hicimos *El Cartel* que tenía cuarenta y seis capítulos y desde ahí las empezamos a llamar series porque ya no giraban en torno a una historia de amor, ya no eran melodramáticas. Aunque el melodrama sigue estando presente, tenía valores de producción mucho más elevados.

El capítulo de una telenovela en ese entonces costaba 60.000, 70.000 dólares y estas series costaban 120.000 dólares. Hoy en día las series ya duran ocho capítulos porque las hemos ido recortando hasta el punto de que técnicamente una serie puede durar veintiséis capítulos. Si dura cuarenta capítulos la gente empieza a buscarle un nombre en la mitad y las llama teleseries, mezcla entre telenovela y serie o series premium. Es una amalgama de nombres. Ninguna de las que hemos estado hablando son telenovelas porque no duran tanto ni giran en torno a una historia de amor, ni están untadas de melodrama y de melocotón, de todo esto que genera la telenovela mexicana, venezolana, colombiana clásica.

¿Cómo fue el proceso de creación de *Pablo Escobar, el patrón del mal*?

Todo nace desde *El cartel de los sapos*, que fue la primera serie que tuvo como protagonista a un narcotraficante. Yo trabajaba con la productora de la serie en Caracol, ella compró los derechos del libro de Andrés López y me pidió que hiciera la adaptación.

Una vez terminamos nos quedó una espina, porque le dimos un punto de vista muy masculino y pensamos desde un enfoque comercial hacer la historia desde la perspectiva femenina. Entrevistamos seis, siete esposas de narcotraficantes. Hicimos un libro y luego hicimos la serie *Las muñecas de la mafia*. En esa producción trabajé con Camilo Cano, que era el productor, hijo de Guillermo Cano. Entonces Camilo me propuso hacer la historia del hombre que mató a su papá y con Caracol compran los derechos del libro *La parábola de Pablo*, de Alonso Salazar, que había sido alcalde de Medellín.

Yo acepté, pero le advertí que íbamos a pasar por un camino en que la gente iba a querer a ese personaje, porque esa es casi la obligación narrativa del contador de historias: empatizar con el protagonista. Entonces le pregunté “¿es consciente de que la gente en algún momento va a querer al hombre que mató a su padre?”. Y me respondió, “sí, pero sabemos cuál es el final”.

Yo empecé a armar la historia buscando quién le hiciera contrapeso a esta figura antagónica. Luis Carlos Galán, Rodrigo Lara,⁶⁸ Guillermo Cano, los policías, los militares, toda la gente que este hombre va matando. Y ahí voy, balanceando un poco. Una vez tenía los personajes, empecé a armar los capítulos en párrafos. Por ejemplo, capítulo uno: Pablo tiene tantos años, se vuelve un negociante y promete que, a los 26 años, si no tiene un millón de dólares, se suicida. Entonces lo voy poniendo en *bullet points*, capítulo a capítulo, y eso lo hice con todos. Me salieron más de sesenta. Una vez hice eso, escribí el primer capítulo y Camilo empezó a tratar de venderla.

¿Cuánto tiempo te tomó hacer esa primera parte?

En general me tomó escribir toda la serie dos años y medio. La primera parte habrá tomado ocho meses. Es la serie con la que más me he demorado, la que más he sufrido, la que más me ha dolido, pero también la que más satisfacciones me ha dado.

Armamos el primer capítulo y Camilo la empieza a ofrecer a los canales, que básicamente son en ese momento Caracol y RCN. En RCN, el jefe de ese departamento era Fernando Gaitán —el escritor de *Yo soy Betty, la fea* y de *Café*—, y la rechazó. Camilo se la vende entonces a Caracol y una vez Caracol da la luz verde, arranco yo, ahora sí, a darle forma, a escribir y a escribir y escribir. Y un poco antes se involucra Juana Uribe.

Una vez se suma ella y tenemos la luz verde, empiezo a hacer un proceso investigativo más a fondo del libro, porque si tú lees el libro te vas a dar cuenta de que no hay mucho detalle sobre temas que, en *Escobar, el patrón del mal* sí. Te doy un ejemplo: la muerte de Guillermo Cano en el libro no dura más de una página, yo eso tenía que explorarlo en muchos capítulos, muchos puntos de vista. Hablé con todos los hermanos de Camilo, con Camilo, con la esposa

68 Luis Carlos Galán (1943–1989), político y periodista colombiano, fundador del movimiento Nuevo Liberalismo. Fue candidato presidencial y es recordado por su lucha contra el narcotráfico y la corrupción, hasta su asesinato en plena campaña electoral. Rodrigo Lara Bonilla (1946–1984), político colombiano y ministro de Justicia en el gobierno de Belisario Betancur. Fue asesinado por sicarios del Cartel de Medellín tras impulsar acciones firmes contra el narcotráfico y respaldar la extradición de capos a Estados Unidos.

de Guillermo Cano, Ana María Busquets, con los periodistas que trabajan entonces en *El Espectador*.

Y así con los demás temas. Entrevisté a una gran cantidad de personas involucradas: la viuda de Rodrigo Lara: Nancy Restrepo, el General de la Policía Hugo Martínez Poveda, militares, policías, periodistas, familiares de las víctimas... Y, adicionalmente a eso, contaba con una investigadora que me ayudaba a encontrar el contexto de la época, lo que ocurría en esos momentos, lo que publicaba la prensa.

¿Qué perfil tenía esa investigadora?

Ella es Alejandra López González, periodista, estudió conmigo en la Universidad de la Sabana y consultaba, en el archivo de *El Tiempo* y de *El Espectador*, todos los documentos que fuéramos necesitando. Ella me mandaba fotocopias de los editoriales de *El Espectador* y yo leía y buscaba qué era lo que le había molestado a Pablo Escobar dentro de lo que había escrito Guillermo Cano. Lo encontraba y lo citaba textualmente.

Ella era como mis ojos donde yo no podía estar, porque yo escribía estando en Miami la mayor parte del tiempo y a medida que íbamos avanzando, ella me iba ayudando y hablando con periodistas. Ella está muy bien conectada y me ayudó muchísimo a recaudar datos, a hacer resúmenes y hacíamos entrevistas.

Para nosotros era importante buscar revelaciones. Contar cosas que tú no sabes, porque si no pues lees un periódico. Hubo una entrevista muy interesante con el hijo del policía Valdemar Franklin Quintero.⁶⁹ La historia es muy fuerte en la serie porque a él lo matan abaleado en un carro. Entonces, cuando tú tienes ese punto de vista, ya uno sabe cómo puedo tratar ese personaje en la serie. Esa recopilación de información para mí fue muy útil, por eso hablé con muchísima gente, muchísimas víctimas, fui a Medellín y subí a las comunas. Hicimos un viaje a la Comuna 13, donde está la biblioteca. Llegamos hasta un punto en donde los del CAI de policía⁷⁰ te dicen “si sigue subiendo, ya nosotros no respondemos”. Igual subimos, porque íbamos acompañados por exmiembros del conflicto armado colombiano, que trabajaban en un programa de reinserción social de la alcaldía de Medellín.

⁶⁹ Valdemar Franklin Quintero (1941–1989) fue un coronel de la Policía Nacional de Colombia, reconocido por su lucha contra el Cartel de Medellín y asesinado por sicarios en Medellín el 18 de agosto de 1989.

⁷⁰ En Colombia, un CAI (Comando de Atención Inmediata) es un pequeño puesto de la Policía destinado a brindar vigilancia y respuesta rápida en zonas específicas.

Ahora, nosotros tomamos la decisión editorial de no hablar con los victimarios. A mí me ofrecieron ir a hablar con Popeye⁷¹ a la cárcel de Cóbbita y de entrada la respuesta fue no. Entiendo que una familia importante dentro del mundo narco en esa época, cuando supo que estábamos en Medellín, también nos mandó llamar, pero declinamos la invitación.

¿Tuviste algún tipo de contacto con familiares de víctimas colectivas o menos conocidas durante el proceso de escritura, como las víctimas del vuelo de Avianca o de la explosión de la bomba del edificio del DAS⁷² o los familiares de los desaparecidos del Palacio de Justicia?

Generalmente lo que hacíamos era recoger los materiales de prensa públicos y ahí nos apoyábamos mucho en *El Espectador* y en *El Tiempo*. Era como un recorrido no solo de la época, sino de todo lo que se había escrito en términos de prensa sobre esas víctimas y además cómo se visibilizan, porque muchas veces se quedan como las víctimas del avión de Avianca. Pero en el caso particular ellos tienen una asociación. Entonces uno más o menos trata de ver lo que estaba ahí públicamente y a eso hacerle una abstracción y hacer un imaginario de cómo podría haber sido en el avión.

En los primeros capítulos están las primeras dos víctimas de Pablo Escobar. Son dos investigadores del DAS que lo capturan con cocaína en una llanta del carro, y yo visibilicé a esas dos víctimas, mostré a sus familias, porque lo que suele pasar en Colombia es que hay víctimas de primer grado y víctimas de segundo. Yo siempre intenté darle esa importancia a las víctimas independientemente de quiénes fueran, aunque obviamente los pilares eran Luis Carlos Galán, Guillermo Cano y Rodrigo Lara.

Hay un caso muy particular con una víctima que era magistrado en Antioquia. En la serie lo representamos como un señor mayor con bastón, que tuvo el infortunio de que el expediente de Escobar cayera en su escritorio. Él reaccionó como diciendo: “¡Ay, Dios mío, me tocó esto!”, pero su compromiso profesional fue más fuerte y lo investigó. Y lo mataron por eso. Su esposa estaba embarazada en ese momento, y años después la hija me escribió para preguntarme si yo sabía más cosas de su padre, si podía contarle algo más de lo que había visto en

⁷¹ Jhon Jairo Velásquez Vásquez, alias “Popeye” (1962–2020): Exsicario del Cartel de Medellín y uno de los hombres de confianza de Pablo Escobar. Se entregó a la justicia en 1992 y estuvo preso más de 20 años.

⁷² El DAS (Departamento Administrativo de Seguridad) fue la principal agencia de inteligencia y seguridad de Colombia hasta 2011, encargada de migración, inteligencia y protección de altos funcionarios.

la serie, y también para darme las gracias por el lugar que le dimos a su papá en la historia.

¿Se podría afirmar que es una forma de reconocimiento simbólico que estas víctimas del narcotráfico encuentran en la televisión?

Es que uno encuentra esos hechos que en el periódico son un pequeño párrafo, en una serie es un capítulo entero dedicado a alguna matanza. A las pequeñas víctimas que la gente olvida que existieron, las rescatamos. Y creo que eso hace única la serie, porque no solo se trata de Pablo Escobar sino de centenares de personas que tuvieron que ver con él, con su historia, o con la época.

¿Hubo alguna cooperación con la Policía Nacional?

Yo hablé con el General Óscar Naranjo,⁷³ que en su momento era director de la Policía Nacional. Le dije “General, vamos a hacer una serie sobre Pablo Escobar. Yo sé que a usted le molestó el punto de vista que dimos en *El Cartel*, porque en la serie dijimos que a Pablo lo mató el Cartel de Cali y no la policía”. El General había estado muy molesto con eso, y había llamado a la emisora *La W* a expresarlo. Entonces le dije: “le quiero dar la oportunidad de que, si usted me quiere decir algo, contarme anécdotas, dar puntos de vista, aquí estoy”. Y me dijo: “Lo único que le pido es que no ponga como héroe a un hombre que no lo fue”, se refería a un coronel muy cuestionado en la policía, y que tuvo que ver con la historia de Pablo Escobar.

Eso nos lleva a un tema que a nosotros nos interesa mucho: la mezcla entre ficción y realidad. En una producción como esta, ¿cómo se manejó ese equilibrio? ¿Cómo fue el proceso de selección del material de archivo? ¿Quién decidía cuándo incluir imágenes reales?

En principio es una decisión de libreto. Por ejemplo, cuando armé el capítulo inicial, había un collage con imágenes de archivo reales. Y eso termina creando un estilo narrativo. Hay ocasiones en que está marcado en el libreto y el editor también ayuda, pues también tiene una necesidad de contarlos como mejor sabe. Yo, por ejemplo, tenía todo el archivo de Caracol Radio cuando hacían referencia a Pablo Escobar. Las entrevistas también las tenía y las usaba reales. Los discursos de Galán los tenía y los usaba también reales. Los discursos de Lara, todas las palabras, los editoriales de Guillermo Cano. Eso era real, sacado de la fuente.

⁷³ Óscar Naranjo, exdirector de la Policía Nacional de Colombia. Fue vicepresidente de Colombia desde el 30 de marzo de 2017 hasta el 7 de agosto de 2018.

Yo busqué, por ejemplo, cuando Galán saca a Escobar del Nuevo liberalismo y lo expulsa, y encontré ese discurso, las palabras exactas que usó Galán. Y si ya tengo lo que realmente pasó, pues eso “me hace la tarea” en vez de yo inventarlo. Veo el discurso, lo copio y pues obviamente el viso de realidad que te da eso no te lo da ninguna invención propia. Y no se te olvide que contaba con todo el material de archivo de Caracol Televisión, que nos ayudaba muchísimo a cubrir las referencias a bombas o asesinatos, con las noticias reales.

En las redes sociales la gente cita muchas frases célebres que pronunció el personaje de Pablo Escobar en la serie. ¿Todo esto sí fue producto de tu imaginación?

Yo creo que hay parte de mi imaginación desde el libreto, pero los actores improvisan mucho y le meten cosas. “La libretica”, por ejemplo. Yo nunca la puse. Eso creo que lo metió Andrés Parra. Yo no lo metí, porque, además, si tú piensas la lógica de una libreta donde anoté todo y la guardé, ningún mafioso haría eso. Todo es memoria. Cuántos kilos, 200 gramos, así quedamos. Pues no tiene lógica narrativa, pero les funcionaba perfecto. Entonces los actores metían muchas cosas y pues obviamente yo metía otras. Recuerdo haber escrito “Negocio es negocio y familia es familia”, salió en el capítulo uno y es de las más famosas.

¿Hay un personaje, la periodista Niki Polanía, encarna a un personaje real?

Ella es uno de esos personajes que uno construye a partir de muchos. Ella no es nadie en específico. Yo me la inventé. Es básicamente recoger anécdotas de los periodistas de *El Espectador* en su relación con Guillermo Cano. Mucha gente la asocia con María Jimena Duzán.⁷⁴ Pero no es ella.

El personaje de Niki fue una creación particular para tener alguien con quien Guillermo Cano rebotará los temas. Y puede que haya símiles con María Jimena Duzán en su trabajo, pero yo nunca la escribí pensando que era ella. Es un personaje comodín que me servía para muchas cosas, para mandarla a ver a Pablo, para investigar, para quejarse. Cuando hay reportes de prensa de que lo vieron en Medellín, pues yo mandaba a Niki que se fuera a hospedar al hotel, “que estuvieron en una rueda de prensa, entonces mandó a Niki”. Es un personaje comodín que lo voy moviendo hacia dónde lo necesito.

⁷⁴ María Jimena Duzán es una periodista, escritora y politóloga colombiana. Ha trabajado en medios como *El Espectador*, *El Tiempo*, la revista *Semana* y la radio (La W de Caracol), además de escribir para medios internacionales. Ha sido reconocida por su labor crítica, especialmente frente a temas de poder, política, corrupción y derechos humanos.

¿Consideras que esta serie puede emplearse como material pedagógico en un colegio?

Yo creo que sí, pero con salvedades. Cuando yo empecé a diseñar la historia, mi padre en ese momento estaba vivo y mi sobrina tenía 15 años. Y yo dije: tengo que hacer una serie que tanto mi padre como mi sobrina se interesen en verla, y que se entienda lo que es el país que nos tocó vivir. Mis primas me dicen, “nos vimos todo *Pablo Escobar* con mis hijos en la pandemia” y obviamente los hijos se voltean casi siempre a preguntarle a los papás: “Papá, esto fue verdad?”, o “yo no sabía que esto había sido así, a ustedes les tocó esa mano de bombas.”

A mí sí me parece muy pedagógico, pero necesita un acompañamiento. No es como vayan, véanse *Escobar* y entiendan la dinámica del país sin que lo conversemos. Me parece inadecuado. Pero sí creo que los jóvenes van a aprender mucho más del país viendo esta serie que leyéndose cualquier libro gigantesco, porque les da pereza.

Y con eso, ¿tú consideras que esta serie es un aporte a la construcción de una memoria histórica de las víctimas del narcotráfico?

Sin duda. Y es que son casi veinte años entre la muerte de Pablo Escobar y cuando hicimos la serie, porque nadie se atrevía, primero había cierto temor por la figura de Pablo Escobar. La primera vez que lo usamos en televisión lo pusimos en *El Cartel* y había tal pudor que lo usamos de espaldas. O sea, era casi que los productores no querían verle la cara a un Pablo Escobar porque no se lo imaginaban distinto a como era en la vida real. Al haber hecho esto, al decir “agarremos el toro por los cuernos”, quisimos hablar las cosas como fueron. Contamos lo que se quedó en el periódico y en archivos.

Algo que llama la atención es que *Pablo Escobar, el patrón del mal* ha sido etiquetada como una ‘narconovela’. ¿Estás de acuerdo con esa clasificación? ¿Qué opinas tú sobre el término ‘narconovela’?

Nunca me ha gustado. Cuando se refieren a estas producciones como narconovelas, entiendo la simplificación del término, decir que son novelas con narcos. Pero también siento que hay una connotación peyorativa. A mí me parece que ese prefijo no sirve, me parece que sobra. Lo que pasa es que se generó tal bola de nieve con estos temas que entiendo la saturación por la cantidad de entretenimiento que nos ofrecieron con respecto al mismo tema.

En este sentido creo que los canales o los productores pecaron por tratar de encontrar todo lo relacionado con narco, con sicario, con maldad y hacer algo frente al tema. Y eso pasa mucho en televisión, se

generan las olas, ahí vamos a hacer bioseries, y acaban hasta que ya no hay con quien.

Creo que nos hacemos daño como país al esconder nuestra historia por el simple hecho de la vergüenza. Pero eso no es excusa para que le hagamos una serie a cualquier matón y a cualquier sicario. Y si el rating está, si los canales viven de eso, entonces es una discusión difícil.

¿Te afectó en algo tu percepción del pasado escribir este guion?

Este trabajo fue una revelación. Dejé de entender el país a través de los noticieros y la prensa, y empecé a comprenderlo de verdad a partir de las conversaciones con este tipo de personajes. Ahí entendí que la prensa presenta una imagen sesgada, mutilada, de la realidad nacional. Yo creía que leer prensa te hacía una persona más conocedora del país, pero hoy estoy completamente seguro de lo contrario. La gente sabe cómo vivimos aquí, pero desconoce toda la oscuridad que hay detrás. La intuye, pero no la alcanza a dimensionar.

Creo que el gran valor de estas series es darles a los televidentes un contexto histórico del lugar donde viven. Pongo el ejemplo de mi sobrina: si ella vio *Pablo Escobar*, estoy seguro de que entiende el país mucho mejor que si no la hubiera visto. Porque la serie muestra cómo funciona la política por dentro, cómo operan las relaciones de poder, cuál es la desigualdad que existe, y que en Colombia hubo bombas, que vivimos tiempos difíciles y que seguimos atrapados en una guerra absurda contra el narcotráfico que no deja de producir víctimas. Para mí, ese es el aporte positivo de estas historias.



ENTREVISTA A RODRIGO CUEVAS

Vía Webex, Santiago de Chile - Berlín, 21 de abril de 2022

Realizada por Mónica Contreras Saiz

«Creo que ese ejercicio de honestidad fue muy importante para la serie. Más que buscarla en lugares extraños, había que buscarla en uno mismo y a mí eso me resulta muy clave.»

Rodrigo Cuevas Gallegos es guionista y productor de televisión chileno, titulado en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicaciones - UNIACC. Comenzó su carrera escribiendo para telenovelas del Canal 13, como *Hippie* (2004), *Tentación* (2004) y *Papi Ricky* (2007). Fue el creador y guionista principal de *Los 80* (2008–2014). También escribió los capítulos de la miniserie histórica *Héroes* (2007), dedicados a José Miguel Carrera y Manuel Rodríguez. Más tarde, en Mega, adaptó *Señores Papis* (2016) y escribió *Martín, el hombre y la leyenda* (2018), sobre el boxeador Martín Vargas. En 2020 creó *Historias de cuarentena*, grabada de forma remota. Ha recibido múltiples reconocimientos, entre ellos tres Premios Altazor por *Los 80*.

¿Cómo te convertiste en guionista de telenovelas y series?

Un poco por accidente, la verdad. No fue mi plan de vida desde que fuera niño, toda la infancia pensé que iba a ser abogado. Hasta que en el último año de colegio me di cuenta que ser abogado no era como en las series, así que ahí empecé a buscar mi camino. Estudié periodismo un rato y finalmente me cambié a Comunicación Audiovisual. Estaba muy interesado en la dirección y para poder dirigir empecé a acercarme al guion y de una manera extraña terminé siendo guionista, porque fue el primer encargo que me hicieron cuando estaba aún estudiando. Me pidieron que escribiera un guion.

Me pidieron después otra cosa, me fui haciendo un camino ahí y en algún minuto me di cuenta de qué me acomodaba más, al menos en esta etapa de mi vida, trabajar en guion que en dirección. Porque la dirección es más demandante en términos de la cantidad de tiempo y la entrega total que debes tener por un proyecto. Así que me fui acomodando a la idea de dedicarme al guion y ya llevo bastante en esto.

Según tu experiencia, ¿existe un método estructurado para escribir guiones o cada proyecto demanda una dinámica particular?

Yo diría que soy un guionista bastante autodidacta, porque, si bien estudié Comunicación Audiovisual, la formación que teníamos en esos años era bastante precaria en lo que tiene que ver con el guion. Por lo tanto, empecé a aprender haciendo, más que estudiándolo. Y fui de alguna manera encontrando mi propio sistema. Te diría que principalmente trabajo desde los personajes. Concibo las historias parándome desde los personajes protagónicos, tratando de interpretar su manera de ver el mundo, de sentir y desde ahí dar una coherencia a lo que estoy escribiendo. Esa ha sido mi manera de hacerlo. No sé si será la mejor, ni la que usa todo el mundo, pero es la que a mí me resulta natural.

Tú naciste y creciste en Arauco. ¿Crees que esa experiencia ha influido en la manera en que ves el país y en cómo escribes tus guiones?

Sí, claro. Viví en Arauco hasta los 17 años, cuando salí a estudiar y, a pesar de que ya he vivido más tiempo en Santiago de lo que viví en Arauco, a esta altura sigo de alguna manera siendo un provinciano trasplantado a la capital. Yo creo que la gente que crece en pueblos pequeños tiene la oportunidad de ver el mundo de una manera más completa. Porque en los pueblos pequeños tú te cruzas con todo el mundo, tú conoces a todos. A diferencia de las grandes ciudades, y sobre todo en Sudamérica, donde hay mucha segregación y puede pasar que

alguien que crece en Santiago llega a adulto sin haber conocido otras realidades de primera mano. Eso no pasa en los pueblos chicos. En el pueblo chico todo está aquí al lado, a una cuadra, dos cuadras, cinco cuadras de distancia, cuando más. Así que yo creo que esa experiencia es muy valiosa y yo le agradezco mucho.

Cuéntame cómo surgió la idea de realizar la serie *Los 80*.

Como suele suceder cuando los proyectos son muy exitosos, tienen muchos padres. Esto partió como una idea de parte del Canal 13. Yo no sé quién fue el primero que levantó la mano y dijo “hagamos una adaptación de *Cuéntame cómo pasó* la serie española”. Creo que en algún minuto consideraron comprar los derechos de esa serie y adaptarla a Chile. Yo me sumé un poco después, por eso no sé quién fue el que primero levantó la mano.

Cuando yo llegué al proyecto llevaban como medio año tratando de alguna manera de adaptar *Cuéntame cómo pasó* y no estaba resultando. No lograban dar con el tono. Yo fui uno de los principales impulsores de que no había que adaptar *Cuéntame cómo pasó* porque era un formato distinto y no tenía nada que ver con el Chile de los años 80. Era otra época, otro lugar, otro país. Tiene otro conflicto. Si bien había algunos puntos de similitud, era muy distinto. Entonces no tenía para mí ningún sentido adaptarla y yo propuse que hiciéramos algo original. Y así fue como empezamos, desde cero, a buscar otra historia, otro personaje y otro guion. Pero la intención de hacer una serie de este tipo ya existía, ya estaba en el canal.

En una entrevista mencionaste que el entorno social y cultural en el que creciste era muy parecido al de la familia Herrera, aunque aclaraste que no se trata de una historia autobiográfica. ¿Cómo utilizaste esos recuerdos y experiencias personales para construir los personajes y desarrollar la narrativa?

Hacer una serie como esa era un anhelo que yo tenía desde antes. De hecho, años antes yo había presentado un proyecto muy parecido en el Canal 13, cuando en el Canal 13 prácticamente no se hacía ficción, así que quedó guardado en algún cajón por ahí. Y ese proyecto que yo había presentado, que era en este mismo género, de alguna manera, estaba mucho más inspirado en *Los años maravillosos*.⁷⁵ Tenía más bien ese tono contado desde un niño.

Entonces cuando a mí me llaman y me dicen que estaban haciendo este proyecto y si me interesaba incorporarme, a mí se me abrieron

⁷⁵ Los años maravillosos (*The Wonder Years*) fue una serie de televisión estadounidense emitida entre 1988 y 1993, que narraba en tono nostálgico la adolescencia de Kevin Arnold (interpretado por Fred Savage) a fines de los años sesenta.

los ojos y dije que sí, porque siempre había querido hacer una serie de ese estilo y lo que yo hice fue asumir el punto de vista del hermano más chico, porque era el que tenía exactamente la misma edad mía en los ochenta. Esa fue mi manera de entrar, de conectarme y de poder contarla con la mayor honestidad posible. Y al mismo tiempo hablando de una familia de clase media chilena típica de esos años, un entorno social y cultural que era el que yo mejor conocía.

Creo que ese ejercicio de honestidad fue muy importante para la serie. Más que buscarla en lugares extraños, había que buscarla en uno mismo y a mí eso me resulta muy clave. Una persona que fue muy importante en la serie fue el director de arte, Rodrigo Bazaes. Él fue director de arte las primeras cinco temporadas y el director de las últimas dos.

Rodrigo le dio una visualidad a los años ochenta que después se imitó en Chile muchas veces. Porque en realidad nunca antes se había hecho una ficción que se sumergiera en esos años y la mirada sobre los años ochenta en términos visuales podría haber sido muy distinta, podría haber sido mucho más kitsch, en fin. Y él le dio esa visualidad.

Recuerdo una conversación con él, en la que yo le pregunté qué es lo que había hecho, desde adónde la había construido. Y él me dijo simplemente que él había hecho su casa. Entonces, por una parte, yo cuento una historia de una familia parecida a la mía en términos sociales y culturales. Y, de otra parte, Rodrigo Bazaes construye una visualidad que es la visualidad que él conoció desde niño en su casa y así se va conformando una historia y un relato muy honesto.

¿Cómo fue el proceso de construcción de los personajes? Me gustaría preguntarte en particular por el personaje de Don Genaro: ¿cómo lo pensaste y qué buscabas transmitir con él?

Fue complejo abordar ese personaje porque es abiertamente pinochetista, fascista, conservador y lo que traté de hacer es darle humanidad, en parte porque está muy en las antípodas de lo que yo pienso.

Pero para mí no tenía sentido construir un personaje que fuera un villano y que la representación de ese tipo de personas tuviera esa carga. Y ahí es donde creo, volviendo un poco a lo que hablábamos antes, que el haber crecido en un pueblo chico me sirvió, porque si bien mi familia era una familia más bien de izquierda, yo conviví siempre con gente de otros colores políticos, y eso te lo permite el pueblo chico. Y muchos eran amigos míos, habían sido compañeros míos de colegio, su padre o qué sé yo. Entonces tuve la capacidad de relacionarme con ellos de una manera humana, de poder entender que detrás de eso

también hay seres humanos. Ahora, por supuesto, hay que hacer la salvedad de que don Genaro, un personaje conservador de derecha, un tanto fascistoide, no pasa más allá del verso, de la declaración, no es un violador de derechos humanos ni nada que se le parezca, porque eso ya habría sido distinto.

¿Qué elementos tuviste en cuenta para construir personajes tan queridos y cercanos como Ana y Juan, los padres de la familia Herrera?

Hay una persona que está en la génesis de *Los 80* que rara vez es mencionada, pero que yo creo que fue muy importante, que es Alejandro Goic.⁷⁶ Alejandro es un tipo muy inteligente, muy sensible, fue asesor del proyecto en los comienzos. Con él sostuvimos muchas conversaciones y reflexiones sobre cómo dar forma, en los detalles, a esa familia y a esos personajes.

Con él nos dimos cuenta de que habíamos tenido una experiencia fallida en un proyecto anterior, que pretendió hablar de una época y contar una historia, pero que no funcionó. Se trataba de la telenovela *Hippie*,⁷⁷ en que se cometió el error de hacer un abordaje muy ideológico. Nosotros, que nos habíamos conocido en ese proyecto, teníamos ese trauma y sabíamos o intuíamos que eso no había que hacerlo. Y acá que nos volvimos a encontrar, conversamos mucho, reflexionamos mucho y una de las cosas que acordamos que puede parecer muy simple, pero yo creo que fue fundamental, era que esta familia no podía ser una familia muy ideologizada, al menos al inicio de la serie, al menos al inicio de la historia, tenía que ser una familia que hiciera un tránsito hacia algún lugar.

En el momento en que nosotros presentamos a la familia, en el año 1982, ellos básicamente están preocupados de sobrevivir en un ambiente hostil porque estamos en plena dictadura en medio de una crisis económica brutal. Por lo tanto, para ellos su principal preocupación es poder tener trabajo, poder alimentar a su familia y es mantenerse protegidos de las amenazas externas.

Y eso los pone en un lugar donde es muy fácil empatizar con ellos, porque la gran mayoría de las personas se pueden identificar con ese lugar, con esa posición, la de tener que sobrevivir, proteger a su familia, ganarse la vida. Y eso está en el centro de esos personajes y del relato durante toda la serie. Entonces, creo que poner con tanta claridad a los

⁷⁶ Alejandro Goic es un actor, escritor y director de teatro chileno.

⁷⁷ *Hippie* (Canal 13, 2004): Telenovela ambientada en los años sesenta sobre la vida universitaria, los conflictos estudiantiles y un triángulo amoroso entre jóvenes protagonistas.

personajes principales en ese lugar fue clave para generar la empatía transversal que generaron.

Recuerdo que en la primera temporada había gente que me decía que yo estaba loco porque ponía al protagonista sin trabajo en el primer o segundo capítulo y lo mantenía así durante varios capítulos. Y había mucho susto porque me decían que eso podía asustar al telespectador y ahuyentarlo. Pero había quienes creíamos que, al contrario que eso, iba a permitir que el espectador empatizara con esos personajes porque tenían objetivo y conflicto, que eran muy reconocibles.

¿Cómo abordaron el uso del contexto histórico en la serie? En algunas entrevistas mencionaste que trabajaron con historiadores o investigadores. ¿Podrías contarnos más sobre ese proceso?

La verdad es que el proceso se profesionalizó en la segunda temporada. La primera temporada fue un poco más intuitiva y con una investigación no tan exhaustiva como fue en la temporada siguiente, porque fuimos encontrando un método de trabajo. Pero yo recurrí mucho a mi memoria emotiva al poner en la primera temporada hechos que habían sido muy significativos y muy importantes, que eran fácil recordarlos. Pero a medida que fuimos avanzando en la temporada, y en la siguiente temporada, creamos un método de trabajo en que la investigación era muy relevante.

Primero partíamos con un levantamiento general del año, decidíamos que la temporada iba a transcurrir, por ejemplo, en el año 83, y hacíamos un levantamiento general noticioso de ese año. Un equipo de investigadoras me pasaba a mí un informe gigante donde estaban las principales tres o cuatro noticias de cada día del año. Entonces yo ponía el foco en algunas noticias que me interesaban más y esas las profundizábamos desde una mirada periodística, pero también hablando con personajes que hubiesen sido protagonista en esa época, teniendo entrevistas y la mirada de algunos historiadores. Y así fuimos armando ese proceso de investigación que fue muy riguroso. En la serie teníamos cuatro o cinco personas trabajando permanentemente en la investigación.⁷⁸ Entonces hubo una preocupación especial. Y eso fue posible porque este proyecto nació bajo el alero del proyecto Bicentenario que tenía estar en un canal que aún era de la Universidad Católica.

⁷⁸ En este libro se incluyen entrevistas con dos integrantes del equipo de investigación: la periodista Bárbara Huberman y el historiador Sergio Durán Escobar.

Una persona que fue muy importante en la primera temporada y en las que vinieron después es Miriam Salinas, una señora que ya se jubiló. Ella llevaba mucho tiempo siendo la bibliotecaria del Canal 13, rol que hoy día ya no existe en ningún canal, y ella era la responsable del archivo. Ella tenía una gran capacidad para encontrar material. Por ejemplo, uno le preguntaba “Miriam, ¿habrá alguna imagen del año 82 en que se muestre X cosa?”. Y ella respondía, “Sí la hay, la vamos a buscar”. Ella fue clave en el apoyo audiovisual que utilizamos en la serie, ya fuera incorporándolo en el televisor de la familia Herrera o como parte del material de investigación. Por eso, su rol también resultó muy relevante.

Tengo entendido que también realizaron entrevistas para preparar el guion, ¿podrías hablarme más de este proceso?

Hubo muchas entrevistas muy interesantes. Por ejemplo, entrevistamos a periodistas de la década de los ochenta. Había en esos años una especie de noticiero un poco clandestino que se llamaba *Teleanálisis* y entrevistamos a varios protagonistas de *Teleanálisis*. Por ejemplo, a Augusto Góngora, a Fernando Paulsen, que nos contaran de primera fuente lo que habían vivido en esos años. También entrevistamos abogados de Derechos Humanos, como Roberto Zeledón. Recuerdo de una larga entrevista con él, él ahora es constituyente. De hecho, también entrevistamos gente de la Vicaría de la Solidaridad⁷⁹ e incluso entrevistamos a la fotógrafa de Pinochet. A mucha gente que considerábamos protagonistas reales de los hechos sobre los que poníamos el foco.

¿Cómo fue el proceso de retroalimentación entre una temporada y otra? En entrevistas con audiencias, algunas personas comentan que *Los 80* se va ‘politizando’ con el paso del tiempo, especialmente a través del personaje de Claudia y su participación en la militancia. ¿Por qué decidieron desarrollar esta línea narrativa? ¿Qué buscaban con ese enfoque?

Eso estaba de alguna manera planificado porque había un tránsito natural con el transcurso de los años. Cuando iniciamos la serie siempre tuvimos la aspiración de llegar hasta el año 88, hasta el plebiscito. No podíamos saber si íbamos a llegar, porque a lo mejor nos quedábamos en una primera temporada y listo. Ese tránsito histórico implicaba necesariamente, tal como pasó en el país, que la familia Herrera tenía que empezar a tomar definiciones políticas.

⁷⁹ La Vicaría de la Solidaridad fue un organismo de la Iglesia católica creado en 1976 para brindar asistencia a las víctimas y familias afectadas por la dictadura militar en Chile.

Porque en el año 82 no había actividad política, prácticamente estaba todo prohibido, la gente no podía manifestarse, no podía decir nada. Por lo tanto, estábamos todos dormidos, todos como enclaustrados, encerrados en nuestras casas, hablando bajito. Pero en la medida que nos acercamos al año 88, todos tuvimos que, de alguna manera, tomar una definición. Y ese tránsito lo hace también la familia Herrera y lo hace particularmente por los insumos que de alguna manera trae la hija [el personaje de Claudia] que es la que entra a la universidad y se conecta de manera más directa con el mundo político. Y ella se va politizando como le pasó a la juventud de esos años. Porque la universidad fue clave para superar la dictadura.

Así que eso fue un tránsito que estaba pensado que fuera así y habría sido muy difícil que no fuera así porque el país tuvo que definirse, el país tuvo que llegar a tomar una decisión entre el sí y el no, básicamente.

En el enfoque narrativo de *Los 80*, ¿qué fue más determinante para ti: centrar la historia en una familia que atraviesa la dictadura, o retratar el contexto cultural más amplio de la época?

Es que es imposible separar las dos cosas, porque la opción que tomamos fue asumir el punto de vista de esa familia, con total claridad y contundencia, no había otro punto de vista. Todo lo contábamos a partir de ellos. La realidad la procesábamos y la contábamos a partir de ellos. Y a partir de esa mirada de esta familia fue que nos fuimos abriendo al resto del mundo de esa época.

¿Viste la serie una vez terminada? ¿Te sentiste satisfecho con el resultado? ¿Se respetó lo que escribiste y tu visión como guionista?

Sí, claro, la vi. En general se respetó el guion. No fue fácil, hubo conflictos, roces, hubo incluso hasta quiebres. Fue un ejercicio largo y no era fácil, a veces, que se respetaran ciertas cosas, había miedos o miradas distintas. Hay temporadas que me gustan más que otras, pero en el balance general quedé conforme.

¿Hubo decisiones narrativas o creativas que, con el tiempo, hubieras preferido tomar de otra manera? ¿Hay algo que cambiarías si volvieras a escribir la serie hoy?

Hubo una temporada en particular que fue la que menos gustó, tal vez por errores que uno también comete, porque todo era un ejercicio contra el tiempo. La temporada se terminaba de emitir en diciembre y luego venía un periodo de uno o dos meses, que era el verano, donde hacíamos investigación y el diseño de la próxima temporada, y luego

empezábamos a escribir los capítulos. A mitad de año ya se estaba grabando y emitiendo, y era una máquina que nunca paraba.

Entonces hubo algunas decisiones que, vistas con el tiempo, uno hubiera hecho diferente. Por ejemplo, el personaje de Martín, el hermano del medio, hubo un punto en que tomé una mala decisión y lo desaproveché. Creo que él podría haber tenido un rol más interesante en la exploración cultural de esos años *underground* y del mundo del arte y de la música. Hay una temporada donde él empieza a tomar ese camino, pero luego el conoce a una chica y ella se embaraza y se transforman en padres muy jóvenes y eso hizo que él se convirtiera muy rápidamente en una especie de Juan Herrera chico. Ahí creo que debí haber dejado a ese personaje más libre. Y porque podría haber dado cosas interesantes. También con la última temporada. Si bien en teoría me parecía muy interesante meter el presente como lo hicimos, no sé si me gusta mucho como quedó, o fue un riesgo poner a otros actores a representar a un Félix más grande. Eso, visto con más perspectiva, creo que tal vez no lo habría hecho. Pero bueno, ya no hay mucho que hacer ¿no?

Durante la puesta en escena, ¿participabas de alguna forma en ese proceso? ¿Te consultaban o te llamaban al set para resolver dudas sobre el guion o los personajes?

Yo diría que eso fue mutando en general. Yo como guionista entiendo que una vez que entrego el guion no es una buena política ir a asomarse por el set, porque es una interferencia que puede ser un tanto incómoda para el director. Algunos sí te invitan y te piden que vayas, pero si no es así es preferible omitirse.

Ahora, en la medida que fueron pasando los años, fue un poco imposible que mi rol fuera solo de guionista. Con el tiempo uno empieza a tener un poco más de interés en el elenco, cuando aparecen nuevos personajes. O se daban cosas como de manera espontánea, como la música. La elección de la música fue mía, pero fue simplemente porque yo lo propuse. “¿Oye, y por qué no esta?” “Ah, sí, en realidad podría ser”. Y van pasando cosas así.

Cuando entregabas un guion, ¿quién lo revisaba o comentaba? ¿Con quién discutías posibles cambios o ajustes?

Yo recibía principalmente *feedback* del productor ejecutivo y del director. En general no había grandes discrepancias, estábamos bastante alineados, sobre todo con Alberto Gesswein, que era quien tenía la última palabra, por ser el productor ejecutivo y el representante del canal. Teníamos una mirada bastante parecida respecto a lo que se estaba haciendo. Así que en ese sentido se mantenía bastante la

primera versión del guion que yo entregaba. Esa primera versión era bastante parecida a la última.

¿El proceso de escribir *Los 80* transformó de alguna manera tu mirada sobre la historia y tu recuerdo de esa época?

Yo creo que me hizo reflexionar más sobre mi propio pasado. Me obligó a mirar, a conectarme con ciertas cosas y a reflexionar al respecto. Algo que seguramente no habría hecho tan tempranamente, porque yo empecé relativamente joven a escribir la serie.

¿Consideras que escribir este guion transformó en algo tu mirada política o reafirmó ciertas convicciones?

Yo creo que reafirmó ciertas cosas, como el valor de la tolerancia. No habría sido posible hacer *Los 80* y abordar ciertos personajes o ciertas temáticas sin una mirada tolerante, que como decía tiene que ver con esa experiencia de vivir en un pueblo chico, donde no hay segregación o hay muy poca segregación.

En tu opinión, ¿estas series pueden llegar a transformar positivamente algún aspecto de nuestra sociedad?

Yo espero que sí. Quiero creer que sí. Que hacen que la gente vuelva a mirar ciertas cosas y que reflexione, que le dé valor a ciertas cosas. No sé si van a cambiar determinantemente algo, pero quiero creer que alguna influencia tienen.



INVESTIGADORES E INVESTIGADORAS

**Investigar para la ficción
histórica: el caso de “Los 80”**

Los guiones de las series históricas no se escriben en el vacío: detrás de ellos hay equipos de investigación contratados especialmente para dar solidez a la ficción. En el caso de *Los 80*, conversamos con el historiador Sergio Durán y la periodista Bárbara Huberman, quienes se integraron al proyecto a partir de la tercera y cuarta temporada, respectivamente. Ambos relataron cómo llegaron a la investigación en ficción histórica y cómo sus propias experiencias de vida marcaron su trabajo en esta aclamada serie.

El orden de estas entrevistas refleja la división del trabajo entre historiadores y periodistas. A partir de la segunda temporada, los historiadores elaboraban informes sobre el año en que se situaría la trama, que servían como base para la escritura de guiones. Luego, el equipo de periodistas profundizaba en los detalles, consultando archivos visuales de Canal 13 y de otras fuentes disponibles, además de entrevistar a testigos de la época.

Desde su perspectiva de historiador, Sergio subraya la importancia de narrar los hechos tal como se vivieron, sin anticipar el desenlace. Los personajes de *Los 80* solo disponían de información fragmentada y, en un contexto de censura, no podían prever cómo terminaría la historia. Por eso, trasladar al relato el conocimiento histórico actual —“habría resultado falso”, como él señala— no era una opción. Este enfoque permitió construir personajes más verosímiles y cercanos a la experiencia de la época y contrasta con la historiografía tradicional, que suele partir de una visión completa del desenlace.

En la experiencia de Bárbara apareció un desafío distinto: el acceso a material audiovisual en múltiples soportes, muchos de ellos obsoletos o deteriorados. Lo que implicó aprender técnicas de digitalización y rescate de archivos dañados por la humedad. Más allá de la labor historiográfica, este proceso de preservación se convirtió en una tarea cotidiana que revela, además, el riesgo de pérdida de un valioso patrimonio cultural en muchos archivos de televisión latinoamericanas.

Tanto Sergio como Bárbara coinciden en que su labor de investigación en *Los 80* fue también una oportunidad para abrir conversaciones pendientes sobre la dictadura en Chile. Ambos evocan los silencios y eufemismos que marcaron su formación escolar y el impacto de acceder a materiales audiovisuales —desde casos emblemáticos hasta registros de protesta— que confrontaban de manera directa esas memorias negadas o distorsionadas.



En su reflexión más amplia, Bárbara destaca el creciente interés por integrar la investigación histórica en las producciones audiovisuales, lo que permite rescatar recuerdos emotivos, valorar los detalles y construir personajes más humanos. Subraya, además, la importancia de la cocreación como principio de trabajo: un proceso colectivo que, inspirado también en los aportes del feminismo, derriba jerarquías rígidas y reconoce el valor de todos los oficios que hacen posible una serie.

Por su parte, Sergio aporta un ejemplo concreto de lo que hoy se denomina historia pública. Para él, investigar archivos y contrastar fuentes en televisión fue una extensión natural de su oficio como historiador, pero con un resultado distinto al académico: una recreación visual con gran impacto en el público. Su experiencia confirma que la memoria colectiva se construye tanto —o incluso más— a través del cine, la televisión o los videojuegos como de la escuela y los libros.

En conjunto, sus testimonios muestran que investigar para la ficción histórica no solo consiste en garantizar la veracidad del guion, sino en participar de un ejercicio de memoria pública que conecta archivos, emociones y narrativas colectivas.



ENTREVISTA A SERGIO DURÁN ESCOBAR

Vía Webex, Santiago de Chile - Berlín, 23 de febrero de 2023

Realizada por Holle Meding

«Lo que me pasó con la serie fue que yo nunca sentí que estaba haciendo algo distinto para aquello para lo que me formé. Siempre sentí que este era un trabajo historiográfico, aunque el resultado del producto era muy distinto.»

Sergio Durán Escobar es un historiador chileno, profesor universitario, investigador y divulgador. Doctor en Historia en la Pontificia Universidad Católica de Chile, su trabajo abarca diversos campos, incluyendo la historia de la televisión, la historia contemporánea de Chile y los medios de comunicación. Entre 2014 y 2020 fue co-conductor del programa Hablemos de Historia en Radio UC. Asimismo, formó parte del equipo de investigación histórica de la serie *Los 80* (2008–2014) desde su tercera temporada hasta su conclusión en 2014.

¿Cómo te convertiste en un investigador para series históricas?

Yo llegué a la serie *Los 80* con un paso previo por la televisión, pero por un programa muy distinto. Era un *reality show* que tenía un cierto barniz histórico, del mismo canal, Canal 13, que se llamaba 1910. Mi trabajo era escribir el guion de esto y asistir a la grabación para verificar que no hubiera errores. Fue una experiencia a veces gratificante, pero más bien ingrata, porque en este *reality show* el componente histórico era bastante pobre. Lo importante es que eso me puso en el mapa. De manera tal que, en el año 2010, cuando la serie de *Los 80* ya llevaba dos temporadas, ellos necesitaron un investigador y me contactaron a mí. Y ésta fue una experiencia muy distinta, muchísimo más gratificante como historiador.

Mi investigación historiográfica, además, se especializa en historia de la televisión y más concretamente en historia de la televisión en dictadura. Esa fue también la razón por la que yo acepté en primer lugar trabajar para el *reality*. Para mí era una oportunidad para entrar al archivo, pues en Chile lamentablemente no tenemos archivos públicos de televisión. Los archivos están en poder de los canales y ellos disponen de estos materiales como mejor les place. Yo llegué entonces a *Los 80* cuando ya estaba en el aire, ya se había convertido en un gran éxito y me incorporé a este equipo que estaba ya algo avanzado, pero luego yo empecé también a innovar y a tratar de introducir algunas cosas que tenían más sentido para mí como investigador.

¿Dónde naciste? ¿Crees que tu origen tiene un impacto en la forma en que ves al país?

Yo nací en Santiago y he vivido la mayor parte de mi vida en Santiago. Chile es un país muy centralista. Existe esta frase de lugar común que dice: "Santiago es Chile" y lamentablemente es un poco cierto. Se tiende de manera, a veces inconsciente, a asumir las problemáticas santiaguinas automáticamente como las nacionales o las metropolitanas. Cuando, por ejemplo, tuve que estar en contacto con el tema mapuche siempre fue desde afuera. Por mi historia de vida, no era algo con lo que yo estuviera familiarizado. Así que cargo con ese sesgo.

¿Y crees también que tus propios recuerdos o las cosas que tu familia te contaba influyeron en tu investigación?

Sí. Afortunadamente, mi familia, y mi historia de vida, no es la de las víctimas directas de la dictadura. Yo pertenezco a una generación que nació en la dictadura, pero en su parte final, ya en los años 80. Mi familia de clase media es bastante cercana a la experiencia que se retrata en *Los 80*. Lo que tengo de esa época son más bien *flashes*,

pequeños recuerdos dispersos. Mis primeros recuerdos políticos, por ejemplo, tienen que ver con la campaña del Sí y el No,⁸⁰ la franja televisiva, muros con consignas, barricadas, pero cosas muy dispersas. Y nunca tuve tampoco instancias en que mis padres u otros parientes me explicaran qué es lo que estaba ocurriendo.

Fue más bien, en la medida en que crecí como joven de la transición chilena, en que pude enterarme de las cosas que aquí habían pasado, leer, informarme y bueno, ya una vez opté por la carrera de historiador, mi conocimiento sobre el pasado reciente fue muchísimo más profundo y completo. Así que influye como una memoria latente directa. En mi juventud recuerdo que había muchos temas que no se podían tocar. Había unos límites a veces tácitos, otras veces explícitos, de que mejor no tratemos de enseñar la historia hasta los años 60, y luego pasábamos muy rápido por lo que venía después. Existían ciertas palabras que eran un poco tabú, como dictadura. Era preferible decir gobierno militar. Ese tipo de cosas. Es decir, no tengo una memoria directa de la dictadura, pero sin duda era algo que estaba ahí, de distintas maneras y que seguía pesando sobre la vida cotidiana. Obviamente, una vez ya crecí y me formé como historiador, he podido reflexionar de manera mucho más detenida y problemática sobre los alcances de estas memorias.

Entonces ¿también en tu familia hubo esa cultura del silencio, de no hablar tanto sobre la dictadura o sobre el gobierno militar?

Sí, yo diría que sí. Ninguno de mis padres fue simpatizante de la dictadura, ni participó de ella en modo alguno, pero sí representaban la experiencia de muchas chilenas y chilenos que tenían miedo. Yo los asociaría políticamente, aunque nunca fueron demasiado interesados por la política, pero yo los asociaría políticamente al Partido Demócrata Cristiano, es decir, a la oposición moderada a Pinochet. Es como su ubicación en el espectro político. Y no es mi caso; uno, como joven, con otro tipo de influencia, será mucho más crítico con sus padres, más cuestionador. Y yo notaba esa cierta incomodidad en la sobremesa, en nuestras conversaciones, en las comidas, en los almuerzos. Había temas que era preferible no tocar o tocar de manera muy superficial.

⁸⁰ Hace referencia al plebiscito nacional del 5 de octubre de 1988 en Chile, en el que la ciudadanía debía votar “Sí” para la continuidad de Augusto Pinochet o “No” para poner fin a su régimen. La campaña estuvo marcada por una intensa franja televisiva y por la publicidad política de ambos bandos, que se convirtió en un hito cultural de la época.

¿Qué hace exactamente un historiador como investigador para una serie de televisión; en particular, cuál fue tu trabajo en *Los 80*?

Yo me integré a la serie a partir de su tercera temporada y me mantuve hasta el final. La serie comenzó a emitirse en el año 2008 y yo me sumé en el año 2010. Es decir, había un sistema de trabajo que ya estaba andando. La serie normalmente se emitía en la segunda mitad del año, pero el trabajo investigativo partía mucho antes, en lo que aquí es el verano, enero, febrero. Y este trabajo se iniciaba con lo que llamaban un levantamiento de prensa. Esto es una revisión de la prensa diaria del año en que se situaba la temporada que se iba a emitir.

Los investigadores éramos dos historiadores y tres periodistas, que eran las que trabajaban más directamente con el archivo del canal, con las imágenes. Yo, como historiador, trabajaba más bien con documentos escritos, prensa e informes de la Vicaría de la Solidaridad.⁸¹ Este levantamiento consistía en una revisión de la prensa diaria en la que identificábamos las noticias, los acontecimientos de interés político, social, económico y también los que podían tener que ver con los personajes. Ayudó mucho en ese sentido que yo era fan de la serie. Entonces yo tenía una cierta idea de lo que le podía interesar a los personajes. Y entonces iba incluyendo en esta primera revisión de prensa noticias que tenían que ver con deportes, música, vida universitaria. Esto al principio era muy superficial, indicar la fecha, titular de la noticia y un resumen muy breve de lo qué trataba.

Una vez teníamos ese resumen de noticias, los guionistas, cuyo máximo responsable era Rodrigo Cuevas, con quien trabajaba yo más directamente, decidían dónde iban a ubicar cada capítulo. Ellos miraban este resumen de noticias y decían “capítulo uno, de tal día a tal día, capítulo dos de tal día a tal día, etcétera”. Y entonces venía otra etapa de la investigación en la cual realizábamos informes escritos más extensos, donde desarrollamos con mayor detenimiento las noticias que habíamos elegido. Naturalmente, el terremoto de 1985, que se decidió como capítulo uno de la temporada, pero también está el Caso Degollados⁸² y otro tipo de noticias importantes.

Como a nosotros nos interesaba contar el minuto a minuto y la noticia se va desenvolviendo en un contexto además de censura, no podíamos transferir nuestro conocimiento actual a los personajes,

⁸¹ La Vicaría de la Solidaridad fue un organismo de la Iglesia católica creado en 1976 para brindar asistencia a las víctimas y familias afectadas por la dictadura militar en Chile.

⁸² El Caso Degollados hace referencia al secuestro y asesinato de tres militantes del Partido Comunista de Chile, perpetrado en 1985 por miembros de Carabineros, durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

porque eso sería falso. Eso la gente no lo vivía así. Ellos manejaban una porción muy pequeña de lo que estaba sucediendo. Ahí yo detecto un matiz o una diferencia con la historiografía más convencional, donde se tiene el conocimiento de cómo es que la historia termina. Eso incide en la escritura. En este caso teníamos que ser capaces de recrear cómo se fue viviendo en el momento.

Durante un tiempo la Biblioteca Nacional estuvo cerrada, entonces tuve que valerme con los archivos de la Vicaría de la Solidaridad, lo cual resultó muy afortunado, ya que ellos tenían otras cosas. De otro lado, la noticia de radio tenía la ventaja, por ejemplo, que la información que se maneja a las 8:00 no es la misma del mediodía o de las 22:00, y los guionistas incorporaron eso en distintos momentos en que se escucha como fondo la emisión radial. Los informes para cada capítulo tenían que venir acompañados de recortes de prensa y el resumen de la programación televisiva y rankings de las canciones más escuchadas en ese momento.

¿Hiciste cambios en la metodología de la investigación?

Una de las cosas que introduje como novedad fue ampliar el rango de las fuentes utilizadas. En las primeras dos temporadas creo que se trabajaba con un periódico nacional que era *Las últimas noticias*, que es dependiente del grupo El Mercurio. Es decir, un diario importante, pero con un cierto tono popular. Y eso a los guionistas les había parecido interesante, pues permitía acercar la noticia a la vida cotidiana. Como yo soy historiador de formación, pensé: “no puedo simplemente conformarme con una fuente”. Entonces empecé a incorporar también fuentes opositoras a la dictadura, lo que me permitió entregar un documento más rico y diverso en miradas. Así fuimos armando este informe: primero un levantamiento general de noticias, y luego informes específicos sobre ciertos periodos o acontecimientos. Y finalmente nuestro trabajo también incluía lo que lo que yo llamo “apagar incendios”. Es decir, si los guionistas necesitaban urgentemente un dato sobre, por ejemplo, cuánto costaba tal o cual cosa en tal año, era nuestro trabajo obtenerlo. Y como dije esto tomaba casi toda la primera parte del año y ya a partir de septiembre, octubre, se comenzaba a emitir la temporada y en ese minuto se estaba pensando en la siguiente.

¿Realizaron entrevistas a exmilitantes o víctimas de la dictadura?

Sí se hicieron entrevistas. Normalmente las hacían las periodistas, que eran parte del equipo de investigación. Yo participé de ellas solo ocasionalmente. En algún momento entrevistamos, recuerdo, al abogado de Derechos Humanos Nelson Caucoto, a propósito de la situación judicial del personaje de Claudia, la hija mayor de la familia Herrera.

Claudia en un momento se exilia, luego regresa y teníamos que determinar cuál era su situación, qué pasaba con alguien que volvía ilegalmente, qué pasaba con sus documentos de identidad, cómo podía reintegrarse a la universidad. Ese tipo de dudas eran muy técnicas y por eso nos contactamos con este abogado que nos describió muy bien la situación.

¿Puedes detallar más la composición del equipo de investigación?

Yo me mantuve desde la tercera temporada hasta la final. Durante todo el tiempo que estuve siempre fui el único hombre; el resto del equipo eran todas mujeres. Éramos todos y todas cercanas generacionalmente, es decir, compartíamos la misma experiencia de haber vivido la parte final de la dictadura, los inicios de la transición. Sin experiencia directa en la dictadura, pero sí con mucha curiosidad y un conocimiento tal vez indirecto o disperso. El guionista Rodrigo Cuevas, algo mayor que las periodistas y yo, representaría a Félix. Es decir, él vivió la dictadura como niño, ya con cierta consciencia.

El equipo de investigación dependía directamente del guion y el guion lo escribió Rodrigo Cuevas, con otro contingente de libretistas que trabajaban con él. Y por otro lado estaba el departamento de arte, que era el encargado de cómo la serie se veía, de la estética de la serie, que era un trabajo increíble.

¿Hubo ciertos criterios para que un dato histórico se incluyera o no en la serie?

No recuerdo que haya habido alguna instancia formal en que los guionistas nos dijeran esto sí o esto no. Lo que puedo decir es que en ningún minuto fui reprendido por lo que decidí incluir ni me dijeron: “esto no”. Y me imagino que ayudó, supongo, el hecho de que yo era fan de la serie y tenía una idea bastante clara de por dónde iba. De cómo podían desarrollarse los personajes. Tampoco fue algo conversado, pero fue bastante evidente que no hubo necesidad de aclarar que quienes participamos ahí nos identificamos más bien con la oposición a la dictadura. Se notaba en nuestras conversaciones cotidianas, en nuestros chistes. No hubo necesidad de conversarlo, pero era evidente que había una sintonía política y generacional entre quienes participábamos de la serie.

¿Consultaron también bibliografía para la investigación?

No mucho. Fundamentalmente usamos fuentes escritas primarias e íbamos a las revistas de la época, como *Hoy*, *Análisis*, etcétera, diarios de derecha y de izquierda. Los informes de la Vicaría eran una fuente fundamental. La Vicaría levantaba mensualmente informes sobre las

situaciones de derechos humanos donde documentaban en cifras las distintas violaciones a los derechos humanos que habían ocurrido durante el periodo y también hacían una breve crónica de los casos más señalados. Eso lo usábamos muchísimo. Esa fue una fuente muy importante. Pero historiografía no tanto.

Sólo para casos puntuales recuerdo haber revisado literatura, sobre todo para procesos que tenían como cierta extensión en el tiempo, cierta complejidad, como el operativo de internación de armas del Frente Patriótico Manuel Rodríguez.⁸³ Ahí sí revisé alguna literatura. Bueno, un texto que usamos mucho fue “La historia oculta del régimen militar”, publicado en el año 88 por el equipo de periodistas del diario *La Época*. Que no sé si cuenta como libro de historia, ya que es más o menos contemporáneo a los hechos.

Ese texto fue muy importante en su momento, porque fue la primera vez que las dinámicas internas de la dictadura se expusieron de manera pública. Como a nosotros nos interesaba documentar cómo las personas entonces vivían los acontecimientos de manera parcial, fragmentaria, etcétera; este texto servía mucho, porque era más informado que una publicación periódica.

¿Qué desafíos tuviste en el desarrollo de este trabajo histórico?

Una de las cuestiones, al menos para mí, más desafiantes, fue cuando tuvimos que recrear el duelo de Claudia. Porque, si bien este tipo de experiencias de la dictadura fueron sistemáticas, generalizadas, una cosa es el número o la cifra objetiva y otra es el tratar de recrear de manera fidedigna la experiencia. Entonces, lo que hice fue informarme sobre testimonios de mujeres que perdieron a algún pariente, la pareja, por la represión dictatorial. Debemos tratar de construir un cierto perfil que fuera parecido. Y recuerdo que di con un caso de una mujer – en el cual no se indicaba el nombre – que en el año 73 trabajaba junto a su marido en Calama, en el norte de Chile, y él era operario de la radio local. Ambos, eran personas de izquierda. Ella, abogada. El marido es detenido en el marco de la Caravana de la Muerte⁸⁴ de la comitiva de Pinochet, que fue recorriendo el país y acelerando los procesos de ejecución. Él se entregó, como mucha gente en el norte

83 El Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) fue una organización guerrillera chilena creada en 1983 como brazo armado del Partido Comunista, con el objetivo de luchar contra la dictadura de Augusto Pinochet mediante acciones de resistencia armada.

84 La Caravana de la Muerte fue una comitiva militar enviada por Augusto Pinochet a distintas ciudades de Chile entre septiembre y octubre de 1973, poco después del golpe de Estado. Su misión oficial era “agilizar” los procesos judiciales militares contra prisioneros políticos, pero en la práctica consistió en la ejecución y desaparición de opositores a la dictadura, muchos de ellos ya detenidos.

de Chile, de manera voluntaria. Luego llega la Caravana de la Muerte y finalmente es desaparecido.

Ella en ese momento estaba embarazada de él y ella cuenta en este documento que yo encontré en la Vicaría, cómo fue para ella llevar adelante este embarazo, cómo de alguna manera sentía culpa o lo culpaba a él. El hijo fue un hombre y ella veía el rostro de él en este hijo, lo cual le causaba mucho dolor, mucha rabia. Luego, finalmente, uniendo los dos puntos, me di cuenta de que esta mujer era Carmen Hertz, una abogada muy importante de derechos humanos. Y eso fue desafiante. Fue complejo porque muchas veces no teníamos referencias tan directas para lo que queríamos reconstruir, sino que había que hacer este ejercicio de buscar por aquí y por allá para construir un perfil parecido. Ese tipo de desafíos los enfrentamos frecuentemente. Nunca alguno que fuera insalvable o que no significara un “no se puede, cambiemos de tema”.

¿Cuál es tu mejor recuerdo del trabajo? ¿Hay algún momento que recuerdes especialmente?

Recuerdo mucho un trabajo que hice, que fue de los primeros que hice, que tenía que ver con la recreación del Caso Degollados.⁸⁵ Lo recuerdo por varios motivos, por lo emblemático del caso, por lo logrado del capítulo y también porque fue una de las pocas ocasiones en que pude asistir a la grabación. Y la grabación que presencié corresponde a la escena en que la familia está comiendo. Ya el caso se ha develado. Se supo el destino terrible de estas personas, de estos tres profesionales comunistas. El ánimo es bastante lúgubre. La luminosidad también aporta en ese sentido. Y se corta la luz, cosa muy común en el Chile de la dictadura. Juan va a buscar la radio, la enciende y se escucha la voz del locutor Sergio Campos, que era entonces y sigue siendo locutor del “Diario de Cooperativa”, programa muy importante, que representaba una visión más independiente de los acontecimientos políticos en la dictadura.

La voz de Sergio Campos es inconfundible, muy reconocible, pero lo que él recita, es decir, su lectura de la noticia, no era real. Pero sí casi real: era construida a partir de los informes que había entregado yo, de las transcripciones de noticias de la radio de la Vicaría de Solidaridad y también libretos del noticiario del Canal 13. Se construyó un tipo de noticia que parecía real y se le pidió a la misma persona que las leía que lo hiciera. El efecto fue fantástico. Luego se incluye y la familia lo escucha con mucho abatimiento.

⁸⁵ El Caso Degollados hace referencia al secuestro y asesinato de tres militantes del Partido Comunista de Chile, perpetrado en 1985 por miembros de Carabineros, durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Además, se añadió un fragmento de un audio de Estela Ortiz, viuda de José Manuel Parada, que fue una de las víctimas del Caso Degollados. Un audio desgarrador. Ella además había perdido antes a su padre, entonces es terrible. Hay también un par de diálogos muy emotivos entre Félix y Juan, donde Félix pregunta por qué mataron a estas personas. Y recuerdo que Claudia ironiza sobre esto, dice algo así como: “¡no! se mataron entre ellos”, como era la versión oficial. Y ahí Juan la reprende y le dice a Félix “no, a ellos los mataron por pensar diferente. Y eso está mal. No se puede matar a la gente por pensar diferente”. Y Félix dice: “entonces si uno piensa diferente, es mejor quedarse callado”. Así, cuando la cámara se aleja, suena este piano característico, una escena de muchas que fue muy potente emocionalmente. Yo vi la grabación. Y luego, al ver el resultado en televisión, fue muy emotivo. Pensé “yo investigué ese material, yo les entregué eso”. Entonces esa es una escena que recuerdo mucho, por lo que me significó como fan de la serie, pero también porque fue muy gratificante como historiador. Porque pocas veces uno puede dimensionar, puede captar de manera tan vívida el resultado del trabajo historiográfico.

¿Y viste la serie? ¿Te gustó?

Sí, la vi completa. Me gustó mucho. Fijó un estándar en materia de recreación histórica que no sé si se ha vuelto a igualar. La capacidad de recrear visualmente una cierta estética es algo muy notable, también el tratamiento de los temas de la dictadura. Fue algo inédito, porque hasta ese momento la dictadura se había tratado desde los medios masivos a través de formatos de no ficción, de reportajes, documental. Pero la ficción tiene esa capacidad inigualable de conectarse emocionalmente con las audiencias. Y aquí se logró muy bien. Me pareció muy valioso, además, que generó algo muy bonito, una cierta conversación generacional frente al pasado.

Esta serie se emite en un momento en que ya existe Internet, existen los videojuegos, existen teléfonos celulares, es decir, había muchas alternativas de otras pantallas a las que uno podía acudir. Pero yo al menos, y entiendo que también hay mucha otra gente a la que le sucedía lo mismo, la esperaba, me juntaba para verla. Yo recuerdo muchas veces haberla visto con mi madre. Mis recuerdos eran además distintos a los que tiene ella, y yo ahí podía preguntarle “¿Oye, y cómo lo viviste tú?” Eso fue algo bien inédito. No es algo que me haya ocurrido frecuentemente frente a productos de las industrias culturales. Y bueno, también está lo otro, la satisfacción que sentí como historiador de participar de algo tan masivo y tan influyente. Así que sí, me gustó muchísimo.

¿Sabes algo sobre las críticas?

La crítica fue muy positiva. La recreación visual de la de la época fue algo que impactó muchísimo. Y cuando hubo críticas fue previsiblemente cuando se abordaron temas políticos, como cuando a algunos sectores más conservadores no les gustó el tratamiento de ciertos temas. Pero en general no fue tanto el caso. Yo diría que fue bastante unánime la recepción, cosa que no ocurrió con *Los Archivos del Cardenal*, más directamente política, caso en el que algunos senadores inclusive discutieron la pertinencia de su emisión afirmando que no era conveniente, que dividía a los chilenos. No recuerdo haber escuchado este tipo de comentarios con *Los 80*.

¿Por qué crees que hubo esa reacción tan positiva con la serie?

Primero, porque está muy bien hecha. Ahí hay un mérito indiscutible del equipo realizador, que hizo un excelente trabajo. Esta experiencia previa de la película *Machuca*, de la productora de Andrés Wood, es la que toma *Los 80*. El grado de fidelidad con que se recreó el pasado fue increíble. Además, era una historia con la que era muy fácil conectarse, porque se logró recrear un tipo de familia que se parecía a la experiencia de millones de chilenas y chilenos. Era muy difícil que alguien no encontrara algo, aunque fuera algo muy pequeño, muy puntual con qué identificarse. Coincidió también el hecho del momento de emisión. Esto se emite cercano al aniversario número treinta del golpe de Estado. Esto lo ha investigado, entre otros, Lorena Antezana.

Ella da cuenta de esto, de cómo coincidieron tres generaciones frente al televisor. Quienes vivieron el golpe con cierto grado de lucidez, quienes nacieron en la dictadura y quienes nacieron en democracia. La serie promueve una cierta introspección, un cuestionamiento al pasado y se produce esta especie de conversación generacional.

¿Cómo fue tu experiencia como historiador trabajando para una serie de ficción?

Lo que me pasó con la serie fue que yo nunca sentí que estaba haciendo algo distinto para aquello para lo que me formé. Siempre sentí que este era un trabajo historiográfico, aunque el resultado del producto era muy distinto. Para mí era trabajo historiográfico, era lo que yo hacía cotidianamente: ir al archivo, consultar las fuentes, revisar documentos, contrastarlos, discriminar información, acompañar esto con un reporte de prensa. Todos esos procedimientos yo los conocía. Eran cosas que yo hacía también para mi trabajo académico. Y yo he leído de experiencias de otros historiadores que han trabajado en medios masivos: Robert Darnton, Marc Ferro y otros, siempre hablan

de un cierto desdoblamiento, de cómo el traspaso a los medios no es inocente. Siempre algo se pierde, algo cambia y yo sé que es así, pero yo no lo sentí así. Para mí era trabajo historiográfico. Y por lo mismo era muy gratificante. Porque a diferencia de lo que ocurre con un artículo académico, un libro, el resultado era esta recreación visual estimulante cuyo impacto difícilmente yo podré igualar con mis escritos.

¿Qué ventajas y desventajas encuentras en las series que abordan hechos históricos?

La ventaja, obviamente, es la masividad, la conexión emocional y la transversalidad. Se trata de un tipo de producto que llega a todo público, de todas las edades, algo que la televisión abierta aún conserva, incluso en esta era multipantalla y de servicios de streaming. Esa capacidad de alcance y de conexión sigue siendo propia de la televisión.

Que con el añadido de la conexión emocional con el pasado, que siempre es un gancho, un factor muy, muy poderoso que luego puede dar paso a algún tipo de aproximación, tal vez más analítica e intelectual.

La desventaja es la estereotipación y una cierta mitificación. Y bueno, eso sí aparece a veces en la crítica, a veces positivamente, a veces negativamente. El fomento de una cierta sensación de nostalgia frente al pasado. Y eso es complejo, ya que estamos hablando de una dictadura. Y de pronto el necesario rescate de elementos cotidianos y domésticos no puede llevar al olvido de sus dimensiones más terribles, más oscuras. La memoria nos juega malas pasadas y cuando tenemos este tipo de representaciones, tan cargadas de memoria, activan su memoria de manera muy efectiva. Puede ocurrir que la memoria sustituya a la historia y que se superpongan a la aproximación más reposada, analítica, objetiva, descriptiva. Que por comparativamente aburrida que sea, es necesaria. Es necesario conocer lo que ocurrió. Es necesario tener información completa, objetiva de la dictadura. La memoria es fundamental, pero no puede reemplazar la historia. Ambas tienen que coexistir y ojalá de manera productiva, como creo que ocurrió en esta serie. Aquí creo que había una buena retroalimentación entre memoria e historia. Pero existe también siempre una tensión. Y puede ocurrir que de pronto una memoria o historia se superpongan en el campo y se terminen confundiendo. Que eso no puede pasar.

Creo que en las escuelas en Chile casi no se habla sobre la dictadura, ¿es cierto?

No. Bueno, no sé cuál sea el equivalente en la escuela en tu país, pero en Chile, cuando los estudiantes tienen entre 15 y 16 años sí se trata. ¿Con qué profundidad? Bueno, depende del establecimiento al

que se asista y del profesor que te toque. El currículum es bastante genérico y descriptivo en ese sentido. En algunas escuelas privadas, al tratar el gobierno de Allende, se hace básicamente una descripción de violencia, tropelías, abusos. De forma que después se presenta el golpe como algo justificado y siguen prefiriendo el término gobierno militar. Entonces yo diría que lo que hay no es silenciamiento, pero sí se mantiene como algo que está en discusión.

¿Consideras que estas series facilitan el diálogo sobre temas que suelen ser sensibles o incómodos?

Sin duda. Yo creo que ayudan muchísimo. Es necesario que estos temas no salgan de la discusión, es necesario seguir aportando, ya sea desde los medios masivos o desde la academia. La construcción de una cultura democrática y la construcción de una cultura del Nunca Más. Estas son luchas que son permanentes.

Lamentablemente, no veo cercano el punto en que lleguemos a un acuerdo definitivo sobre el pasado. Y por lo mismo es necesario seguir conversando, seguir discutiendo. Pero también hay que trazar límites claros. Hoy día hemos asistido al resurgimiento de ciertas posturas negacionistas que son muy complejas y es muy valioso y necesario que existan este tipo de representaciones masivas que muestren cómo era efectivamente esto.

¿Crees que *Los 80* se politizó con el paso de las temporadas?

Sí, claramente. Cuando me hice cargo de la investigación, me tocó asumir el giro más político de la serie, cuando Claudia se acerca a través de su pareja al Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Ahí hubo una cierta politización que fue resentida por una parte de la crítica, pero no de manera mayoritaria. Había ciertos sectores que extrañaban estas primeras temporadas más bien nostálgicas, domésticas. Pero fue más bien minoritario. Y este giro político viene dado por la trama, que también era inescapable. Si nosotros queríamos recrear de manera fidedigna el pasado, teníamos que hacernos cargo de la política, ya que a partir del año 83 aproximadamente la política vuelve la vida cotidiana de las y los chilenos. Pero en general el tono de la serie fue siempre el mismo. La historia acompaña, la historia se padece, se experimenta desde una segunda fila. Y su gracia es esa, pues esa perspectiva corresponde a la de la mayoría de chilenas y chilenos. La mayoría de los chilenos no estuvimos en la primera línea, algunos simplemente no estuvimos directamente combatiendo la dictadura o participando directamente de ella. Sino que nos afectó de distintas maneras.

¿Crees que tu experiencia como investigador para una serie histórica contribuyó a tu trabajo como profesor de historia?

Sí. Trabajar en medios de comunicación y en televisión en particular me ha hecho muy sensible al hecho de que tenemos que lidiar con una memoria, o unas memorias, que se han construido mayoritariamente por vías que son distintas de la historia académica. Nos guste o no, es así. Yo me enfrento con cursos cuya visión del pasado, antes que por la escuela o por los libros, está modelada por los videojuegos, por el cine, por la televisión. Y trabajar directamente con medios me hace muy consciente de aquello y me ha hecho también tener una actitud, no digamos de abrazar abiertamente este tipo de historia y adiós a los libros, no. Yo sigo creyendo firmemente en la historia académica, pero ahora soy más sensible a este tipo de representaciones, también como género de investigación. Creo que ahí hay una vía de acceso interesante a cómo es que los hombres y las mujeres construimos nuestras visiones del pasado. Y esa construcción de memorias puede ser también objeto de la historia social. Esto es algo sobre lo que reflexioné. Haber pasado por los medios ha hecho que mi trabajo transite de una aproximación a la dictadura, o a la televisión dictatorial, a otra en que lo que me interesa no es tanto la televisión o los medios en sí mismos, sino cómo es que ellos modelan nuestras visiones del pasado, que precisamente es el tema de mi tesis doctoral. Cómo la dictadura construyó una cierta visión de la historia de Chile y cómo ella también contó su propia gesta para fines de legitimación. Y creo que difícilmente podría haber llegado a ese punto sin haber trabajado en *Los 80*.

También has dictado clases sobre historia de la televisión, ¿cierto?

Sí, desde el año 2015 tengo a mi cargo un curso de historia de la comunicación, la invención de la escritura hasta hoy. En los cursos problematizamos sobre las opciones que toman los realizadores en términos de la recreación del pasado, y dejamos muy finamente establecida la premisa de que los medios no son inocentes, que necesariamente en el traspaso de la historia escrita a la audiovisual algo se va a perder, algo va a cambiar. Establecemos también analogías entre el realizador audiovisual y el historiador, en el sentido de que optamos por visibilizar a ciertos sujetos y no a otros. Siempre hay una selección, hay una construcción de trama. Hayden White y otros nos han enseñado cómo esa construcción de una narrativa tampoco es inocente e incide en cómo aprendemos el pasado, en fin, ese tipo de reflexiones.

¿Afectó tu percepción del pasado haber trabajado como investigador para *Los 80*?

Yo tengo posturas más bien progresistas, democráticas, de izquierdas si se quiere. Por lo tanto, el tema de la dictadura para mí es muy sensible como ciudadano y como historiador. Y el hecho de poder participar directamente en cómo mis conciudadanos se enfrentan a este tema y también poder promover la discusión sobre los mismos, es doblemente gratificante. Como ciudadano y como historiador. Porque como historiador soy muy consciente de que las luchas democráticas, las conquistas democráticas, no son permanentes, y soy también muy consciente de lo que son y de lo que significan las experiencias autoritarias. Y como ciudadano, eso me preocupa también. Me preocupa que aparezcan voces negando los hechos o relativizando los hechos o levantando versiones sobre el pasado que justifican lo ocurrido o lo matizan. En fin, creo que existe, siempre existe esa cierta confusión de roles. Y en el caso de la historia del tiempo presente, tanto más cuando tratamos con un pasado reciente, abierto, conflictivo. Es algo que siempre está. Es imposible, no quiero dar a entender que la historia es absolutamente y nada más que subjetividad. Pero no podemos tampoco pretender disociar absolutamente esas dos dimensiones. Lo que hay que hacer entonces y que siempre es difícil es problematizar el desde dónde uno está hablando. El ser consciente de que existe también esta cualidad ciudadana. Cuestionar mi propia memoria también como sujeto histórico ¿Cómo es que ella afecta mi escritura en mi investigación? Bueno, esto se vincula con tu pregunta anterior. Creo que realmente trabajar en la serie de *Los 80* ha enriquecido mi trabajo en este sentido, me ha hecho mucho más consciente de esta dimensión problemática del trabajo con la historia reciente. Y me ha hecho también más sensible a la necesidad de participar, de involucrarme en la lucha democrática.

¿Y crees que estas series históricas pueden transformar la sociedad positivamente?

Creo que sí, pero no de una manera directa o automática. No lo veo como una relación de causa – efecto. No quiero situarme junto a quienes ven en los medios una fuerza arrolladora que un poco nos maneja a la manera *Big Brother*, pero sí creo que inciden en el sentido de fijar una agenda, poner ciertos temas sobre la mesa, abrir las discusiones, representar también, visibilizar ciertas voces, ciertos sujetos que anteriormente eran invisibilizados.

¿Crees que en Chile todavía es difícil hacer series y películas sobre la dictadura?

Menos que antes, afortunadamente. Y está por verse qué ocurre este año, se cumplen cincuenta años del golpe de Estado y es previsible que se genere un interés por volver a los temas. Me parece que las nuevas generaciones no cargan con estos silencios, estos tabúes, esta mochila, esta incomodidad frente al pasado.

Pero, por otro lado, sigue siendo difícil, en el sentido de que la discusión sigue abierta, al igual que ocurre en otros países a raíz del ascenso de Trump o Bolsonaro y el efecto que han tenido las redes sociales, las *fake news*. Hemos asistido también al resurgimiento de ciertas posturas negacionistas frente al pasado. Y por ese lado es difícil, porque si llegan a aparecer nuevos productos, nuevas series o películas, previsiblemente la discusión va a estar. Siempre habrá algunas voces, más o menos minoritarias, pero que están y que hacen ruido, que van a señalar que esto no es pertinente, que es mentira, que estamos aspirando a dividir a los chilenos. Es algo con lo que, lamentablemente, tendremos que contar. Así que, por un lado, existe apertura a tratar estos temas, pero por el otro, son temas que siguen abiertos y siguen generando discusión.



ENTREVISTA A BÁRBARA HUBERMAN

Vía Webex, Pichilemu - Berlín, 20 de marzo de 2023

Realizada por Mónica Contreras Saiz

«Creo que nuestras edades también jugaron un papel importante en el equipo. Éramos muy jóvenes. Trabajábamos con personas de treinta, cuarenta o cincuenta años, mientras que nosotras teníamos apenas veinte. No habíamos vivido la dictadura como la habían vivido ellos, y eso nos daba una perspectiva diferente.»

Bárbara Huberman es una periodista chilena con más de quince años de experiencia en investigación para proyectos audiovisuales de televisión y cine, tanto de ficción como documental. Se desempeñó como investigadora en las tres últimas temporadas de la serie *Los 80* (2008–2014), así como en las producciones *Cromosoma 21* (2022), *¡Pega Martín, pega!* (2017) y *Ni una menos* (2023).

¿Cómo te convertiste en investigadora para producciones audiovisuales?

Yo estudié periodismo y siempre me gustaron mucho lo audiovisual y la historia. Al terminar la carrera buscaba un trabajo que reuniera esas características y llegué a hacer mi práctica. Justo entonces se había creado el área Bicentenario en Canal 13, que producía programas más bien históricos. Fui a dejar mi currículum, pero me dijeron que no había presupuesto; sin embargo, estaba esta serie de ficción, *Los 80*, y casi siempre necesitaban practicantes. Fui, dejé mis antecedentes y quedé. Hice mi práctica, que duraba unos dos meses, y tuve la suerte de poder quedarme después. Así llegué a la cuarta temporada de *Los 80* y permanecí hasta el final, en la séptima. Luego pasé a TVN y más tarde me independicé. Ese fue mi primer trabajo, y fue muy importante para mí.

Entre 2011 y 2016 fueron los únicos años en que estuve contratada directamente por un canal, en este caso Canal 13, para *Los 80*. Ahí trabajábamos de una manera que hoy casi no se hace: todo un año dedicado a preparar una temporada. Fue un trabajo que nunca más volví a tener, un contrato anual solo para investigación. Entre 2014 y 2015 fue un momento de crisis en los canales: los ratings bajaron, hubo reestructuraciones y la gente empezó a moverse de un canal a otro. En ese contexto, uno de mis jefes se fue a Televisión Nacional⁸⁶ y yo me fui con su equipo. Estuve allí unos dos años, investigando muchos proyectos, aunque varios no salieron a la luz justamente por esas crisis.

En 2016 decidí independizarme. Hoy en día estoy trabajando en series biográficas, que es algo que se ha vuelto muy común. Podría decir que hay un interés mayor que en otros años por contar la vida de ciertos personajes. Y también, desde 2016 y con el impulso de movimientos como #NiUnaMenos, ha crecido el interés tanto en el ámbito documental —buscando paridad en las entrevistadas— como en la ficción, al contar historias de mujeres, con protagonistas femeninas o recuperando la vida de chilenas cuyas historias no se habían narrado. En ese contexto, actualmente estoy trabajando en una serie sobre Gladys Marín y otra sobre Gabriela Mistral, que son los proyectos que vienen para 2023.

⁸⁶ Televisión Nacional de Chile (TVN) es el canal público de televisión abierta del país, creado en 1969. Su señal tiene cobertura nacional y se financia principalmente mediante publicidad, operando con autonomía editorial respecto del gobierno de turno. A lo largo de su historia ha sido un actor central en la producción y difusión de contenidos culturales, informativos y de ficción en Chile.

Cuéntame, cuando llegaste a trabajar en la serie *Los 80*, ¿cómo estaba integrado el equipo al que entraste y cuál era tu función dentro de él?

Cuando llegué, la estructura principal era la alianza entre Canal 13, que tenía su propio equipo, y la Productora Wood. Yo creo que esa combinación fue clave para lograr un producto de muy buena calidad. En el Canal 13 estaban la productora, el productor ejecutivo, el equipo de investigación y los guionistas. También había un editor encargado de hacer todos los *openings*.⁸⁷ Hacíamos todo un *opening* con archivo, que era mucho trabajo. Cuando aparecía la canción, aparecía todo el archivo de las cosas que iban a aparecer en cada capítulo. En Wood, estaba todo el equipo de realización: director, asistente, montajista, director de foto y el resto del gran equipo técnico.

En Canal 13 trabajábamos durante todo el año en la investigación. Además, había dos historiadores elaborando un informe anual con los hitos históricos más relevantes. Luego, se hacía una reunión con el equipo y el guionista decía: “me interesa este hito, este otro también”, y nosotras debíamos revisar cintas y encontrar los archivos correspondientes. Por ejemplo, si era 1986, había que cubrir el ingreso de armas en Carrizal Bajo;⁸⁸ en 1987, la Operación Albania.⁸⁹ Así íbamos recopilando material.

La idea era tener archivos desde distintas miradas. Hay que considerar que Canal 13 tenía su propia línea editorial, una forma de ver las cosas. Pero si queríamos mostrar otras perspectivas de las protestas, por ejemplo, teníamos que recurrir a *Teleánálisis* o al camarógrafo Pablo

87 Un *opening* en producción audiovisual es la secuencia de apertura, también conocida como cabecera, cabezote o títulos de apertura, que precede a la obra principal de una película, serie, telenovela o programa. Su propósito es presentar el título del proyecto, el reparto principal y el equipo de producción, utilizando elementos como música, animación y, a veces, un mini-relato visual para captar la atención de la audiencia y establecer el tono de la producción.

88 Con “Carrizal Bajo” se refiere a una fallida operación del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) a mediados de 1986 en Chile, que consistía en ingresar clandestinamente al país, por vía marítima, armas enviadas desde Cuba, hasta la localidad nortina Carrizal Bajo. Dichas armas estaban destinadas en acciones contra la dictadura militar de Augusto Pinochet. La operación fue descubierta por los servicios de seguridad del régimen el 6 de agosto de 1986.

89 La operación Albania, también conocida como «matanza de Corpus Christi», fue un operativo represivo en contra de militantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez perpetrado por la dictadura militar de Augusto Pinochet, ocurrida en Santiago los días 15 y 16 de junio de 1987.

Salas,⁹⁰ para contar con imágenes que enriquecieran la visión del relato. También sumábamos audios de radio, que fueron un elemento fundamental en esos años.

Así trabajábamos: con los historiadores, que nos daban la cronología, nosotras buscando el material audiovisual, y los guionistas que pedían encargos muy específicos. A veces eran difíciles, como cuando alguien dijo: “Oye, en ese año vino Superman a Chile, quiero que encuentren esa cinta”. Nunca lo olvido: tuve que ir a la casa de Pablo Salas y pasar horas buscando hasta que, al tercer día, encontramos la cinta en un baño. Fue increíble.

Todas esas pequeñas alegrías hacían parte del proceso. Y yo creo que ahí estuvo la riqueza de *Los 80*: en la verosimilitud que logramos gracias a un trabajo colectivo donde todos nos apoyábamos. Con el equipo de arte, por ejemplo, buscábamos la publicidad de la época: recuerdo que imprimíamos fotos del Capri⁹¹ y las mandábamos a diseño para que replicaran la misma gráfica. Así, cuando aparecía Félix comiéndose un Capri, el público podía decir: “Sí, en los 80 yo también me comía uno con ese envoltorio”. Ese recuerdo emotivo era tan importante como el histórico.

Yo creo que esto tuvo *Los 80*, que no fue solo un recuerdo histórico, sino que también estaba el recuerdo emotivo de la bata de la mamá, la bata ochentera sobre la que tú decías: “mi mamá usaba esa bata”. Y también ese era el trabajo que hizo Rodrigo [Bazaes] con el equipo de guionistas, donde estamos contando una historia a través de una familia de clase media. Entonces era mucho más fácil entrar, poder contar la historia desde otro lugar, desde una ficción donde apelamos también a ese recuerdo emotivo de esos años.

¿Cómo se complementaban el trabajo de los historiadores y el de ustedes como periodistas en la investigación de archivo para la serie?

Yo diría que los historiadores entraban sobre todo en la primera parte, cuando hacíamos la primera reunión de pauta del año. Por ejemplo, para 1986 ellos preparaban un gran informe con todos los hitos: cómo estaba la sociedad, la economía, la cultura. En lo económico,

90 Pablo Salas es un fotógrafo, productor y director de documentales. Trabajó también como camarógrafo y realizador de documentales para el noticiario *Teleanálisis*, medio informativo fundamental en los años de la dictadura. Muchos de los archivos de sus filmaciones entre 1983 y 1990 han sido aprovechados en secuencias de diversas películas y en noticiarios y documentales de numerosas televisiones chilenas y extranjeras.

91 Capri: chocolates rellenos de la marca Huckle, lanzados en Chile en 1983 y muy populares durante los años 80.

qué había pasado con la inflación, cuál era la lista de precios. Ellos iban mucho a la Biblioteca Nacional, entonces la mayoría de las fuentes eran diarios y revistas.

Después de eso se hacía una estructura de guion donde se definía: “Vamos a tomar estos hitos para contar nuestra historia con nuestros personajes”. Y ahí nos llegaban encargos más específicos, como: “¿Pueden encontrar dónde se reunían las personas del Frente [FPMR]?” A veces tocaba googlear, buscar, llamar, si no sabíamos.

También tuvimos que hacer entrevistas, por ejemplo, con sindicatos, para entender cómo se organizaban. O cuando decidieron que Martín, uno de los personajes, se iba a meter en el mundo de *Teleanálisis*, nosotras llamábamos a *Teleanálisis* para pedir una entrevista, porque Martín ahora iba a ser camarógrafo. Entonces hacíamos un trabajo más de periodista: entrevistas, búsqueda de detalles, rastreo de ciertos hitos. Y, además, teníamos la suerte de estar contratadas en un canal con un gran archivo audiovisual al que podíamos acceder. Esa fue una fuente enorme, algo que hoy sería muy difícil si no trabajas en televisión.

Había imágenes imposibles de olvidar. Yo, por ejemplo, recuerdo haber revisado el archivo del Caso Quemados⁹² y quedé muy impactada con lo que dijeron Lucía Hiriart y Pinochet. Nunca se me olvida esa cuña de Lucía Hiriart diciendo: “Pero si estos no son personas, son perros terroristas”. Yo tenía 20 años y fue durísimo escuchar eso.

Hay que pensar que, en el colegio, cuando a uno le enseñan la dictadura, todos esos detalles no están. Además, en Chile hubo lugares donde ni siquiera se hablaba de dictadura hasta muy tarde. Para mí fue muy fuerte acceder a ese material, ver otra realidad a través de los *Teleanálisis*, donde aparecían imágenes de protestas y de jóvenes golpeados a lumazos. Fue un abrir los ojos, impresionante. Yo ya sabía que eso había ocurrido, pero verlo en imágenes fue distinto. Como te decía, nosotras revisábamos archivos todos los días, durante un año entero.

Cuéntame un poco más sobre esas reuniones de pauta que hacían al inicio: ¿quiénes participaban y cuánto duraban?

Había distintas reuniones. En la primera reunión de temporada estaba sobre todo el equipo del canal, porque después se integraba a trabajar el equipo de Wood. Entonces, por lo general, asistían los guionistas, la productora del canal, el productor ejecutivo, los

⁹² Se refiere a un crimen ocurrido en Santiago el 2 de julio de 1986, durante la dictadura de Pinochet, cuando militares rociaron con gasolina e incendiaron a los jóvenes Rodrigo Rojas de Negri y Carmen Gloria Quintana durante una protesta; Rojas murió días después y Quintana sobrevivió con graves secuelas.

historiadores, el director, y, en algunas ocasiones, nosotras.⁹³ A veces ya estábamos buscando archivo, así que recuerdo haber participado en algunas, pero no en todas las reuniones. Recuerdo en general como Rodrigo [Cuevas, guionista de la serie] siempre iba llevando la batuta, era el que visionaba las temporadas y empezaba a pedir ciertos encargos. Los historiadores hacían un primer informe que todos leíamos y, a partir de eso, se organizaba una nueva reunión con esa información sobre la mesa.

Entonces era como: “qué interesante, en el año 86 pasaron muchas cosas: está el atentado de Pinochet, está el ingreso de armas... qué interesante todo desde el nivel social”. Y desde ese lugar, con estos hitos políticos e históricos, se iba armando cómo íbamos a contar la historia, a través de qué personajes. Es decir, desde ahí se iba estructurando la narración.

Cuando ya había una estructura de guion, los guionistas empezaban a hacernos preguntas más específicas sobre esos hitos. Por ejemplo: “vamos a tomar el caso del atentado a Pinochet, busquen todas las imágenes del atentado que existan” o “vamos a trabajar el ingreso de armas de Carrizal Bajo, junten todas las imágenes de Carrizal Bajo”.

Luego venía lo que necesitaba la realización. Recuerdo el año 87, en la quinta temporada, cuando vino Juan Pablo II. Había escenas sobre eso, pero pasaba que no se podía grabar, por un tema económico, una multitud tan grande como la que efectivamente estuvo cuando vino el Papa. Entonces, lo que hacía el equipo de realización era pedirnos imágenes de archivo, y después empataban esas imágenes con escenas donde ponían extras vestidos de manera similar, para recrear la situación.

Después de trabajar con el guionista y el equipo de realización, venía el trabajo con arte en muchos pequeños detalles. Por ejemplo: “oye, va a ser Navidad, ¿qué regalo le puede llegar a una niña de un año? Estrellita [la hija menor de la Familia Herrera] va a cumplir un año, ¿qué regalo le daban?”. Entonces buscábamos: “mira, esto es lo que estaba de moda en esa época”. Nuestro trabajo como periodistas era justamente ese: apoyar primero a los guionistas, después al equipo de arte y, más adelante, al trabajo con montajista y dirección.

¿Y quién coordinaba toda esa comunicación?

Había una productora [Carolina Muñoz] que nos decía: “Chicas, necesitamos esto y esto”. Y nosotras nos dividíamos. Por ejemplo,

⁹³ Se refiere a un equipo de periodistas con quienes Bárbara trabajó, constituido por Nicole Vergara, Tanya Hirsch, Catalina Escuti.

había una que ya estaba revisando los archivos de cierto mes y ahí yo trabajaba muy directamente con Rodrigo. Entonces Rodrigo me hacía encargos muy específicos y yo me dedicaba a esos encargos. Otras veces teníamos que trabajar las tres en algo. Que eso pasaba, por ejemplo, cuando había algo más difícil, muy específico, éramos las tres investigando eso, sobre todo cuando había la urgencia de sacarlo ese mismo día. Así que nos organizamos. Yo creo que en esto funcionábamos muy bien. Creo que, entre mujeres, además todas jóvenes, éramos un buen colectivo, felices de estar ahí ayudándonos. Tengo el recuerdo de trabajar muy fluidamente. Yo recuerdo días de salir como: “No quiero volver a ver a Pinochet de acá al lunes, en serio, no puedo más”. Entonces ahí era como: “Dale, yo reviso archivo y dale tú con esto, avanza con esto”.

Creo que nuestras edades también jugaron un papel importante en el equipo. Éramos muy jóvenes. Trabajábamos con personas de treinta, cuarenta o cincuenta años, mientras que nosotras teníamos apenas veinte. No habíamos vivido la dictadura como la habían vivido ellos, y eso nos daba una perspectiva diferente. Nosotras, como mujeres y jóvenes, aportábamos con otra mirada, había una mirada crítica, fresca y todas queriendo contar las injusticias, como este espíritu que aparece en el 2016 en el movimiento feminista. Siento que teníamos ese espíritu. Nos recuerdo muy apasionadas a las tres y creo que eso era un motor.

¿Cómo gestionaban ustedes el archivo de la investigación? Uno de los grandes desafíos al investigar es justamente manejar y organizar la información. Cuéntame, ¿cómo lo hacían ustedes?, ¿cómo transmitían ese archivo? y, finalmente, ¿quedó algún registro de esa investigación?

Esto era increíble, porque primero tienes que pensar que todas esas cintas estaban en distintos formatos: unas U-matic⁹⁴ y otras en Betacam,⁹⁵ guardadas en una bodega donde no todo estaba digitalizado. Entonces, la mayoría tuvimos que digitalizarlo nosotras mismas. Muchas cintas estaban dañadas por la humedad, así que teníamos una máquina especial y, de hecho, lo primero que te enseñaban al llegar era a usarla: ahí podías revisar las imágenes, pero a veces había que tener mucho cuidado, porque algunas cintas no estaban en buen estado.

⁹⁴ U-matic fue el primer formato comercial de videocinta de ¾ pulgada, lanzado por Sony en 1971, ampliamente utilizado en televisión informativa hasta los 80 por su portabilidad y facilidad de uso.

⁹⁵ Betacam fue un formato profesional de videocinta de ½ pulgada desarrollado por Sony desde 1982, orientado a TV y producción, con variantes analógicas y digitales populares en noticias y archivo.

Después teníamos un computador donde digitalizábamos las cintas en mini DV,⁹⁶ que eran las que luego podíamos pasar. Esas mini DV también las traspasábamos al computador y de ahí a un disco duro. O sea, era todo un trabajo de digitalización, toda esa parte técnica que tuvimos que aprender a hacer.

Luego venía el tema de cómo clasificar ese archivo. La primera clasificación era algo general, por ejemplo: “noticia año 87”, y todo quedaba en un gran Excel. Después estaba el Excel final, que compartíamos con la gente de Producciones Wood, con Rodrigo y con el equipo de guionistas. Ese archivo estaba desglosado según el guion: ahí aparecían todas las escenas donde se usaba material de archivo. Por ejemplo, “imágenes nocturnas”: se anotaba “imágenes nocturnas cerca del Museo Bellas Artes”, con el link donde estaba guardado y una breve descripción del archivo. Y así con todo.

Entonces, en vez de entregarles todos los archivos, lo que hacíamos era desglosar nosotras el guion y armar un Excel de toda la temporada. Así, cualquiera podía entrar y buscar. El montajista, por ejemplo, recibía un disco duro con todos los archivos, miraba el Excel y encontraba todo ordenadito, porque si no, entre tanto material, uno fácilmente se marea.

Esa selección de imágenes fue valorada, porque confiaban en nosotras y sabían que teníamos el buen ojo para elegir. A veces pasaba que el montajista nos llamaba: “Chicas, me quedé corto de imágenes nocturnas”. Y nosotras teníamos que explicarle que justamente esas eran las más difíciles de conseguir en esos años, porque no eran las cámaras de hoy. Entonces, había que recurrir a material de los años noventa y, sin que se notara demasiado, tratar de encontrar imágenes nocturnas. Así era todo este trabajo de clasificación de archivo. En el montaje a veces pedían cosas adicionales, pero nosotras ya teníamos hecho un desglose muy ordenado. Creo que ahí también se notaba el trabajo de las tres mujeres: había mucho orden, mucha estructura.

Nuestro trabajo tenía mucho de servicio: era un servicio para el equipo de arte, un servicio para los guionistas. Por eso fue un trabajo tan nutritivo, porque era estar al servicio de algo.

96 MiniDV es un formato de cinta magnética digital introducido en 1995, ampliamente utilizado en cámaras de video profesionales y domésticas. Permitía registrar imagen y sonido con buena calidad y tamaño compacto, lo que lo convirtió en un estándar en producciones audiovisuales antes de la transición al video digital sin cinta.

Mencionaste que, siendo una chica de 20 años, ver el archivo audiovisual fue para ti como descubrir una historia que no habías conocido tan bien en el colegio. Me gustaría que me cuentes un poco más sobre esa relación con la historia.

A mí siempre me gustó la historia, y creo que eso tiene mucho que ver con mi papá, que es muy aficionado a la historia, y también con la familia de mi madre, que son todos artistas. Tengo recuerdos de niña en esas juntas de primos y tíos, escuchando a Inti-Illimani, Víctor Jara o Quilapayún, bandas que habían sido exiliadas y cuyas letras yo iba entendiendo, de alguna manera, como un relato. Era como preguntarse: “¿Por qué en esa canción dicen que mandaron una carta y que está preso el hermano?”. Y ahí mi papá me explicaba: “Porque esto tiene que ver con la dictadura, porque muchas familias fueron divididas”. Así que tengo el recuerdo de haber sido una niña muy curiosa con respecto a la historia.

Mis recuerdos del colegio son muy breves. Tengo el recuerdo de hablar de “gobierno militar”. Tengo el recuerdo de unas pocas profesoras que hablaban de dictadura. Había muy poco audiovisual, o sea, no recuerdo haber visto ningún documental. Y entonces tengo como hitos en mi vida. Por ejemplo, cuando vi *La batalla de Chile*, que fue como un hito, como: ¡Wow! ¿Cómo este material no estaba en los colegios?

Yo diría que a través de mi familia pude nombrar la palabra dictadura militar y pude entender la historia con mis propias opiniones, con mis sensibilidades. Yo tuve un tío abuelo que fue exiliado. Entonces, desde ese lugar armé mi rompecabezas de lo que pensaba yo con respecto a esto. Pero no tuve más detalles, no pude indagar bien qué pasó. Como te digo, el Caso Degollados, la Operación Albania, todo eso lo conocí a los 20 años, no en el colegio.

Y así fui construyendo mi mirada histórica, primero a través de mi familia y luego ya en la época universitaria. Ahí tuve que empezar a leer ciertos libros y eso fue ampliando la perspectiva. Más tarde, al llegar a *Los 80*, al ver este material audiovisual que me marcó profundamente —ciertas entrevistas, el mismo archivo que tenía Canal 13—, pude completar esa mirada.

Como llevo tanto tiempo en esto, siento que uno va refinando la mirada, entendiendo otros puntos. Ahora, por ejemplo, con la serie de Gladys Marín, que también aborda esta época, percibo capas que antes no veía, porque mientras más se estudia, más capas de ingenuidad se van cayendo. Creo que eso es lo interesante de los años: que uno empieza a ver cosas que a los veinte no percibía y que hoy sí es capaz de reconocer. Así ha sido, creo yo, mi relación con la historia.

**¿Cómo fue el proceso para decidir qué entrevistas realizar?
¿Cómo las preparaban, de qué tipo eran y si quedaban grabadas?
¿Hubo algún protocolo que quedara registrado?**

Con respecto a si estaban grabadas, dependía. Porque algunos nos pedían que fueran *off the record*, entonces no se grababan, pero la mayoría sí se grababan y después nosotras teníamos que transcribirlas y nos dividíamos porque era bien pesado. En general, las entrevistas tenían que ver con profundizaciones con respecto a un personaje. Por ejemplo, recuerdo que entrevistamos al camarógrafo Pablo Salas porque teníamos el personaje de Martín, que iba a comenzar a grabar en *Teleanálisis*. Entonces queríamos mucho conocer su cotidianidad, la relación con el cuerpo, con el miedo, con la dictadura, ¿cómo tomo una cámara?, ¿dónde la tomo?, ¿cuándo la escondió? Todas esas cosas que de repente si uno no las vivió es difícil, para poder tener más facilidad al momento de escribir para el personaje de Martín. Muchas veces las entrevistas ayudaban para ver cómo iba a reaccionar un personaje frente a algo o tener anécdotas para inspirarse. En *Los 80* se buscaba esa verosimilitud, poder contar con esta identificación.

Las entrevistas se programaban más desde la necesidad, enfrentarte a la escritura y darte cuenta de que te está faltando algo. Era como: "Chicas, nos está faltando esto, ¿podría haber una posibilidad de entrevistar a alguien?". Entonces, en general, las entrevistas aparecen desde ese lugar, desde el guion.

Con las entrevistas aparecen sobre todo los recuerdos emotivos. A mí me pasó que partí trabajando más como periodista y hoy me siento mucho "más audiovisual", en el sentido de que uno empieza a mirar un libro pensando en escenas. Por eso digo que mi mirada ha cambiado. Al principio pensaba: "¡Oh, qué buen archivo!", pero después te das cuenta de que puede que ese archivo no funcione audiovisualmente.

Ahora, cuando leo, veo mucho más las escenas. Es como decir: "Wow, esta carta nos va a servir, habla de la infancia, qué bonito tener una escena de esto, usemos esta carta". Y desde ese lugar también uno va haciendo las entrevistas. Imagínate, hay demasiada información. Entregarle a un guionista un informe de cincuenta páginas no tiene sentido, porque no es lo que necesita, no tiene tiempo. Entonces se trata de darle algo que realmente le sirva. Y eso, creo yo, es lo que hemos ido aprendiendo quienes seguimos trabajando en esto.

¿Cómo manejaron la dimensión política de la serie y recibieron en ese contexto alguna recomendación especial?

La temporada cuarta fue muy política, pero también le fue muy bien a nivel de rating televisivo, entonces en realidad estaban todos

muy contentos. Con respecto a lo político, hay que decir que el año 1986 de la historia fue especialmente político. Fue un año también de quiebre, en el sentido de que hay dos hitos muy importantes, que es el ingreso de armas en Carrizal Bajo y el atentado a Pinochet. Entonces dejar lo político de lado era como invisibilizar una parte de la historia muy importante.

Y acá la decisión de los guionistas fue contarla de una manera mucho más cercana. Hay una escena muy conocida en *Los 80* —no recuerdo en qué temporada está, pero es de las más icónicas—. En ella, por un lado, está Martín, que había entrado a la aviación, y por el otro Claudia, que ya empieza a tener una tendencia más de izquierda. Se pelean en la mesa y Juan los interrumpe diciéndoles: “En esta casa no hay comunistas ni pinochetistas, sino personas”. Ese fue un hito muy importante. De hecho, cuando a veces entro a YouTube y busco *Los 80*, esa es casi siempre la primera escena que aparece.

¿Y tu percepción?

Ahí volvería a lo que te dije al inicio: nosotras teníamos 20 años, éramos un grupo de mujeres apasionadas con ganas de mostrar toda esa injusticia. Por eso nos encantó la cuarta temporada, la sentimos comprometida. Era como: “Sí, qué bueno hablar de esto, no lo invisibilicemos”.

También nos gustó que fuera a través de Claudia. A mí me fascinaba ese personaje y que la historia se contara desde una mujer.

Hay una escena que me marcó mucho: cuando Juan va a Mendoza a ver a su hija. Había que decidir qué canción acompañaría ese reencuentro, y finalmente se eligió *Mira, niñita*, de *Los Jaivas*. Fue tan emocionante que incluso se volvió hashtag en Twitter: la imagen de un padre cruzando la frontera para ver a su hija. Yo recuerdo la expectativa de ver esa escena en casa, con toda mi familia, todos muy emocionados, comentando: “Oh, la canción que pusieron”. Ese era el final de la temporada. Y yo quedé con la sensación de estar muy feliz con lo que habíamos contado entre todos.

¿Era de tiempo completo su jornada de trabajo?

Sí. Estábamos desde las 9 de la mañana hasta las 6:30 de la tarde. Y, como te digo, de repente había que buscar cosas muy específicas, como precios o detalles cotidianos, porque todo lo que tenía que ver con hechos históricos se trabajaba por año. Era algo así como: “¿Cómo eran los manteles de Navidad en una familia de clase media? ¿Podemos buscar archivos? Que la gente mande fotos de sus navidades y revisamos cómo era la mesa de una familia de clase media en Navidad”. O cuando se casó Nancy con Ezequiel, revisamos archivos de matrimonios de

clase media: “¿Cómo estaban vestidas las novias? ¿Cómo se hacían los matrimonios en casa?”. Eso fue muy bonito también.

Después estaba el trabajo en los *openings*. Si, por ejemplo, el capítulo trataba sobre un matrimonio, poníamos imágenes de matrimonios. Les pedíamos a amigos y conocidos que nos prestaran fotos de sus matrimonios en los años ochenta y con eso armábamos la secuencia. De hecho, logré incluir el matrimonio de mis papás: en ese *opening* aparecen ellos. Y si el capítulo trataba del Frente, usábamos imágenes del Frente. Así, cada *opening* era distinto, con archivo relacionado al tema del capítulo. Esos son los detallitos que uno dice: “¡Wow!”. Los pequeños regalos de haber trabajado en *Los 80*, detalles finos.

Por suerte teníamos muy buena relación con el equipo de arte, que hasta hoy se mantiene. Todos ellos también trasnochaban, trabajaban hasta tarde; el equipo de arte se esforzaba muchísimo. Había muy buena comunicación entre nosotros; en realidad fue un trabajo muy comunitario.

¿Cómo fue tu experiencia ya como espectadora de la serie?

Esa era una de las series que veíamos todos juntos. La mirábamos en familia y después la comentábamos. A veces recuerdo cómo mis papás quedaban afectados, porque les volvían muchos recuerdos. Me acuerdo mucho de la temporada del año 87, cuando aparece la operación Albania. En esa operación muere un farmacéutico. Mi papá también es farmacéutico, y Ricardo Silva⁹⁷ había sido su compañero. Para él fue muy fuerte ver esos archivos, porque era algo que había vivido de cerca. Después de que terminó el capítulo, nos habló de Ricardo Silva, nos contó que a raíz de su muerte se creó un premio con su nombre, destinado a estudiantes, y conversamos mucho sobre eso.

Mi mamá, en cambio, se conectaba más con los recuerdos de la vida cotidiana. Me decía: “Ay, esa bata me recuerda a mi mamá”, algo que le pasaba a muchas mujeres cuando Ana aparecía en las mañanas con su bata. Para ella eran recuerdos cargados de emoción: “Ay, esas velas... ay, las guagüitas... ese *marshmallow*...”.

En general, era muy entretenido lo que pasaba en la casa. Mis hermanos estaban superenganchados con la historia. Además, estaban felices de que yo trabajara ahí, así que se quedaban hasta el final para verme aparecer y para reconocer al equipo, o para ver las fotos, porque a veces yo también incluía fotos de ellos. Les decía: “Oye,

⁹⁷ Ricardo Silva Soto, militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) y estudiante de Química y Farmacia en la Universidad de Chile, fue asesinado en 1987 durante la Operación Albania.

en este capítulo puse una foto de ustedes al final". O en el capítulo del matrimonio: "Oye, van a salir en el archivo". Todas esas cosas las disfrutamos muchísimo.

Pero también, claro, recuerdo a mi mamá diciéndome: "Ay, no sé si voy a poder ver otro capítulo, tengo el pecho apretado". Entiendo que muchas personas no pudieron seguir viendo, porque estas historias remueven dolores profundos y conectan con un momento terrible de la historia. Mi mamá lo pasaba mal con varios capítulos. Me decía: "No sé si voy a poder ver el siguiente; estoy muy enganchada con esta serie, pero lo paso mal, no quiero acostarme un domingo con esta angustia". Eso era lo que sucedía: se movían cosas muy profundas.

¿Qué aspectos de *Los 80* crees que generan más identificación y emoción en los espectadores?

Yo creo que lo interesante de *Los 80* es la nostalgia que genera la serie. Hay que pensar que, justamente en la postdictadura, lo que más se quiebra son los tejidos sociales, y eso es lo que más se repetía en las entrevistas y en los libros: el quiebre vecinal. No se trataba solo de la familia; también estaba Nancy, el almacén donde te fiaban y decían "ya, págame mañana, te lo anoto en el cuadernito". Era ese tejido de confianza, de saber que nos tenemos unos a otros y que nos ayudamos entre todos.

Por eso, cuando en la serie aparece la fractura de esa unión, el impacto para el espectador es muy fuerte: de alguna manera estaban reviviendo la pérdida de ese lazo comunitario. Esa nostalgia conecta con algo que yo también vi en los inicios del Estallido Social en 2019, donde reapareció ese sentimiento de unidad por una misma causa, aunque después el movimiento fue criminalizado y se produjeron múltiples fracturas por distintas razones.

¿Consideras que esta serie puede emplearse como material pedagógico en los colegios?

Creo que es interesante el recuerdo emotivo que genera. Por ejemplo, cuando uno va al Museo de la Memoria hay cartas de los niños y es muy linda esa parte del museo porque tú las lees y son los niños diciendo: "Yo me acuerdo el último día que vi a mi abuelita". Y van contando el relato de dictadura desde la mirada de un niño y es quizás el pasillo donde uno siente algo diferente. En los otros estás viendo los archivos. Y creo que *Los 80* tiene algo de ese pasillo del Museo de la Memoria.

Es como la mirada de la dictadura desde un niño que va creciendo y se va haciendo joven en la dictadura, de una familia de clase media, una madre, un padre, todas las dificultades económicas

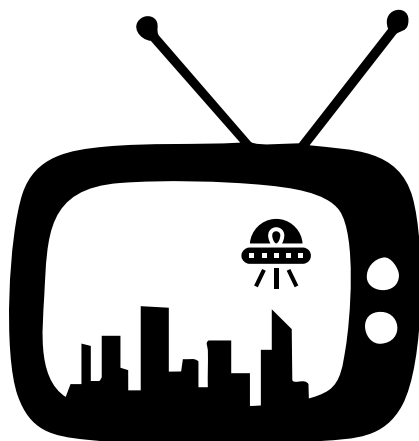
que se vivieron, las atrocidades, ¿cómo lo enfrentas como padre? Como esa escena que acabamos de comentar. Estas diferencias que podían existir entre tus hijos. Entonces hay un recuerdo emotivo y no son solamente fechas. La dictadura no son solo fechas sino cómo nos afectó toda esa historia, cómo puede fracturar a una familia... Nosotros ahí mostramos los quiebres.

Yo creo que las series y las películas buscan precisamente eso: conectarnos con nuestra historia, nuestras fracturas, nuestras alegrías. La década de los 80 no se mira como algo ajeno, sino como una parte de nosotros, porque está en la memoria de nuestros abuelos y de nuestros padres. Para mí, ese es el trabajo más hermoso: rescatar historias reales con todos sus matices de una época tan difícil como lo fue la dictadura.

¿Hay algo más que te gustaría agregar sobre tu experiencia en la creación de *Los 80*?

Con respecto a mi trabajo, lo que veo en estos últimos diez años es que hoy existe un gran interés por incorporar investigación en los proyectos, y ese interés ha ido en aumento. La investigación permite llegar a recuerdos emotivos, valorar la importancia de los detalles y construir personajes no desde una idealización, sino desde un costado más humano.

Yo creo mucho en la cocreación; me parece que es el camino que deberían seguir las producciones audiovisuales: cocrear entre todos. Y creo que ese es también uno de los grandes aportes del feminismo hoy: buscar que las producciones sean más colectivas, que el proceso sea compartido, sin jerarquías rígidas del tipo "esta es la serie de tal director" o "de tal guionista". No, es un trabajo colectivo en el que participan desde el utilero hasta el guionista, la peluquera y todos los demás. Gracias a ese esfuerzo conjunto fue posible lograr lo que *Los 80* llegó a ser.



DIRECCIÓN DE ARTE

**Dar forma física y sensorial
a los territorios invisibles
de la ficción**

No hay nada que veamos en pantalla —ni una pared, un mueble, un vestuario o un gesto de maquillaje— que no haya pasado por la mirada de la Dirección de Arte (o *Production Designer* en la gran industria internacional). En este bloque contamos con la entrevista de Rodrigo Bazaes, quien nos habló de lo que significa ser director de arte, pero sobre todo de su experiencia en dos producciones clave: la serie chilena *Los 80* y la adaptación televisiva de *Noticia de un secuestro* para Amazon Prime Video, donde “dar una forma física y sensorial” a los territorios invisibles de la ficción se vuelve el eje de su trabajo.

Conversar con Bazaes es entender que este oficio no se limita a construir un escenario para la escena, implica una lectura dramática del guion, una coordinación estratégica con director, productores y fotógrafos, y una investigación exhaustiva que, en el caso de la recreación histórica, se nutre tanto de archivos como de la memoria oral y familiar. Para él, la visualidad debe tener una “dramaturgia” propia, capaz de acompañar la historia, contradecirla o incluso intensificarla.

La Dirección de Arte es también un proceso inherentemente colaborativo que debe coordinar “muchos oficios trabajando en conjunto”. El director de arte se sienta en una mesa de trabajo con el director, productores, director de fotografía y jefe de postproducción para ayudar a “encontrar la forma del proyecto”, lo que incluye sus significados y estilo. Este análisis temprano en la etapa de preproducción abarca decisiones cruciales, como la gestión de costos, la elección entre locación o construcción en estudio, y cómo se resolverán aspectos fotográficos y digitales. Esa capacidad de orquestar equipos y oficios diversos es parte esencial de su potencia creativa.

Un director o directora de arte coordina un engranaje inmenso: arquitectos de escenografía que diseñan los planos, constructores y carpinteros que levantan los decorados, pintores escénicos que dan texturas y envejecidos, decoradores y compradores que buscan muebles y objetos, utileros que preparan lo que los actores manipulan en escena, ambientadores que visten cada rincón, diseñadores gráficos que inventan periódicos, carteles o pantallas, especialistas en vegetación que recrean jardines y bosques, maquetistas que anticipan los espacios y artistas digitales que extienden el mundo en 3D. Cada detalle que aparece en pantalla —un mueble, una textura de pared, un cartel en la calle, una planta en un jardín, un periódico en manos de un actor— pasa por este entramado de oficios. Esa orquestación revela la verdadera dimensión de la Dirección de Arte: no solo un oficio creativo, sino también un liderazgo colectivo que convierte la imaginación en memoria visual compartida.

De ahí que cada decisión —si se rueda en una locación real o en un set construido, si un despacho presidencial se replica con fidelidad o se reimagina para provocar emociones— es parte de un proceso creativo y logístico que puede tomar meses de preparación antes de que la cámara empiece a rodar.

Sus reflexiones sobre la ficción histórica atraviesan también lo político y lo íntimo. La memoria, dice, no se reconstruye solo con imágenes, sino también con relatos y afectos; la ficción abre espacios para hablar de lo que duele y permite imaginar finales distintos a los que nos dio la realidad. En ese cruce entre lo personal y lo colectivo, la dirección de arte se vuelve clave: diseña escenografías y al mismo tiempo ayuda a construir una memoria cultural que, como él cree, puede convertirse en patrimonio compartido. Más allá de reconstruir un pasado o imaginar un presente alternativo, la dirección de arte revela cómo quienes crean esas imágenes interpretan su época y la traducen en memoria visual.



ENTREVISTA A RODRIGO BAZAES NIETO

*Vía Webex, Santiago de Chile - Berlín, 5 de abril de 2023
Realizada por Mónica Contreras Saiz*

«Gran parte del trabajo de realizar recreación histórica no se encuentra exclusivamente en lo visual, también está en la recopilación de la memoria contada.»

Rodrigo Bazaes es director de arte, director y guionista chileno, licenciado en Artes por la Universidad de Chile, con formación en diseño escénico. Se desempeñó como director de arte en las primeras cinco temporadas de la serie chilena de televisión *Los 80* (2008–2014) y en diversas producciones audiovisuales de cine y televisión, especializándose en recreaciones de época. Entre ellas destacan *Machuca* (2004), *La buena vida* (2008), *Violeta se fue a los cielos* (2011), *Araña* (2019), *Noticia de un secuestro* (2022), *El Conde* (2023). Además, fue director de las dos últimas temporadas de *Los 80* y de la miniserie *Isabel* (2021), nominada a los International Emmy Awards.

¿Cuál fue tu formación y cómo te convertiste en director de arte? Según tengo entendido, tu entrada fue por el cine y luego llegaste a la televisión, ¿es así?

Así es. En realidad, mi formación profesional artística comienza en el teatro. Todo lo demás ha sido de manera autodidacta, desde muy niño. Yo me acuerdo de que con nueve o diez años ya estaba dedicado al arte, practicando música, escribiendo, actuando, diseñando. Venía con la tragedia en el cuerpo; entonces nunca dudé de ese camino.

El cine para mí era algo muy lejano, y haciendo tantas cosas, ni siquiera me había preguntado cómo se hacían las películas. Para mí venían de otros países, eran cosa de grandes. También había cine chileno, pero no estaba en mi imaginación la profesión. De niño descubrí el teatro, en los años 80, partí con los títeres, y solo se trataba del goce de inventar y hacerlo. En el colegio, diseñaba las obras, actuaba, las adaptaba. Más grande, entré a la Escuela de Artes de la Representación de la Universidad de Chile, en 1991, con la especialidad de diseño escénico, que ofrecía una visión del escenario para distintos géneros escénicos como la ópera, el ballet, el teatro y otros campos de expansión. Eso me dio una formación analítica, técnica y fundamentalmente dramática, para analizar las historias, los personajes, los conflictos... que me preparó para entrar más tarde al cine y el universo audiovisual.

En mis primeros años tuve la oportunidad de trabajar en una coproducción con el director de teatro alemán, Alexander Stillmark, para diseñar la obra *La Misión*. Esta experiencia resultó ser una influencia muy importante para mí, desde el punto de vista escénico y para conocer verdaderamente la perspectiva brechtiana, donde el teatro debía tener potencia ideológica. Fue un giro con respecto a mi formación en bellas artes; aquí lo bello podía quedar perfectamente desplazado en función de lo experimental, lo político o lo simbólico, para propiciar la reflexión y la crítica social.

De inmediato me invitaron del Teatro Nacional Chileno para que diseñara el programa anual. Todo salió muy bien. Llevaba un par de meses fuera de la universidad y sirvió para que me conocieran otros directores, de teatro y cine. Entonces comencé a trabajar con cineastas. Mi primera recreación histórica como director de arte fue en la película *Machuca* (2003), de Andrés Wood. Fue el primer proyecto que me situó en un escenario verdaderamente desafiante. Había muchos recursos en comparación con el teatro y pude volar bien. La película contó con presupuesto de un millón de dólares, una cifra muy significativa para ese tiempo y para la industria local. Fue mi primera gran escuela en el cine. Mis colegas, que ya llevaban tiempo diseñando ambientación,

vestuario, gráficas, me enseñaron cómo operaba y se dirigía un equipo. Nunca había hecho carrera en el cine desde abajo, que es lo habitual, ni lo estudié de manera formal. La verdad es que no sabía dirigir grandes equipos, pero me pusieron a la cabeza y punto. Pronto comprendí que esa era una de las competencias más cruciales para un director de arte, porque el alcance visual de una película depende de la coordinación de muchos oficios trabajando en conjunto. Ellos me enseñaron, y lo que descubrí en esa producción es que me interesaba mucho la recreación histórica, así como la urgencia de desarrollar un método para organizar las ideas y apuntar al mejor resultado. Esa película marcó una evolución y nació mi admiración por el trabajo de Andrés Wood, otra gran influencia. La película voló bien y lejos. En Colombia, donde estuve grabando hace poco, me decían: “Oye, pero si *Machuca* es una pieza obligatoria en los colegios para entender Latinoamérica”. Hermoso.

He hecho una colaboración muy larga con Andrés Wood, del cual no me he separado nunca desde entonces. Primero como diseñador, luego evolucionando a una colaboración muy especial. En *Machuca* él se da cuenta de que yo analizaba mucho los significados del guion, seguramente por mi formación en el teatro. En el teatro nadie se atreve a partir si no tiene una comprensión del texto, del tema, de las premisas, los personajes, los conflictos. Eso es vital antes de poner en funcionamiento toda la visualización del arte de una puesta en escena.

En el cine, por alguna razón, el director va llevando todo; y como yo venía del teatro, fui una voz muy fuerte al lado de Andrés, “metiendo la cucharada”, como se dice aquí. Imagino que lo hacía con mucho candor e inocencia y alegría por hacer mi trabajo. En una de estas ocasiones, él me dijo: “Me gusta cómo ves las cosas, la próxima película podríamos escribirla juntos, ¿te gustaría?”. Así comenzó una relación de amistad, que dio paso a la película *La buena vida*, y desde entonces empecé a diseñar y colaborar con él en varios de sus siguientes proyectos, como coguionista y diseñador.

¿Tu primera participación en televisión abierta fue en la serie *Los 80*, correcto?

Así es.

¿Hay un método para concebir y llevar a cabo el diseño artístico en una producción audiovisual, o depende de cada proyecto?

No creo que exista un método único, como una fórmula. Cada proyecto tiene su naturaleza y demanda distintos procedimientos, procesos y gestiones específicas, con la finalidad de hallar su imagen; es decir, sus significados y estilo. Para mí, gran parte del éxito de este objetivo depende de que detectes cuál es el proceso creativo adecuado.

Hay que entender que los modelos de trabajo son muy distintos en las diferentes industrias, y también entre el cine independiente y en el cine local. Hay matices que considerar. Los proyectos llevados por directores-artistas protegen mucho el contenido, el tema, aquello que se quiere comunicar. No en todos los proyectos sucede esto.

En lo que a mí respecta, tiene mucha importancia armar bien los equipos, seleccionar a las cabezas de área que van a dirigir magnitudes importantes de personas e iniciar el proceso de análisis con anticipación. Pocas veces sucede que se puede planificar todo antes de la etapa de preproducción. Las cabezas de equipo analizan costos, beneficios, soluciones artísticas: ¿cuánto dinero se tiene?, ¿qué será locación y qué se construirá en estudio?, ¿cómo se va a fotografiar?, ¿qué aspectos se resolverán digitalmente en la postproducción? En fin, todo este análisis hoy en día tiene lugar en una mesa de trabajo lo antes posible, entre un director, productores, director de foto, un jefe de postproducción y, sobre todo, un director de arte —que en la gran industria es llamado *Production Designer*⁹⁸— para ayudar a encontrar la forma del proyecto. En los mejores casos, cada uno aporta un sello, una impronta personal a la película o la serie. Yo veo el cine de una manera colaborativa, donde se suman talentos. En la industria de la televisión, muchas veces esta colaboración se enfría porque es necesario que la industria camine, y lo consigue bajo plazos y relaciones jerárquicas.

La preproducción de una película independiente tiene un promedio de dos meses en Latinoamérica; para una serie pueden variar entre dos y cuatro meses, según la cantidad de jornadas de grabación que requiera para ejecutarse. En esta etapa los equipos tienen que recibir instrucciones, comenzar a producir, construir, encargar, fabricar, en fin. La preproducción es la etapa donde se crea y produce el diseño. También se realiza el casting, se ensaya, se estudia el guion con los equipos y elenco, se construyen los sets, vestuarios y maquillajes, y se realizan pruebas de cámara, para determinar el tratamiento de la imagen, etc.

El rodaje se inicia cuando todo está diseñado, catalogado, ensayado, organizado y bodegado. Todo está de alguna forma indexado, codificado: cada cosa para cada escena. Y los equipos despegan el primer día de grabaciones —etapa de producción— con todo este capital en sus espaldas. Luego vendrá la postproducción, que terminará de completar el resultado: editarlo, mejorarlo, diseñar el color, el sonido, musicalizar, etc.

⁹⁸ En la industria audiovisual, el *Production Designer* (diseñador de producción) se encarga de la visión estética global de la obra, mientras que el *Art Director* (director de arte) supervisa su ejecución práctica. Sin embargo, en producciones como *Los 80* no existía esa distinción: el director de arte asumía también las funciones de diseño de producción.

Hacer una película hoy en día, para mí, casi resulta sencillo si lo comparo con el proceso de una serie. En las series tienes que tratar de visualizar y organizar el relato de ocho o doce o diez capítulos en tu cabeza, y saber incorporar y gestionar la estrategia de cómo se van a filmar. Lo que solemos hacer aquí es grabar por lugar; es decir, se filman todas las escenas correspondientes a un set antes de pasar al siguiente, independiente de que sean de capítulos distintos. Esto hace más difícil llevar orgánicamente el relato: no solo en los asuntos técnicos o la continuidad, sino también en la evolución de los personajes y sus contextos, en mantener su organicidad, su viaje dramático, el tono, la dirección. Pero es un método probado.

¿Cómo llegaste a trabajar en la serie Los 80?

Trabajaba con Andrés Wood de manera frecuente y llevaba varios proyectos con él, en paralelo a otros proyectos escénicos, cuando él recibió la invitación de Canal 13 para que su casa productora realizara la serie. El canal pensó en Boris Quercia como director, y, entre todos, me propusieron hacerme cargo de la dirección de arte. Yo no tenía mucha noción del sistema de trabajo en televisión y, además, como espectador, tenía un cierto prejuicio frente a sus contenidos y resultados en la ficción. Todo parecía hecho de manera rápida y, a veces, irreflexiva: desde la manera de interpretar la realidad y a los personajes, hasta la fotografía y los sets. En general, por entonces, tenía mucha reticencia a verla y menos aún a imaginarme colaborando ahí dentro.

En palabras simples, te puedo contar que cambié de opinión cuando leí un guion; dije: “Esto es diferente e interesante, tiene un enfoque nuevo, emociona, muestra dramas sencillos y reales, aquí hay mucha humanidad”. Se sentía narrado como una película de medio metraje. De solo leerlo sentí que merecería ser filmado, llamado a alimentarse un poco del lenguaje del cine. Me reuní con Boris Quercia y le dije: “cuenta conmigo”, porque caí rendido ante el primer capítulo, escrito por Rodrigo Cuevas, que había sido seleccionado después de varios descartes y búsquedas de escritores. El proyecto era liderado por Alberto Gesswein desde el Área Bicentenario del canal, una programación que buscaba conmemorar los 200 años de independencia a través de este tipo de contenidos. A Alberto lo había conocido cuando tuve la oportunidad de crear una instalación artística para un lanzamiento del área; tiempo después en un almuerzo le estreché la mano para declararle mi compromiso con participar de la serie.

Los 80 fue la primera serie de la televisión abierta chilena en abordar la dictadura militar de Pinochet, incorporando gran cantidad de imágenes originales de la época y utilizando el

archivo del Canal 13. ¿Tuviste alguna reserva o duda al aceptar este trabajo, ya sea por el uso del archivo o por el riesgo de generar disputas al tratar un tema tan sensible?

Dudas al inicio tal vez. Pero, es uno de los pocos proyectos donde no me ha tocado sentir algún tipo de intervención editorial; al menos nada de eso llegó hasta la etapa de producción. Yo trabajaba para la productora de Wood Producciones y, desde ahí, nunca se me hizo algún requerimiento político ni se me impuso algún sesgo. Los guiones llegaban terminados, junto al material de archivo que serviría de documentación, con mucha información fidedigna y documental.

¿Cómo archivas y organizas la información que utilizas para tomar decisiones en el diseño de arte? El material que recopila el equipo de investigación que te apoya ¿cómo se estructura y se conserva y en qué formatos se presenta?

Siempre tiene injerencia la tecnología que registró la época y luego las posibilidades de acceso al archivo desde el hoy. Recuerdo que, intentando dar forma al largometraje *Machuca* entre 2002 y 2003, la manera de comunicarnos fueron las fotocopias y un reproductor de VHS. Sacábamos fotografías a la pantalla revisando documentales y de lo que hallábamos en la hemeroteca; fotocopiamos todo lo que servía para documentar el Chile de los años 70. El universo se convirtió de pronto en un muro plagado de fotocopias con imágenes, estadísticas y documentos de prensa subrayados que después fueron a parar a algún armario. El mundo era análogo aún.

Para la serie *Los 80*, toda la investigación fue aportada por un equipo especializado de canal 13, los documentos seleccionados venían organizados en CD, por hitos y temas correspondientes al año del capítulo. En los siete años de existencia de la serie el método fue cambiando. Después la documentación llegaba en discos duros. Esos CD ya no los tengo, eran cientos. Esos discos que contenían el material de archivo del canal y después el desarrollo del diseño de cada temporada. Con esa documentación extraída de los comerciales, programas, noticieros y reportajes del canal, fue posible reproducir el contexto político, social y cultural; asimismo recoger las ideas estéticas que caracterizaban la década, moda local, marcas, afiches, productos de consumo, señaléticas, campañas políticas, etc. No sé dónde estará todo ese material asociado a la serie, quizás el canal lo conserva. Wood Producciones cerró como consecuencia de la pandemia. Diría que vendieron la propiedad con todo adentro. Lamentablemente la información digitalizada tendió a hacerse humo mientras mejoraba la tecnología. Yo no tengo la costumbre de conservar muchas cosas, ahora apenas un poco mejor. Salto de una obsesión a otra rápidamente. La

vorágine de producir y grabar es tan alta que es lo primero que sueltas. Por ahí debo tener algunos recuerdos, con algo de nostalgia, alguna cajetilla de los cigarrillos Life, que fumaba Juan Herrera.

A veces el registro televisivo no era suficiente. Si el guion lo ameritaba, hubo que ir personalmente en busca del testimonio o a través de un encargado sensible y ordenado, que no tuviera duda de correr al Ministerio de Transporte, o contactar personas que trabajaron en la Vicaría de la Solidaridad,⁹⁹ entrevistar a antiguos choferes de micro,¹⁰⁰ empleados estatales y los más diversos oficios detrás del relato más cercano. Aprendí el método de tomar decisiones y diseñar a partir de una investigación exhaustiva. Los canales trabajan muy bien así en ciertas áreas. No inicio ningún proyecto, sobre todo de carácter histórico, sin investigar y documentar. Gran parte del trabajo de realizar recreación histórica no se encuentra exclusivamente en lo visual, también está en la recopilación de la memoria contada. Otro tanto está en la literatura, en revistas, en un ensayo o viejo reportaje de prensa, disponible para ser interpretado. Finalmente es eso lo que nosotros hacemos. Darle una reinterpretación selectiva al pasado siempre desde el presente.

Pero después de pasar por los archivos del canal y la recopilación testimonial, la fuente más potente de todas fue acceder a los álbumes familiares. Cuando eso fue posible, resultó revelador iniciar una conversación frente a una fotografía. De pronto, un recuerdo se volvía común y sentía que era fundamental reinstalarlo en la memoria colectiva. Así, muchas veces, una idea visual surgía de la conmoción provocada por un testimonio y de vivir una especie de epifanía que me hacía sentir que debía entrar en el universo de la serie.

Este recurso ha sido muy valioso desde entonces para mí, y como la serie tuvo siete temporadas en siete años consecutivos, nos fue aportando evidencia de cómo evolucionaba la cultura chilena año a año, así como lo que se mantuvo intacto. Con el tiempo, debíamos decidir cuánto debía cambiar o evolucionar la casa de los Herrera, y allí obtuvimos muchas pistas sobre cómo afrontar la representación y persistir en la ambición de recrear un contexto como espacio común y simbólico, donde una gran mayoría pudiera identificarse. Eran cuestiones difíciles y llenas de posibles respuestas, y cuando dudábamos bastaba con regresar a la elocuencia y veracidad de las imágenes familiares.

99 La Vicaría de la Solidaridad fue un organismo de la Iglesia católica creado en 1976 para brindar asistencia a las víctimas y familias afectadas por la dictadura militar en Chile.

100 En Chile, *micro* es el nombre coloquial que se da a los autobuses del transporte público urbano.

¿En qué medida el diseño de arte de *Los 80* refleja tu propia experiencia de vida o la de tus colegas? ¿Cuánto de esas vivencias personales se traspasa al trabajo artístico?

La edad de Félix, el hijo menor protagonista, coincidía con mi edad por esa época de la década de los 80, por lo que siempre tuve en este personaje el punto de vista para reconstruir la memoria del arte en la serie. Yo había vivido en una provincia del norte, Iquique, y la casa de los Herrera tiene mucho de los espacios donde crecí, hay mucho de mi familia.

Eso lo comprobé en equipo, porque fueron varias voces las que me ayudaron a darle forma. Un día pedimos al equipo traer fotografías del año en que partía la serie, 1982, y previas. Las primeras las trajo el equipo de arte y fueron clave para decir ¡Wow! aquí están nuestros 80 chilenos. Descubrí algo ahí que me llamó la atención: que en la ambientación de las casas, aun cuando fueran evidentemente distintas entre clases sociales, guardaban algunos elementos en común a través de un eclecticismo decorativo. Había cosas comunes entre una casa de clase baja y otra de clase media; y, por otro lado, elementos comunes entre un ambiente familiar de clase media y el de una casa de clase alta. Es decir, aun en diferencias educacionales y culturales podían acercarse en la elección de su sofá, del color de la cocina, de la ropa de invierno, el cubrecama o de ciertos elementos de la decoración. Algo que parece explicarse por el contexto de un país contenido culturalmente durante una década y, en muchos aspectos, cerrado bajo la dictadura. Elementos heredados convivían con la modernidad con naturalidad y sin conflicto estético alguno. Ese eclecticismo, al observarlo desde el presente, lucía cotidiano y realista, pero también con una cuota de humor y fealdad. También me reconocí —y reconocí mi casa de infancia— en muchos álbumes familiares, aunque nuestras realidades hayan sido distintas.

Entonces el cuestionamiento inmediato fue: ¿por qué las recreaciones televisivas o las películas gringas de los 80 lucen como un manual de estilo, siempre intachables y coherentes? Los personajes llevan el pelo, la ropa, los aros... según las reglas de la moda y los archivos históricos oficiales. Todo parecía siempre correspondiente a la década. Pero, en cambio, si penetrabas profundamente en los imaginarios de Chile como país latinoamericano, aparecía siempre un elemento disruptivo en el total, que destruía la armonía del conjunto. Al reconocer ese factor de la imperfección, de la armonía imposible, se nos iluminaba la cara con humor e identificación, y yo comencé a repetirme: “Aquí está la vida, aquí hay que hallar la humanidad de los personajes, como no nos hemos visto antes en la televisión”. Me

pregunté si podía ser una buena o muy mala idea tomar este camino. ¿Pero qué tal si la poníamos a prueba? Y así definimos las primeras ideas y conceptos, que nos sirvieron para comenzar a diseñar y producir el arte.

El primero, la descontextualización del objeto. Esta idea intentaba desarmar el orden y la coherencia en un conjunto. Una vez que tenías el diseño buscabas que uno o más elementos no se integraran. Si había herramientas en un lugar, entre las herramientas también había un juguete, un esmalte de uñas, entre el acopio de un patio, por ejemplo, un viejo coche de bebé. A veces sobre el refrigerador, había unas partes de un motor de auto, y una bomba de insecticida. Este juego de variaciones es muy común al observar la realidad, aunque se escape a la imaginación y a la mesa de diseño. Apostamos que, si administrábamos bien esta idea, tendríamos una herramienta expresiva y plástica que explotar.

Otro concepto, que de vez en cuando nos sacaba risas internas, lo aplicábamos en el vestuario, lo llamé el “diente picado”, que hace referencia a cuando la sonrisa no alcanza a ser perfecta porque hay un diente dañado o roto. En los 80 era más común, hoy son más asequibles los tratamientos dentales. El encargo al equipo de diseño de vestuario era encontrar en los personajes, principales y extras, el “diente picado”, que no era otra cosa que un defecto o gusto poco consciente del personaje, que no alcanzara a parecer ridículo, pero que lo dotaba de humanidad y candidez.

Podía estar en la manera de llevar el cabello, o si estaba vestido perfecto para salir de fiesta, se pondría la parka de colores deportiva pero abrumadora para el invierno sobre su traje de gabardina elegante. O cuando Félix, el niño Herrera, llegaba del colegio y se quitaba el uniforme para cambiarlo por un buzo deportivo, pero se queda vistiendo los mocasines negros del colegio. No tengo recuerdo de eso, pero la evidencia está en mis propias fotografías de la infancia. Aquello habla de una clase social, pero también de una forma de gestionar la vida cotidiana, la moda y la cultura. Sin duda importaba bastante menos la imagen personal que proyectábamos hacia afuera. Esas fotos, cuando tú las ves en el tiempo, son de una falta de sentido estético o de ninguna preocupación por ello, que le daban realismo.

Un día antes, dudé de todo. Me quedé toda la noche en la casa estudio terminando de convencerme, moviendo y descartando cosas, muebles, objetos, cuadros, con entonces la ambientadora Coco Herrera y su equipo maravilloso. Se trataba de una apuesta riesgosa y poco frecuente en la televisión, el “feísmo”, aunque no fuera un descuido aleatorio, si no la búsqueda de una categoría estética, que por lo demás

era tema central al analizar la visualidad de la década de los 80. Aunque a veces se movía la brújula, y lucíamos medianamente estilizados y ordenados, a veces resultaba definitivamente feo. De este juego derivó el tono y estilo fundacional de la serie, mezcla de humor, inocencia y nostalgia. Las dudas costaron insomnios, pero cuando la serie terminó su primera temporada, miles de personas se sintieron identificadas.

En la serie, la irrupción del Frente Patriótico Manuel Rodríguez¹⁰¹ marcó un giro hacia lo político y lo represivo de la dictadura. ¿Cómo viviste tú el desafío de recrear ese mundo desde la dirección de arte? ¿Fue intencional esta politización y de qué manera influiste en ese proceso?

Podríamos dividir el viaje de la serie en tres etapas. En primer lugar, de la temporada uno a la tres, como la presentación de una familia que resiste la adversidad económica y política. En las temporadas cuatro y cinco, la familia es afectada de manera directa y explícita. Según los estudios de audiencia, la temporada cuatro, que es a la que haces referencia en tu pregunta, fue la que alcanzó un mayor rating; en la temporada siguiente, el drama está organizado en torno a las consecuencias de esta transición, con una hija en exilio. La serie se vuelve un poco más oscura porque la familia ha sido afectada por la parte más represora de la dictadura. Eso marca una diferencia con lo anterior, pues desde entonces el grupo familiar ya no pudo mantenerse al margen como antes. Los personajes deben involucrarse, ser tocados por la lucha política. A algunos les molestó, a otros no; pero el tema del incremento en la audiencia fue revelador y sorprendió.

Yo pienso que fue muy acertada la idea, de parte del guion, para tratar este contexto nuevo introduciendo un impostor en la familia. No hizo otra cosa que permitir diseccionar aún más de cerca el ideal Herrera y redimir al villano. Lo político que señalas ya estaba retratado antes en el contexto, digamos “ambientación”, aunque es limitado llamarlo así. En esta función, el arte siempre intentó ser evidente y directo, aunque el principal interés de la serie era retratar a los personajes en la intimidad de sus reacciones frente a los contextos de peligro. Eso mostraba un permanente equilibrio precario. Con el equipo artístico intentamos siempre darle, con recursos limitados, la mayor verosimilitud a ese contexto, tal como lo pedía el guion.

Muchas cosas que no conocíamos hubo que recrearlas, imaginando, porque no existían antecedentes directos. El Frente Patriótico fue un

101 El Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) fue una organización guerrillera chilena creada en 1983 como brazo armado del Partido Comunista, con el objetivo de luchar contra la dictadura de Augusto Pinochet mediante acciones de resistencia armada.

grupo armado que, de alguna forma, buscaba responder a la violencia de la dictadura y encontraba en ello una misión política. En su realidad había una argumentación moral detrás. Algunos lo llamaban terroristas y, hasta el día de hoy, hay gente que los asocia solo a la doctrina del terror. Yo me lo explico de un punto de vista social y político, en el que era imposible evitar que surgieran respuestas a la violencia de Estado. La violencia siempre engendra más violencia. Tiene mucha lógica que, en un sistema degenerado en términos de valores, distintos bandos definan lo que es bueno y lo que es malo con total ausencia de diálogo político. Abordar temáticamente esa voz fue arriesgado y valioso de parte del canal, y la audiencia respondió de manera magnífica, pienso yo. Eso es lo sorprendente de la ficción: se necesita para crear espacios alternativos e imaginarios, y hablar de lo que duele.

Luego vino la etapa final de la serie, cuando me incorporé como director en la sexta y la séptima temporada (esta última por entonces no estaba garantizada), con una familia Herrera separada. De esto habla mejor Álvaro Bisama¹⁰² en una crítica, donde describe a una familia traumatizada por dentro, que inevitablemente debía mostrar los estragos de la represión de forma interna.

Me demoré en aceptar el encargo de la dirección; tenía mucha reticencia, porque al inicio no se sabía cómo evolucionaría la serie. También sentíamos que podía venir un agotamiento de la idea. La serie no podía seguir describiendo un a familia eternamente feliz, que sobrevive unida resistiendo siempre la adversidad de una amenaza externa. ¿Era el momento de que una bomba invisible estallara por dentro?, Rodrigo Cuevas, el guionista, no tardó en plantear la etapa que debía arribar. Y, esencialmente, se trataba de quebrar la relación entre los padres y observar las consecuencias de ello. “¿Te gusta la idea?” —me preguntó—. “Obvio que sí”, respondí, y eso terminó por convencerme. Sería un viaje complejo, psíquicamente mucho más desafiante. Una familia suele dañarse por dentro: siempre hay contradicciones en las relaciones, se van separando las visiones de mundo entre hijos y padres, los antagonismos también son internos y los vínculos pueden dañarse, transformarse o nunca recuperarse.

La mitad del país tiene el recuerdo menos feliz de sus familias: hijos de padres separados, divorciados, distanciados. Historias complejas de desamor, o incluso de violencia, que muchas personas sobrevivieron bajo el mismo techo; ninguna época ni generación está ausente de esas crisis. Desde este punto de vista, tiene sentido resistirse a la

102 Álvaro Bisama es un escritor y autor de crónicas de televisión chileno, y es director de la Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales, en Santiago de Chile.

fractura, a identificarse con la tragedia y, por el contrario, mantener el recuerdo idealizado de la familia que sigue unida. *Los 80* era un show de televisión, también de entretenimiento; lo entendíamos todos así. No había que apresurarse. De resultar exitosa la temporada, el canal se aventuraría a concretar una última temporada final.

¿Por qué crees que fue importante profundizar en el tema de la dictadura?

La ficción en televisión nunca había abordado el asunto de manera amplia y profunda. Este tema nos dividía. La serie produjo una amplia identificación y empatía con los personajes y estoy seguro de que esto ayudó, lentamente, a lo largo de esos años, a abordar mejor los temas en cuestión y a reflexionar sobre el valor de la vida, con menos resistencias ideológicas y morales para condenar la violencia de Estado. Yo adhiero a la idea de que lo político en el arte es mejor cuando se aborda desde lo personal, lo íntimo, lo relacional. *Los 80* fue una idea inteligente para acercarnos a mirarnos como sociedad desde una tribuna familiar. Su éxito de audiencia se reflejó primero en los estratos sociales más altos, algo curioso, aunque sin poder precisar los factores que determinaron esta atracción. Recordemos también que esta familia no es el punto de vista de una familia de la clase obrera; ese espectador se sumó después. Los Herrera están en el centro de la denominada clase media, particularmente amplia y diferenciada en Chile, y desde ese territorio consiguieron convocar a distintos mundos.

En mi casa no se hablaba de política, no se tenía una mirada pública sobre eso. La dictadura era mala. Algunos también pensaban que no era tan mala, que vivían mejor con ella que como vivían antes. Muchos no querían retroceder, ni poner en peligro su situación: solo trabajar, ser decentes. Y eso era muy especial en la definición de esta familia, que en teoría representaba a la gran clase media. La mirada política de la serie era también íntima, precisamente desde los conflictos de una clase y generación de padres que no veía muchas ventajas en oponerse e involucrarse con un contexto que les resultaba adverso y amenazante. La familia Herrera debía parecerse a todos nosotros.

¿Por qué nos parecía importante llegar hasta los años 88 y 89?, porque marcan la transición y término de la dictadura. Arribada la democracia, la nueva organización política propuso que debíamos caminar juntos hacia una reconciliación moral y política. Este debía ser el tema principal si se llegaba a retratar la década completa, culminando en una temporada final. Un tema sobre el cual, hasta el día de hoy, no tenemos consenso, fundamentalmente porque no se vislumbraron caminos para una real reparación moral de las víctimas de violencia política.

En la historia de los Herrera, esto encuentra su analogía en la ruptura y la reconciliación de pareja. No a través de un petitorio político, ni la indiferencia de los hechos o errores, sino luego de que ambos buscaron y hallaron su libertad. Ana y Juan se permitieron vivir sus propias experiencias de sentido, separados el uno del otro, y rehacerse sin amenazar al otro, hasta poder sentarse a conversar, reconstituídos, entre ellos y con sus hijos. Esa idea puede parecer un poco moralista, pero no lo es tras un largo proceso de dos temporadas, donde podemos comprender y verlos elegir con libertad.

En la última temporada, la serie dialogaba con el presente — su año de cierre, el 2014— y vemos a Ana López y Juan Herrera de nuevo juntos, ya ancianos. A mí me gusta mucho la controversia, los televidentes se dividieron, una mitad dijo: “No, nada que ver, ¿por qué terminaron juntos?”, y la otra mitad: “Qué bueno que la familia Herrera, al final de todo, vuelve a estar unida”.

¿Por qué yo confiaba en ese final? Para mí era un cierre coherente. La pareja no está recompuesta por el “deber ser”, ni por la Iglesia católica —era una familia creyente, heteronormada, como la gran mayoría en los ochenta—, tampoco por ideas impuestas arbitrariamente desde el guion, sino después de haber recreado un viaje de familia complejo, de largo aliento y, por lo tanto, interesante, creo yo.

En segundo lugar, esta idea, primero metafórica, a mí me reconecta con la cultura de la televisión y su esencia como entretenimiento. En el fondo, su característica es la nitidez de las historias, que necesitan concluir los argumentos, a diferencia del cine o las series de autor (donde, además, el público tiende a estar conformado por una élite), frente a aquel que busca contenidos en la televisión abierta. La televisión es de personajes definidos, con objetivos, conflictos y antagonismos claros: es la esencia de la televisión de entretenimiento. En contraste, un cine de autor siempre se ha sentido cómodo dejando más cosas más abiertas; no sé por qué, pero eso deja más respuestas en manos del espectador.

Pero, más allá de cumplir con estos objetivos de la televisión clásica, a mí me atrajeron las posibilidades de construir, en dos temporadas, un final potencialmente optimista. Eso te da la certeza de que, si el final es feliz, en medio puede ocurrir cualquier cosa, siempre y cuando logres desplegar causales lógicas y profundizar en las consecuencias. Pienso que mucho de lo que no logramos mejorar como cultura y como sociedad durante la propuesta política de la reconciliación nos marcó, para bien o para mal. Muchos de los espectadores son hijos que no vieron la historia de sus padres terminar con un “final feliz” y pudieron habitar esa fantasía también. ¿Por qué negárnosla?

Este criterio para mí está en las bases del entretenimiento. No hicimos una serie frívola, sino todo lo contrario: los vimos sufrir y sobrevivir, amar y separarse, y vivir otras historias de amor. ¿Cómo todas las desventuras de los Herrera no habrían de acercarlos a la capacidad de integrar esos traumas y convertir ese proceso en una oportunidad de perdón y transformación? Siendo librepensador, esta idea me parecía psíquicamente saludable y confié siempre en ella desde los guiones. Algunos lo encontraron demasiado optimista, otros no; nuestras opiniones políticas están también motivadas desde el ámbito de lo personal y lo íntimo, siempre.

Pero lo cierto es que hay mucho más triunfo en esta historia mínima de ficción que lo que pudo gestionar la propuesta política de esos años, porque todavía seguimos perturbados y sin reconciliación. De haber sido escrito con más pesimismo, lo habría encontrado derrotista, sobre todo después de verlos sobrevivir a tamaña batalla de vivir en el Chile de los 80. Si hubiera sido una serie en HBO, quizás habría tenido un cierre como *Game of Thrones* [jajaja].

Los que leyeron exclusivamente la sonrisa de la familia al final fueron interpelados por otros televidentes más agudos, que consiguieron habitar la zona intermedia que contiene el final casi feliz, si no fuera porque hay una madre y un padre, cada uno con una historia distinta respecto de su hijo Félix, ya adulto. Félix, aunque esa tarde se ha redimido, sabemos que ha callado durante años un crimen: fue cómplice del atropello de un obrero al que él y sus amigos dejaron tirado en la carretera. Esa idea está basada en un hecho verídico, ocurrido en Chile, con la intención de que el público reconociera el tema de la relatividad de la justicia según la condición de clase, algo que se quedó con nosotros desde los años de la dictadura.

En el proceso de diseño y producción de arte de *Los 80*, ¿qué obstáculos enfrentaste y cuáles consideras que fueron los desafíos más importantes?

En términos globales, el principal obstáculo fueron los recursos limitados. *Los 80* nace como un producto privado y, en la segunda temporada, se convierte en público-privado al recibir financiación de CNTV,¹⁰³ fondo estatal. Después lo financió exclusivamente canal 13. La primera temporada adaptamos una casa muy grande y lujosa. Tapamos

103 Consejo Nacional de Televisión de Chile (CNTV), organismo autónomo encargado de regular, supervisar y fomentar la televisión en el país, además de administrar el Fondo-CNTV, un instrumento público que financia, mediante concursos, la producción, transmisión o difusión de programas televisivos de alto nivel cultural o de interés nacional, regional o educativo.

las ventanas con tabiques de madera y achicamos los espacios para crear esta casa estudio donde el equipo técnico trabajaba alrededor en los jardines.

Cuando la temporada tuvo una buena recepción, el desafío fue llevar la casa, en la segunda temporada, a su versión mejorada en estudio. No queríamos perder la sensación de grabar en espacio discretos, reales, pequeños; por eso habíamos achicado la casa real. Pero esta transformación, a veces, se nos iba de las manos, porque no podíamos grabar con flexibilidad.

En las teleseries que dominaban la representación social se trabajaba siempre en estudios, y estos nunca dejaban de parecer sets gigantes. Hasta las casas de la gente más pobre lucían así, para poder grabar con comodidad y desplegar toda la infraestructura técnica necesaria. Este detalle siempre me molestaba, así que en nuestra versión de estudio me puse a pensar en mecanismos para sacar muros y poder introducir las cámaras de forma invisible. Es decir, detrás de un afiche había un agujero para que entrara la cámara sobre el escritorio, o podía emerger desde dentro de un closet desmontable con esa finalidad. Si sacabas el respaldo del camarote, salía también la pared; entonces la cámara pudo ocupar lugares un poco más íntimos, sin tener que hacer crecer el espacio para que entrara el equipo técnico.

Y eso fue un gran desafío cumplido y muy entretenido. No había hecho algo así, tampoco en televisión. Todos esos descubrimientos fueron artesanía ingeniosa para crear una atmósfera más realista, pero para sortear los recursos y plazos limitados en las primeras temporadas. Boris Quercia y yo veníamos del teatro, así que no teníamos pudor en inventar y jugar a hacer las cosas divertidamente. Tuve mucha libertad, lo mismo Antonio Quercia, el primer director de fotografía.

Te puedo contar historias anecdóticas, como que a veces un set sirvió para tres cosas, pero me voy a alargar. Se abría una ventana donde no la había, pasaba a ser el techo de una celda o lo transformábamos en carteles publicitarios. Yo creo que el Café del Cerro¹⁰⁴ tuvimos que hacerlo varias veces, porque lo reciclábamos sin saber cuándo volvería. La casa Herrera siempre fue un desafío. Hay gente que todavía cree que el jardín o la cocina eran reales, y mucho tuvo que ver con la iluminación. Hace 17 años era menos común ver en la televisión abierta las casas iluminadas de esa manera, más contrastada. Lo nuestro era una serie que salía los domingos en televisión abierta y convivía con las teleseries de toda la semana.

104 El Café del Cerro, ubicado en el barrio Bellavista, fue entre 1982 y 1992 el epicentro de la música contestataria en Santiago de Chile, y en él transcurren varias escenas de *Los 80*.

La publicidad, de alguna forma, domina la televisión con su estética de lo bello, de lo limpio, lo perfecto. Una estética sin conflicto, sin dicotomías o irrupciones. Esta idea ha influido también el género de la teleserie. Por entonces yo no soltaba mi escuela con *Machuca*, donde todo tenía memoria, tiempo y textura. Una de las premisas clave era que todo debía parecer más viejo que su versión en época, como un país un poquito en posguerra. Este recurso lo usé hartito en los primeros años de diseño.

En *Los 80* se utilizaron muchos anuncios y publicidades antiguas de la época, de distintas marcas y empresas. Se percibe un gran trabajo de restaurar esa lógica comercial y de mostrar las pausas publicitarias tal como eran entonces. ¿Puedes contarme más al respecto?

Lo bueno de todo eso es que, en aquel tiempo, usamos todas esas marcas sin ninguna restricción de licencia ni de derechos de autor. Muchas de ellas ya no existían, y todo ese capital pudo ser puesto a disposición de la visualidad. Creo que es la clave de *Los 80*: nos ayudaba tener la realidad atiborrada de gráfica, porque si hay algo que tienen nuestros años de juventud, en los años 80, es la fuerte presencia de la publicidad en todos sus formatos. Desde entonces vivíamos rodeados de imágenes que estaban ahí para ofrecerte helados, ropa, muebles modernos, o promover las primeras multitiendas. Y yo creo que en eso hay mucha representación dentro de la representación, algo que intentamos aprovechar bastante en el diseño de arte.

A veces convertimos en afiche imágenes que no lo eran. La publicidad de una revista la ampliábamos para que se convirtiera en algo significativo frente a cámara. Todo se hacía a escala para un programa de televisión, con sencillez y sin efectos digitales, nada comparable con lo que vino a montarnos después la televisión en *streaming*. Estas imágenes publicitarias evocaban, pero también permitían recordar y reflexionar sobre los elementos que constituyeron parte de la cultura; entendiendo como cultura aquello que dio forma a nuestros valores y a nuestra idiosincrasia, de la que también es parte la frivolidad, que integra el mundo pop y que aportan los medios masivos que fueron construyendo nuestro imaginario y nuestro recuerdo, querámoslo o no. Mi infancia está hecha de esos recuerdos sencillos: las miniaturas que junté, los helados que comí, las etiquetas de las cosas que guardé. No sé por qué razón, pero es una época que recuerdo mucho a través del sabor y de las gráficas comerciales.

En las primeras temporadas de *Los 80* hubo un organismo —una institución de recaudación de derechos de los cantautores— a través del cual se pagaba anualmente una cuota que permitía usar la música

de los 80 con libertad. Eso también fue otro milagro de la industria y del contexto legal de entonces: válido para la emisión al aire, pero no para vender la serie a otros medios. Alcanzamos a montar las primeras temporadas con esa libertad, después ya no fue posible. Hoy sería prácticamente imposible de replicar. De hecho, en la plataforma Amazon, donde la serie está disponible, no contiene las canciones originales de la época: tuvieron que ser reemplazadas.

En contraste, en la serie *Noticia de un secuestro*, la plataforma productora se protegía mucho de cualquier tipo de demanda por derechos de propiedad intelectual. Prácticamente no podíamos usar nada que evocara visualmente sin contar con la autorización de su marca o autor. Hoy comienzan a surgir acuerdos y resquicios legales que equilibran esa relación de las marcas o autores con la ficción, delimitando el uso incidental de las imágenes. La música, en cambio, se rige por otras normas. Uno no quiere prescindir de esos elementos iconográficos, pero puede resultar costoso y engorroso. Bajo ese contexto legal he tratado de trabajar en los últimos tiempos, pero se hace difícil —y a veces imposible— ser fidedignos con las recreaciones históricas.

Creo que los contextos audiovisuales y las leyes de cada país deberían unirse en promover un patrimonio expandido, a través de un tratado que norme y proteja espacios de libre expresión. Se trata del uso para crear contexto, no para explotar comercialmente un producto específico, por supuesto. Un proyecto audiovisual también rescata la memoria, y soy de la idea que la recreación histórica en ficción, de igual manera, va creando una memoria cultural que, a fin de cuentas, se convierte en una forma de patrimonio.

¿Qué críticas, internas o externas, recibiste o sabes que recibió la serie?

Cuando los padres se separan al inicio de la temporada seis, los fieles a la serie reaccionaron perturbados en las redes sociales: “¿Quién separó a la familia Herrera?, la han destruido”. Cambiaron de director, él es el responsable —dicho de manera menos cortés, claro. Me culpaban de la infelicidad de los Herrera, etc. Eso, en el fondo, quería decir que el guion y el interés comenzaban a activarse. Fue una reacción particular como inicio, y Twitter es además un lugar despiadado. Por entonces no quise saber nada de las redes: estaba convencido de que el camino valía la pena y confiaba en lo que quedaba por ver.

A medida que avanzaba la historia sucedió lo contrario: la serie creció hacia una dimensión más compleja. Había que dar un giro. La temporada anterior, la cinco, había cerrado de forma inquietante y había alejado a un gran porcentaje de seguidores; según los números, fue la más baja. Ahora, el drama, aunque no fuese placentero, reanimaba el

interés. La audiencia, estadística y emocionalmente, regresó. Críticos y público valoraron un cambio en la manera de afrontar la dirección y la puesta en escena, y me sentí aliviado, tranquilo, contento. A cualquier director le habría aterrado meterse con esta familia; imagínate yo, que estaba debutando.

La mitad del país tiene el recuerdo menos feliz de sus familias: hijos de padres separados, divorciados, distanciados. Historias complejas de desamor, o incluso de violencia, que muchas personas sobrevivieron bajo el mismo techo; ninguna época ni generación está ausente de esas crisis. Desde este punto de vista, tiene sentido resistirse a la fractura, a identificarse con la tragedia y, por el contrario, mantener el recuerdo idealizado de la familia que sigue unida. *Los 80* era un show de televisión, también de entretenimiento; lo entendíamos todos así. No había que apresurarse. De resultar exitosa la temporada, el canal se aventuraría a concretar una última temporada final.

En tu opinión, ¿cuáles fueron los factores que explican el éxito de la serie?

Primero, yo creo que hacía falta que alguien observara y retratara sensiblemente la vida cotidiana de la época en la televisión abierta. Segundo, hacía falta mirar el pasado con cierto tono de esperanza, un pasado que fue absolutamente conflictivo y doloroso. Al cabo de estos años, el cine de ficción y el documental habían aportado mucho; la literatura, el teatro, la música, las artes en general ya habían abordado la época más crítica de la dictadura en la década de los 70. La televisión, en cambio, fue obteniendo independencia lentamente una vez acabada la dictadura, pero por alguna razón este proyecto llegó justo a tiempo, o incluso algo tarde.

Televisión Nacional de Chile, el canal público, pudo haber tenido la iniciativa. Cuando se estrenó la serie, me llegó de buena fuente que un director del canal público dijo: "Wow, eso debimos haberlo hecho nosotros". Canal 13, que era un canal de una tradición católica y conservadora, había sido cercano al poder en los años difíciles de la dictadura. Cuando comenzó a grabar la serie ya era otra institución, por supuesto, que lentamente fue orientándose hacia la privatización y el ajuste editorial, hasta transformarse por completo antes de que la serie terminara.

Otra clave es que convocó a un elenco de actores admirados por el público, y también descubrió nuevos talentos que conformaron el universo permanente de la serie, quienes parecían haber nacido para sus roles. A mi gusto, el niño Félix, que fue interpretado de manera genial por Lucas Bolvarán, fue realmente una revelación; no imagino a otro niño interpretando como él las escenas más conmovedoras

que he visto. Después, el elenco fue creciendo: Estella, la guagua¹⁰⁵ de la serie, fue otra revelación. Desde entonces se apostó por rostros nuevos y particulares, gente muy destacada en el teatro o que no estaban normalmente en programas comerciales de televisión.

Wood Producciones fue una clave. Tenía un prestigio importantísimo en el cine y respaldó a un equipo de profesionales, muchos invitados por primera vez a hacer televisión. Esas primeras claves ofrecieron un resultado distinto a lo que se había visto. Aunque no dejaré de mencionar que, para mí, el verdadero tesoro estaba en los guiones.

También es importante considerar las razones que tuvo el Canal 13 de entonces para apostar por *Los 80* como su producto estrella, aun cuando podía reabrir heridas y ahuyentar a gran parte de la población nacional, todavía reactiva o negacionista frente a la desigualdad y las crueldades de esa década. A pesar de las diferencias ideológicas que podían aparecer, la serie fue una gran fuente de ingresos para el canal. A propósito de tu pregunta sobre El Frente [FPMR], alguien importante del canal me respondió cuando pregunté con curiosidad: “¿Por qué en todos estos años nadie ha objetado nada de los guiones, y esta temporada tenemos un personaje frentista?” Y la respuesta fue: “es que es rentable, mientras lo siga siendo, la serie continua”. Todos fuimos madurando, y yo, que era nuevo en este medio, comencé a entender cómo funcionaban los medios de comunicación.

Pienso que otra razón clave del éxito tiene que ver con el buen melodrama. No es una serie de acción, no ves grandes represiones ni protestas callejeras que hicieran perder el tono y punto de vista, tampoco estaba el valor de producción en las calles, casi no podíamos grabar en exteriores, por lo complejo y costoso. La gente se reconoce en la emoción, ese es el vehículo principal, y eso funcionó desde el comienzo. A través de ella se logra convocar a mucha gente, y a mí me parece que es una virtud de la televisión abierta, a veces desvalorizada, mal usada o que reproduce perjuicios.

Años después me llamó un amigo para contarme que se había sentado un verano con su hijo que ya había crecido a ver todas las temporadas y me dijo: “nos reímos y emocionamos, nos ha dado muchos temas para hablar; nos hemos hecho más amigos y nos hemos comprendido como generaciones distintas”. Creo que eso le pasó a mucha gente. A mí me regaló la confianza en la ficción de televisión y me hizo entenderla y sobre todo respetarla. Los titulares de los diarios amarillos estaban segurísimos de lo que interesaba a

105 Guagua es el término coloquial usado en Chile (y en otros países andinos) para referirse a un bebé o niño pequeño.

la gente: caminabas por la calle y leías en las portadas del periódico refiriéndose a la separación del matrimonio Herrera, o que la Sra. Ana, su esposa, comenzaba a trabajar fuera de casa.

A propósito de esto, la emisión de los últimos capítulos no estuvo exenta de diferencias internas. La televisión, y sobre todo la ficción, se debilitaba: producirla se hizo caro y era evidente que los espectadores emigraban a nuevos contenidos y formatos. Le siguieron los *realities* de franquicia y la compra de teleseries de origen turco, atractivas y comercialmente muy sostenibles, por las que los canales llegaban a pagar capítulos desde 1.000 dólares; nada competía con eso. Pero no imaginé que el capítulo final lo iban a desmembrar y dividir en dos entregas como programa telonero de esta nueva era de contenidos, adelantando una primera parte durante la semana, lo que hizo que muchos espectadores se perdieran confundidos, al igual que la estructura emocional del capítulo. Los realizadores quedamos perturbados. Pienso a veces si estuvimos a la altura de estos fieles espectadores de años.

La televisión abierta actual y local sigue buscando con dificultad la manera de ser sostenible. Lo revelador para mí, en este contexto, es recordar ese año 1989 -año con que cierra la ficción de la serie-, marcado por la transición hacia un Chile distinto, que despegaba con su economía de libre mercado con resultados exitosos, pero que nos acostumbró a sobrevalorar los índices económicos como único criterio para leer las necesidades de nuestra sociedad.

Con *Los 80*, fenómeno interesante de analizar, se produjo un espacio de convergencia que había demostrado la antigua televisión, una especie de comunidad de espectadores mirando el mismo un programa local y nacional los domingos durante tres meses. Se comentaba en las oficinas y casas, aliñado por las propias vivencias de la época. Esto es, para mí, un bien cultural muy escaso hoy en día, porque nuestros capitales culturales están muy diferenciados. Es difícil que dos personas sigan y vean lo mismo; entre generaciones distintas la distancia es aún más abismante. El *streaming* resulta un universo inabarcable. Y abarcarlo tenía algo bueno del mundo antiguo pre-Internet; por eso me ha vuelto cierta nostalgia. Cuando se producen estos fenómenos masivos, aunque sean *mainstream*, yo siempre los observo y respeto.

Pasando a *Noticia de un secuestro*,¹⁰⁶ en esta serie te encargaste del diseño de producción¹⁰⁷ ¿cuáles fueron los principales desafíos de

106 *Noticia de un secuestro* (2022) es una serie basada en el libro homónimo de Gabriel García Márquez, que narra los secuestros perpetrados por el narcotráfico en los años 90. Producida por Invercine & Wood para Amazon Prime.

107 A diferencia de *Los 80*, para *Noticia de un secuestro* sí estaba diferenciado el diseñador de la producción (*Production Designer*) del director de arte (*Art Director*). *Noticia de un*

recrear una historia que trasciende tu propio contexto nacional y cómo llegaste a involucrarte en ese proyecto?

Me dio un poco de susto y respeto la invitación, pero como iba a la cabeza Andrés Wood y Miguel Joan Littin, director de foto con el que hemos hecho muchas cosas con Andrés, me relajé de inmediato. Entrometerse en recrear un momento histórico de otra cultura es muy difícil y el resultado suele ser hasta nefasto. Pero no hay nada mejor que una buena investigación. Para eso pedí como condición un proceso de documentación serio, que me asignaran recursos para poder contar con un par de personas de Colombia, que hiciéramos una línea de tiempo y empezáramos a profundizar.

Partimos por Medellín, cómo habría sido la cultura popular de entonces, las calles, los barrios pobres, el centro, los códigos visuales del narco. Lo mismo con Bogotá. Así fuimos empapándonos de la cultura. Me leí lo que pude; prensa, historiadores colombianos, vi documentales, y cine colombiano. Pude reunirme de manera *online* semana a semana con personas del equipo mientras se levantaban las restricciones de la pandemia y poder ir en la búsqueda de locaciones. La única manera que tú tienes de tratar de interpretar la cultura de otro país es compartir e interpretar la mirada de su gente. Todo mi equipo era colombiano y esa fue una gran ventaja.

Ahora, ¿basta con estudiar la historia para recrear un país? No. ¿Era requisito que el diseñador de producción, en este caso, fuera colombiano? Es una buena pregunta, pero el resultado me demostró que no. Lo que se requiere es alguien capaz de interpretar todo ese material concreto y sensorial en una propuesta artística, que siempre puedes someter a juicios y consejos durante el proceso. Comencé a aplicar criterios y tomar decisiones.

Las series son ficciones dramáticas; y cuando digo dramáticas lo digo en el sentido global: la visualidad tiene por propósito moverse con la historia, ayudar a contarla o incluso contradecirla. Intenté combinar dos criterios; por un lado, mantener lo más posible el rigor histórico de base, para poder volar en aquellas secuencias donde se necesitara de algo más poderoso que lo real. Esto es en esencia seguir un criterio dramático y no arqueológico. En este sentido, a veces la realidad no es mejor —o no es tan buena— como tu ficción, pero nunca dejar de mantener la naturaleza esencial de lo que retratas.

He aprendido a ser más libre con esas decisiones. La visualidad debe tener una dramaturgia, esa es mi manera de participar, descubrir el escenario perfecto para contar algo.

Construimos la casa de secuestro de Bogotá apoyada en la pared de un gran muro que la separa de la ciudad. Los relatos históricos no han podido confirmar donde estaba ubicada esta casa. La pregunta artística fue: ¿cómo se siente realmente estar secuestrado? Mi imagen fue esa: la libertad es una ciudad viva al otro lado del muro mientras no puedo escapar y nadie puede verme. Sobre esa tensión espacial, la imagen del cautiverio podía ser más poderosa que encerrada en una casa sin localización. A Andrés le gustó la idea y planificamos la construcción en un exterior y el interior en estudio. Ese tipo de decisiones, para mí, son las que deben caracterizar una mirada de diseñador particular: con buenas ideas e imágenes podía ir disminuyendo las debilidades de no haber sido colombiano.

Otro ejemplo: luego de estudiar las dependencias originales de la Casa de Nariño,¹⁰⁸ específicamente las áreas que ocupaba la sede presidencial, no nos decían nada estimulante. Aquí parece que la gente no ensucia, no tiene recuerdos, ni huellas personales. Parece que no estuvieran ni trabajando, la verdad, todo parece insípido, listo para una foto con corbata. El poder siempre puede parecer algo más misterioso o sexy de lo real, no era el caso. Buscando como crear un escenario dramático, aparece la dicotomía civilización y barbarie. ¿Qué está en riesgo? Eso era lo que había que ayudar a contar visualmente. Una lucha de fuerzas dentro del drama, entre otras ideas. La barbarie, estaría en la deshumanización que experimentaron las víctimas del secuestro y en la miseria de los lugares, aunque nunca veríamos al mismísimo Pablo Escobar. Su dimensión y poder en la ausencia fue reforzada a través de cómo mostrábamos a una fuerza policial que lucía numérica, coordinada y diligente.

En contraste, no mostramos a un presidente Gaviria¹⁰⁹ en un escritorio, como las fotos originales de su despacho. Sino en un espacio inventado. Resumimos en ese set la elegancia del resto del edificio y lo caracterizamos con una biblioteca importante. Era la cultura lo que estaba bajo amenaza: el orden, la belleza, la democracia. Una guerra armada, pero sobre todo moral.

¿Ahora, puede ser equivocado reinterpretar dramáticamente la ambientación del despacho presidencial? Muchas películas y series jamás han sido grabadas en los lugares originales, pero eso solo lo

108 La Casa de Nariño o Palacio de Nariño es la residencia oficial y principal sede de trabajo del presidente de la República de Colombia, ubicada en el centro histórico de la ciudad capital de Bogotá.

109 César Gaviria (1947), político colombiano, presidente de la República entre 1990 y 1994. Durante su gobierno se adelantó la Asamblea Constituyente que promulgó la Constitución de 1991.

descubres cuando ya te convenciste de su supuesta fidelidad; y esto ocurre por su valor interpretativo y dramático en función de la historia. Confirmé que es mejor desear que un escenario provoque algún juicio y emociones, que desgastarse en ser fidedigno y purista como único camino. La gente en Colombia lo creyó; aunque conociera perfectamente su apariencia original, la cambió por la de la ficción.

Después de realizar *Noticia de un secuestro*, ¿cuál es la primera imagen que te queda de la historia que representaste de Colombia? ¿Qué te queda a ti como Rodrigo Bazaes?

Siempre pensé en las diferencias de Chile con el resto de Latinoamérica, sobre todo con el Caribe, pero me confirmó que nuestras historias tienen cosas en común. Colombia ha aprendido a contar muertos, en un proporción y causas distintas; nosotros aprendimos a vivir con miedo a la pérdida y también a la violencia. Esta vez me ha parecido interesante el desafío que buscan las plataformas de interpelar a un mayor número de espectadores, apelando a la universalidad de las historias. Aunque siempre he desconfiado de que eso sea posible, por alguna razón no consciente, conecté con su pasado. Me importó. Fue fluida la respuesta al desafío y al encargo. En lo práctico, asegurar un buen resultado puede que se trate de planificar bien el trabajo. La pandemia bajó el ritmo y la ansiedad, quizás nos despertó la necesidad de conectar, mientras intentamos trabajar bajo estrictos protocolos de salud.

Agradecí haber podido contar con profesionales buenísimos y sensibles; al final, ahí se inicia todo. Para crear en colaboración hay que dejarse impresionar, contagiar, escuchar y recoger las buenas ideas. También podría haber ocurrido que no conectáramos, eso habría sido lamentable; no me habría repuesto rápido. Quise ayudar desde el principio para que esta historia dignificara a las víctimas. Eso incluía retratar a secuestrados y secuestradores, porque ahí estaba la verdadera tragedia del clima político y social de inicios de los 90 colombianos: todos eran cautivos de Pablo Escobar. Había que conseguir retratar la dualidad de todas y todos los personajes.

Siempre que vi representaciones de Chile hechas por cineastas de otros países, las encontré perturbadoramente desconectadas. Con *Noticia de un secuestro* pude responderme un poco más por las posibles causas. En Colombia la audiencia recibió bien la serie, eso era lo más importante, además de trabajar a partir de un libro impecablemente narrado por Gabriel García Márquez. No podíamos fallar. Pasamos la prueba de la audiencia. Trabajamos para evitar la desconexión, pero siempre soñando con decir algo más, me refiero a alcanzar vuelo artístico. Planificar y estudiar siempre traerá ventajas, pero lo más

importante, seguir entrenándose en capturar la naturaleza de los territorios y sus habitantes, eso que casi siempre es invisible a los ojos, el diseño de arte puede darle forma física y sensorial.

Aunque nunca dejas de equivocarte, me siento más preparado; con la confianza en un método de trabajo que se viene gestando lentamente ya hace 20 años, cuando recibí la primera invitación a tomar una recreación de época, siguiendo a equipos y directores, que, a fin de cuentas, me han enseñado todo sobre este oficio y arte audiovisual. Este proyecto solo me aportó confianza, además de mostrarme paisajes y personas maravillosas. Espero poder repetir esta experiencia, con nuevos equipos y en nuevas tierras.



DIRECTORES Y DIRECTORAS _ _ _

**La mirada que cuenta: retos
para convertir la historia
de Colombia en ficción**

Si bien el guion indica qué ocurre, son los directores quienes deciden cómo mostrarlo al público: qué ángulos, qué ritmo, qué mirada. Cada plano, cada toma que vemos en pantalla pasó antes por su criterio. En este bloque entrevistamos a los directores colombianos Carlos Gaviria, Carlos Moreno y Andrés Baiz para que relataran, en concreto, su experiencia en la realización de *Tres Caínes*, *Pablo Escobar, el patrón del mal* y *Narcos*, respectivamente. Gaviria fue uno de los directores de *Tres Caínes*, junto con Mauricio Cruz; Moreno codirigió *Pablo Escobar, el patrón del mal* con Laura Mora; y Baiz estuvo a cargo de doce episodios de *Narcos*. Aunque las dos primeras se pensaron para televisión y la tercera para Netflix, los tres provienen del cine. Con ellos exploramos los desafíos de trabajar para televisión y plataformas, así como el reto de abordar temas tan sensibles como el conflicto armado y la guerra contra las drogas.

Los entrevistados coinciden en que estas series históricas se produjeron dentro de una arquitectura industrial que condicionó la forma y el contenido. Razón por la que el cine resulta, a veces, más apetecible: ofrece mayor margen de autoría frente a la maquinaria televisiva. Esta menor autonomía creativa adquiere una dimensión ética cuando los hechos históricos que se representan están aún “abiertos”. Es el caso de *Tres Caínes*. Gaviria explicó el “susto” al dirigirla porque la historia de Colombia, dice, “todavía no está definida” y el conflicto no se ha cerrado; manifestando que existe, por tanto, el riesgo de que la televisión imponga una versión que responda a intereses económicos o políticos. Moreno añade la otra cara del problema: en contextos donde el público puede confundir ficción y realidad, la responsabilidad creativa se vuelve más exigente.

Una de las tensiones prácticas que emergen de las entrevistas es el distinto grado de libertad creativa según el tipo de personaje. Carlos Gaviria advierte sobre el “principio inmoral” en *Tres Caínes* de convertir al villano en protagonista, lo que lo obligó a tomar decisiones formales deliberadas, como por ejemplo filmar la violencia de manera descarnada para contrarrestar cualquier idealización. Paradójicamente, explica Moreno, en *Pablo Escobar, el patrón del mal* las interpretaciones de los “bandidos” gozaban a menudo de mayor libertad porque no estaban sujetas a la supervisión de las personas reales que los inspiraron, lo que permitía tramas más verosímiles. En contraste, los personajes con vínculos institucionales o familiares implican negociaciones, filtros y cautelas. Andrés Baiz relata cómo se impuso en *Narcos* la tarea de equilibrar la narrativa para evitar que los agentes extranjeros de la DEA aparecieran como superhéroes que “venían a rescatar a Colombia”. En suma, la representación de un sujeto —víctima, villano o héroe— determina grados distintos de libertad y responsabilidad narrativa.

Además, las decisiones estéticas suelen estar mediadas por la producción: una “toma guerrillera” podía costar lo equivalente a varios capítulos de melodrama, recuerda Gaviria, lo que obliga a negociar prioridades. La necesidad de producir con rapidez (unidades paralelas, calendarios ajustados) condiciona la audacia formal y obliga al director a conciliar ambición estética y límites económicos. Al mismo tiempo, Baiz observa que las plataformas globales a veces ofrecen nuevos márgenes creativos, aunque con modelos de trabajo distintos que traen sus propias imposiciones.

Frente al efecto social de estas series, las posiciones oscilan entre escepticismo y sentido de responsabilidad. Moreno y Baiz muestran escepticismo ante la idea utópica de que una serie cambie realidades estructurales: para Moreno, cine y televisión entretienen, pero sobre todo reflejan y se regodean en las realidades que muestran. Baiz, sin embargo, admite que producciones como *Narcos* pueden tener un uso pedagógico inesperado: aunque no se hicieron con fines educativos, sirven como recurso para entender parte de la historia reciente y la enorme resiliencia social frente al horror. La tensión entre escepticismo y responsabilidad ética vuelve a situar al director en un rol ambiguo: no siempre transformador, sí necesariamente responsable en la forma en que presenta el pasado. En cualquier caso, los realizadores coinciden en que la autenticidad nace de la experiencia: las vivencias personales, el conocimiento del país y la memoria son las claves para que la ficción no reproduzca mitos, sino que ofrezca miradas complejas sobre un pasado aún en disputa.

Dirigir ficción histórica exige entonces una triple pericia (formal, ética y logística): decidir el lenguaje, sopesar los efectos sociales y negociar la producción. Más que reproducir eventos, estas ficciones moldean memorias; por eso el gesto del director es político tanto como estético. En ese sentido, dirigir ficción histórica es, ante todo, una práctica de traducción: convertir hechos en imágenes que no sólo informen, sino que permitan pensar, cuestionar y recordar con matices.



ENTREVISTA A CARLOS GAVIRIA

*Bogotá, 14 de febrero de 2022
Realizada por Mónica Contreras Saiz*

«Aprendí lo problemático que es poner en escena la historia reciente, sobre todo, en un tema tan controversial como el paramilitarismo. Aunque a los personajes se les cambien los nombres, todo el mundo sabe quiénes son.»

Carlos Gaviria Pérez es director, guionista y editor colombiano con una Maestría en Bellas Artes (MFA), en cine, de la Universidad de Nueva York (NYU). Tiene una amplia trayectoria como director de fotografía en más de 20 largometrajes y documentales realizados en Colombia y Estados Unidos. En cine, escribió, dirigió y editó *Retratos en un mar de mentiras* (2010), reconocida como una de las producciones colombianas de mayor proyección internacional de ese año. También participó en el proyecto audiovisual *El aula vacía* con el corto *Las buenas intenciones* (2012), sobre el reclutamiento forzado por grupos armados en Colombia, financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo y producido por CANANA. En televisión, ha dirigido series y telenovelas como *La ley del silencio* (2005), *Mujeres asesinas* (2007), *Rosario Tijeras* y *Tres Caínes* (2013).

¿Cómo ha sido tu trayectoria entre el cine y la televisión?

Yo pertenezco a una generación en la que todos queríamos hacer cine, pero en Colombia no se podía. En mi época, cuando yo tenía 25 o 30 años, lo máximo que podías hacer eran cortometrajes, y con muchas dificultades. Hoy hacer cine es mucho más fácil y barato: ya no se filma en cine, sino en video. Antes una latica de 12 minutos costaba doscientos dólares, y el revelado otros cien. Ahora, con treinta dólares, compras un disco que incluso tiene mejor calidad.

En esa época casi no existía el cine, no había una continuidad, no había una industria donde uno pudiera desarrollarse, pero sí había una industria de televisión. Así que, de alguna manera, todos terminamos migrando: queríamos hacer cine, pero nos tocaba trabajar en televisión. Y ahí pasó algo interesante, porque la televisión también comenzó a cambiar. Antes se hacía casi toda en estudio: las telenovelas eran puro teleteatro, nunca se sacaban las cámaras a la calle.

Las actuaciones eran muy exageradas, sobre todo en la televisión latinoamericana. Estaban pensadas para mujeres que veían televisión mientras hacían otros oficios en la casa. Muchas veces ni miraban, solo escuchaban. Por eso la actuación estaba muy basada en la voz, se acentuaba y se sobreactuaba para que, mientras lavabas o cocinabas, entendieras que alguien estaba llorando o que a otro lo estaban golpeando. Esa era la forma de hacer televisión.

El 90% se grababa en interiores y apenas un 10% en exteriores: básicamente la entrada o salida de la casa, y todo lo demás en estudio. Con nuestra llegada, más o menos en los ochenta, y con los cambios tecnológicos —cámaras más pequeñas— empezamos a salir del estudio. Ahí nació un estilo mucho más híbrido, que es lo que existe hoy: ya no es tan fácil decir qué es una novela y qué es una serie.

Las primeras cámaras de televisión eran gigantescas, de tubos, y necesitaban muchísima luz. Por eso obligaban al teleteatro: moverse en una escena era complicadísimo. Cinco años después ya teníamos cámaras medianas, portátiles, que permitían correr, grabar en exteriores, movernos como quisiéramos. Nadie quería volver al estudio, todos queríamos grabar afuera. Aunque, claro, las novelas siguen haciéndose mucho en estudio, porque es más económico: ahí grabas a una velocidad imposible de lograr en exteriores.

¿Cómo empezó tu trayectoria?

Yo empecé haciendo cosas propias. Me gané una beca de Focine¹¹⁰ para estudiar en Estados Unidos y allí estuve en la Universidad de Nueva York con otras personas que también habían sido becadas.

¹¹⁰ Focine (Compañía de Fomento Cinematográfico) fue una entidad estatal colombiana creada en 1978 para financiar y promover la producción de cine nacional, activa hasta 1993.

Por ese tiempo hubo un programa del gobierno que empezó a apoyar los medimetrajes, que eran como películas para televisión. Se hicieron muchísimos. Yo no hice ninguno porque estaba en Estados Unidos, aunque en vacaciones venía y participaba en varios proyectos de amigos que se habían ganado el concurso. Más o menos se hacían diez o quince al año. Eso fue el nacimiento de una pequeña industria de cine, pero al mismo tiempo mucha gente emigró a la televisión. Entonces hacíamos televisión y cine, aunque la verdad era mucha más televisión que cine.

El cine para nosotros era un hobby, algo que financiábamos con recursos que lográbamos conseguir del Estado, pero del cine no vivía nadie. No había plata para vivir de eso. Y sigue siendo así: todavía hoy es muy difícil vivir solamente de hacer cine en Colombia. Es prácticamente imposible.

**¿Cómo se manifiesta el lenguaje cinematográfico en la televisión?
¿Qué elementos de la puesta en escena y de la actuación puede
aportar el cine a la pantalla chica?**

El lenguaje cinematográfico siempre ha sido mucho más naturalista, en parte porque el cine se ve en una pantalla mucho más grande, donde cualquier sobreactuación molesta muchísimo. En cambio, en la televisión, con sus pantallas pequeñas —que uno escuchaba mientras almorzaba— incorporaba la sobreactuación como parte de su lenguaje. En el cine sucede lo contrario: entre más contenida es la actuación, más efectiva resulta. El *Método*,¹¹¹ que es una guía de actuación, se basa justamente en eso: en sentir realmente las cosas y expresarlas de la forma más contenida posible.

¿Por qué? Si yo tengo un primer plano tuyo en una pantalla de tres metros por ocho, donde puedo ver los detalles más íntimos de lo que tú estás sintiendo, cualquier sobreactuación molesta, está supraumentada. Cualquier exageración se amplifica y rompe la verosimilitud. Por eso el cine busca un estilo realista, que mientras más fiel sea a la realidad, más intensidad logra. La sobreactuación, en cambio, le quita fuerza, le resta realismo y convierte la escena en un mero acompañamiento, como el ruido de fondo mientras cocinas.

Esa diferencia también se ve en la puesta en escena: la televisión latinoamericana, por ejemplo, suele tener iluminaciones planas y poco realistas, mientras que el cine apuesta por atmósferas más cercanas a la realidad.

¹¹¹ *El Método* es una técnica de actuación desarrollada en el Actors Studio de Nueva York por Lee Strasberg, a partir de las ideas de Konstantín Stanislavski. Su principio central es que el actor no debe fingir emociones, sino vivirlas realmente, recurriendo a recuerdos y experiencias propias para dar autenticidad al personaje.

¿Cómo llegaste a dirigir *Tres Caínes*?

Yo había vivido como 15 años en Estados Unidos, estaba bastante desconectado, aunque siempre mantuve amigos y vínculos aquí en Colombia. Luego vine a hacer la película *Retratos en un mar de mentiras* y durante la edición me quedé en el país. Ahí me contrataron para dirigir *Mujeres asesinas*. Ese es un proyecto argentino: los guiones son originalmente de allá, pero se hicieron versiones en Argentina, Colombia y México. Es interesante ver un mismo capítulo en las tres versiones, porque cambian los estilos según el país y el director. Después de *Mujeres asesinas* me ofrecieron *Rosario Tijeras*.

Más adelante me llamaron para *Tres Caínes*. A mí me gusta mucho la historia de Colombia, soy aficionado a la política, pero la verdad me dio susto hacer *Tres Caínes*. Me reuní con el escritor, Gustavo Bolívar.

Le dije que tenía un problema con la televisión y la historia, y es que Colombia es un país donde la historia todavía no está definida. No está definida porque el conflicto no se ha cerrado. Si piensas en Chile, con Pinochet, ya hay una opinión oficial sobre el tema; o en Argentina con Videla, pasa lo mismo. Hacer una película presentándolos como “los buenos” sería impensable.

Aquí en cambio no hay una versión oficial de la historia, y eso es muy peligroso porque la televisión termina reemplazando y creando una visión de la historia, que responde muchas veces a intereses económicos y políticos.

Recuerdo que le dije a [Gustavo] Bolívar: “Esto es un tema muy delicado”. Y él me respondió: “Esto está superbien investigado, yo estuve en los juzgados, todo lo que aquí se dice es verdad”. Y así fue como empezamos a grabar la serie.

¿A ti te llama directamente Gustavo Bolívar?

No, yo no lo conocía. A mí me llamó RCN Televisión. RTI fue la compañía productora que realizó *Tres Caínes* y la idea original fue de Bolívar. Él se la propuso a RTI y la productora aceptó hacerla. Los libretos eran de él. Por un tema económico y de logística, y para que la producción avanzara al ritmo necesario, habías dos unidades de grabación que trabajaban en paralelo: una bajo la dirección de Mauricio Cruz en Girardot y yo en San Francisco (Cundinamarca).

Pero —y te reitero lo que ya mencioné antes— había algo que a mí me preocupaba mucho, y es el tema de la historia. La historia de este país todavía se está escribiendo, y el paramilitarismo es un problema que no se va a resolver en el corto plazo. Mientras no exista una visión clara, un consenso sobre nuestra historia reciente, todo va a seguir siendo materia de debate y conflicto.

Hubo mucha polémica durante la emisión, incluso hubo una campaña en redes sociales „No a Tres Caínes“, que presionaba para que las empresas que pautaban con el canal RCN se retiraran.

Eso fue muy complicado. Lo comparo con *Rosario Tijeras*, que aquí podía pasar lo que fuera y a nadie le importaba, no había controversias posibles. Pero *Tres Caínes* tocaba hechos históricos y personajes de la vida real que todavía estaban vivos y con poder, y ahí sí había problemas. Además, personajes más controversiales que los “tres Caínes” son difíciles de encontrar.

De otra parte, en el trabajo de campo me he encontrado con personas que agradecen haber visto la serie porque dicen: “Finalmente esto llega a la televisión”. Quisiera preguntarte: ¿qué riesgos ves en haber contado esta historia?

Yo creo que *Tres Caínes* fue tan polémica que difícilmente se volverá a hacer algo parecido. El problema es de raíz: son series que parten de un principio inmoral y es que, de alguna manera, así intentes mostrar al personaje principal de forma negativa, siempre hay un cierto nivel de idealización del héroe, porque así funciona el drama.

Pero hay algo interesante que quiero comentarte. En Medellín me reuní con dos defensores de derechos humanos y vimos juntos un capítulo de la serie en el que aparece el personaje de Isabel Mariño, interpretado por Myriam de Lourdes, una defensora de derechos humanos. Ellos no habían visto la novela antes, pero al terminar ese capítulo les pregunté: “¿Qué les pareció?” y me dijeron que se sintieron bien representados, que vieron un esfuerzo por mostrar a las víctimas. ¿Qué piensas tú sobre esta representación?

Y ese esfuerzo, en mi caso como director, tratamos de llevarlo al máximo. Grabamos escenas de masacres y asesinatos de la manera más descarnada posible, justamente para generar rechazo. Ese fue un trabajo consciente, por lo menos de mi parte. Pero el problema es que, mientras ellos sean los protagonistas... Uno podría contar esa misma historia, pero poniendo como héroe a alguien que combatió a los paramilitares.

En *Tres Caínes* hay mucho melodrama: los líos con las mujeres, las peleas sentimentales. Supongo que esto viene de la idea de atraer a un público amplio, ¿Es así?

Sí, claro. Y, por otro lado, el melodrama siempre es más fácil y barato de hacer que la acción. Mantener una serie de pura acción en un país como Colombia es muy difícil, porque cuesta mucha plata. Yo

me acuerdo que una de las primeras cosas grandes que hicimos en *Tres Caínes* fue una toma guerrillera de una finca: teníamos más de cien extras. Eso, que en los libretos eran diez minutos, nos costó tres noches de rodaje. Lo mismo que valen cinco capítulos de melodrama. Entonces la historia terminó recostándose mucho en la familia, en las mujeres Castaño.

En lo personal, después de haber trabajado un tema tan complejo y sensible como el de *Tres Caínes*, ¿hubo algún cambio en tu carrera?

Yo no volvería a hacer una serie de ese tipo sin tener un control editorial mucho más riguroso. Aprendí lo problemático que es poner en escena la historia reciente, sobre todo en un tema tan controversial como el paramilitarismo. Aunque a los personajes se les cambien los nombres, todo el mundo sabe quiénes son. Y, en todo caso, con producciones como esta se termina creando una versión tergiversada y al servicio de los intereses ideológicos de los dueños de los medios de comunicación y esta queda como la historia oficial de lo que sucedió en este país.



ENTREVISTA A CARLOS MORENO

*Bogotá, 18 y 22 de febrero de 2022
Realizada por Mónica Contreras Saiz*

**«Porque para producir ficción hay algo fundamental:
primero hay que construir un universo y después
creer en él.»**

Carlos Moreno Herrera es un director, productor y guionista colombiano de cine y televisión. En 2008 debutó con su primer largometraje, *Perro come perro*, estrenado en el Festival de Sundance y aclamado por la crítica. Posteriormente dirigió películas como *Todos tus muertos* (2011), *Que viva la música* (2015) y *Lavaperros* (2020), *Los iniciados: El diario de las sombras* (2024), presentadas en diversos festivales internacionales. En televisión, ha estado a cargo de producciones que retratan episodios de la historia reciente de Colombia, entre ellas *Pablo Escobar, el patrón del mal* (2012), *Distrito Salvaje* (2018–2019) y *Goles en contra* (2022).

¿Cómo iniciaste tu carrera en el cine y en la televisión?

Yo estudié Comunicación Social y Periodismo en la Universidad del Valle, te estoy hablando del año 88. La universidad tenía una escuela audiovisual al interior de la facultad en la que se trabajaba mucho documental. En ese entonces el modelo de producción audiovisual estaba más enfocado en el documental que en el cine de ficción. De hecho, en ese entonces no existía el Fondo de Desarrollo Cinematográfico, y el cine era una actividad artística privilegiada, para personas que tenían o influencias o recursos. Yo no tenía ninguno.

El formato de producción audiovisual documental era un poco etnográfico, se construía a través de un modelo que instauraron Oscar Campo, Luis Ospina y Antonio Dorado, que eran nuestros maestros de audiovisual, y ellos básicamente lo que hacían era un cine posible. Videodocumentales, como Herzog, como Win Wenders, como esta escuela de Múnich, que dejaban de mirar asuntos sobre los que en ese entonces el documental se ocupaba mucho, como comunidades indígenas, afro, naturaleza y se enfocaban más a la ciudad, lo que uno tenía cerca.

Era una mirada más urbana y por ahí yo encontré el camino hacia el cine. Había un espacio que tenía la universidad en el canal regional Telepacífico, que era *Rostros y Rastros*, y en ese espacio yo, y las otras personas de mi generación con las que trabajo, hacíamos documentales. Yo trabajaba desde la edición, desde la dirección, en documentales que tenían una mirada hacia lo urbano, a situaciones marginales, personajes, hallazgos, expresiones culturales, todo eso, pero en la ciudad.

Nosotros lo que teníamos que hacer era agarrar una cámara, salir, encontrar una historia y contarla en el formato documental. Entonces mi origen realmente no es el cine, es la televisión, porque las cosas que hacíamos no las hacíamos en cine y no estaban dirigidas a una audiencia de cine, sino una audiencia de televisión y de televisión regional. Y es televisión regional, que ya es un nicho. Estas producciones empezaron a tener cierto reconocimiento artístico, en festivales, en premios, que de pronto pasaban la frontera de la televisión regional y se transmitían en la televisión pública cultural.

Y eso nos daba cierto reconocimiento como realizadores jóvenes. Luego me gané una beca y fui a estudiar a la Universidad Autónoma de Barcelona. Pero algo que ya era más académico, era narrativa audiovisual, pues que era un magíster.

¿De qué se trataba ese magíster?

Era análisis de discurso. Tenía mucho que ver con la semiología, con la narratología, con la narrativa, pero desde lo audiovisual.

Haciendo el magíster yo opté por un cupo de profesor titular en la Universidad del Valle y me lo gané. Y cuando regresé a Colombia, la Universidad del Valle entró en una huelga larguísima y me dijeron: “No, tu nombramiento quedó ahí congelado, porque hay que esperar que pase esta crisis”. ¿Y ahora qué hago? Yo ya había terminado la beca, ya tenía que estar acá, ya estaba en Cali otra vez y mis amigos que estaban en Bogotá trabajando en cine publicitario me dijeron: “No, vení acá, nos inventamos algo” y por ahí fui escalando un camino en el cine publicitario. O sea, hice una maroma que no te imaginas.

¿Y no volviste a retomar lo de la plaza de profesor?

Nunca. Luego la universidad siguió adelante y las personas supusieron que yo no estaba interesado. Nunca me llamaron y yo tampoco lo retomé. Hoy en día creo que no lo haría, me costaría volver.

Pero en la publicidad ocurrió algo que fue coyuntural: conocí la técnica del cine. En ese entonces los comerciales de televisión se hacían en cine. Así que la primera vez que vi una cámara de cine, yo era el director. Pensé: “Uy, con esto se hacen películas... pero me tocó hacer un comercial de café”. Yo creo que ahí nació un poco la conspiración de que podíamos hacer una película.

¿Cuándo crees que uno está listo para ser director?

Yo creo que cuando le toca. Mi camino es muy particular y también mi visión sobre la dirección. Yo nunca me he considerado ni he entendido mi trabajo desde una perspectiva artística. No significa que no lo sea, o que otros no lo vean así, pero yo me siento más en el cine y en la televisión como un aventurero. Para mí se trata de hacer cosas y contar historias.

Yo no tengo una formación académica en cine ni he construido una “carrera de cine” para que alguien diga: “esta es la obra de Carlos Moreno”. Realmente no. Yo siempre he preferido que lo que yo haga —unas cosas buenas, otras malas— sea más importante que yo. Es decir, no me interesa que digan “el artista, el cineasta”. La verdad, no.

¿Cómo llegas a *Pablo Escobar, el patrón del mal*?

En toda esta conspiración hay un punto coyuntural. Yo era un realizador de cine publicitario, de comerciales, de sopas, de jabones, de McDonald’s, de helados. Miles de comerciales. En medio de todo eso íbamos gestando la idea de hacer una película. Para hacer una película hay que tener una historia. Y un día Alonso Torres, que es un amigo de la universidad que estudiaba sociología, me dijo que él estaba escribiendo lo que él consideraba que iba a ser su próxima novela. Yo lo leí y le dije: “Mira, a mí me parece que esto tiene más cara

de guion cinematográfico que de novela". Y él me dijo: "pero es que yo nunca he escrito un guion" y yo le respondí: "yo tampoco, pero pues escribámoslo". Ese fue el guion de *Perro come perro*.

Entonces, nosotros cumplimos con un camino largo, como de seis años, de empezar a escribir un guion de una película, que era lo que nosotros queríamos hacer, una película de cine negro ambientada en el centro de Cali. Un cine negro en el trópico salvaje, como las películas de Sam Peckinpah, de bandidos de poca monta, de ambiente sofocante, de corrupción, pero en Cali. Y fue un proceso largo, pero terminamos haciendo la película. Fue la primera película de todos, de todos los que la hicimos, del director de arte, del director de fotografía.

La película se estrenó en Sundance y ese recibimiento le dio una dinámica impresionante y sobre todo a mí, porque yo no había hecho algo narrativo reciente que fuera importante. Y eso me abrió un poco más la puerta de la televisión y le dije más bien adiós a la publicidad. Luego hice una segunda película, *Todos tus muertos*, que se estrenó el 2011 también en Sundance y obtuvo reconocimiento allí y en otros espacios. Y un buen día me llamó Juana Uribe, que es la vicepresidenta de Caracol y me dijo que quería hablar conmigo, yo ni la conocía. Entonces nos juntamos en la cafetería y me dijo: "Carlos, lo que pasa es que nosotros tenemos un proyecto que es llevar a la televisión *La parábola de Pablo*, que es un libro sobre la vida de Pablo Escobar, de Alonso Salazar, y nosotros queremos cambiar un poco la forma de producir y queremos traer un director de cine como usted".

Yo no había hecho nada para televisión, o había hecho cosas muy pequeñas. Y Juana me comentó que querían que hubiera una segunda unidad, que ojalá tuviera una directora de mi confianza, y yo inmediatamente llamé a Laura [Mora], que es amiga mía. Conocía su trabajo y me puedo deshacer en elogios hacia Laura. Y yo creo que no sabíamos en qué problema nos estábamos metiendo.

En ese entonces Caracol era una empresa que tenía un sistema de producción que era básicamente de telenovelas y el tipo de series premium a las que ellos aspiraban y a la que nosotros sobre todo aspirábamos, era un cambio de hábitos para ellos. Porque las telenovelas se producen con una unidad móvil, con un *switch*¹¹² de tres cámaras en locaciones que es en un estudio. Nuestra aspiración era hacer eso en la calle. Era sacar las cámaras, tener un formato de actuación diferente, la óptica del cine.

112 El switch de tres cámaras significa que se usan tres cámaras al mismo tiempo, grabando diferentes ángulos de una misma escena (plano general, plano medio, primer plano). Normalmente esto se hace en un estudio de televisión (noticieros, telenovelas, sitcoms), porque facilita grabar escenas largas sin repetirlas desde distintos ángulos.

Cuando leímos los libretos yo veía que los libretos todavía venían en clave de novela. Hubo un trabajo en el que participó Juana de tratar de acomodar los primeros libretos al formato.

¿Por qué se necesitaban dos directores?

Por un asunto de productividad. *Escobar* tenía varias tramas paralelas, a grandes rasgos, la de los “buenos” —los policías, los políticos— y la de los “malos”. Eso permitía producir y avanzar en paralelo, aunque también implicaba un volumen enorme de trabajo. En Caracol era común manejar dos unidades de grabación justamente por productividad; de hecho, en el cine las producciones grandes también lo hacen. En este caso, teníamos una unidad en Bogotá, dirigida por mí, y otra en Medellín, dirigida por Laura.

¿Qué significa que adaptaron los guiones que venían en clave de telenovela?

Las telenovelas son supremamente repetitivas, en una telenovela el chico malo es malo desde el primer episodio, tú sabes que los protagonistas van a terminar juntos, el chico rico y la chica pobre, pero toda la novela es distanciándolos para que al final se junten y se repiten muchas cosas. Son denotativas, si el personaje está enojado dice: “Estoy enojado”. O dicen: “Vamos a ir a la casa de tal persona a hacer tal cosa” y van y efectivamente lo hacen. Entonces es supremamente repetitivo, en parte para tener al público ahí, como en una rutina.

En el cine se muestran más las cosas, porque tú tienes que contar la historia en otro formato, en otro contenido de tiempo. Uno detecta inmediatamente eso, cuando viene en un guion, en un libreto. Entonces, lo que ocurría a veces, en realidad todos los días, es que nosotros veíamos las escenas, sabíamos que la escena tenía un objetivo, pero los personajes hablaban demasiado, es decir, eran denotativos con sus sentimientos, con las cosas que pasaban. Muchas veces los actores proponían: “Es mejor que yo no diga todas estas cosas, sino que yo muestre que estoy por dentro viviéndolas”. Y yo estaba completamente de acuerdo.

Cuando los actores proponían cambios para interpretar más desde la intuición que desde el texto, ¿qué tanto podías respetar esas propuestas dentro de la serie?

Eso pasaba sobre todo con los “malos”. Parte del relato de *Pablo Escobar* era contar la historia desde el punto de vista de las víctimas. Por eso aparecen periodistas, políticos, dirigentes y muchas otras personas que fueron víctimas de Escobar. En casos como los de Luis Carlos

Galán, Rodrigo Lara o Guillermo Cano,¹¹³ sus familias autorizaron que sus nombres estuvieran presentes, y había un cuidado especial en cómo se interpretaban esos personajes: se respetaba lo que decían, lo que hacían y la forma en que se mostraban. De cierta manera, estos personajes estaban vinculados con la producción. En cambio, los bandidos no tenían ningún vínculo con ella, y por eso en sus tramas había más libertad creativa. La verdad, eso era más divertido de hacer.

¿Y en el caso de Pablo Escobar, al ser el “malo” principal, había aún más licencia de interpretación?

Claro. Interpretaba el texto, que es como yo considero que debe producirse la ficción; de hecho, yo lo hago siempre así. En mis películas nosotros escribimos un guion, porque tiene que haber un productor que sepa cuánto va a costar eso y la única manera es desglosando un guion y haciendo un presupuesto en el Excel. La película cuesta tanto porque tiene tantas escenas, tantos personajes y hacer esto cuesta tanto. Y alguien que hace el plan de rodaje debe tener un guion. Pero, para mí, el guion no es más que para eso. Para el artista, el guion es la historia. Y dentro de la historia tiene que haber una interpretación. Es decir, el actor tiene que ser un intérprete de lo que hay ahí.

Es como yo veo el cine y acá teníamos eso, excepto con los “buenos”, porque “los buenos” tenían que cumplir con unas cosas y porque estaba refrendado y tal. Entonces a la larga lo que pasa en *Escobar* es que, claro, en los “malos” hay cosas muy auténticas, muy verosímiles, muy vecinales. Los buenos tienen un discurso, tienen algo que mostrar y tienen algo que justificar. Entonces vos los ves todo el tiempo justificando.

Hemos observado que la “libretica” que usaba el personaje de Pablo Escobar, interpretado por Andrés Parra, se convirtió en una referencia recurrente en memes y redes sociales. ¿Esa fue una iniciativa del actor?

No es inventado. Es creado a partir de una realidad. Porque eso sí, era verdad: Pablo Escobar tenía una libretica y Andrés le dio un sentido a eso. Y así con varios detalles, como el álbum de chocalatinas jet, que también era real.

113 Luis Carlos Galán (1943–1989), político y periodista colombiano, fundador del movimiento Nuevo Liberalismo. Fue candidato presidencial y es recordado por su lucha contra el narcotráfico y la corrupción, hasta su asesinato en plena campaña electoral. Rodrigo Lara Bonilla (1946–1984), político colombiano y ministro de Justicia en el gobierno de Belisario Betancur. Fue asesinado por sicarios del Cartel de Medellín tras impulsar acciones firmes contra el narcotráfico y respaldar la extradición de capos a Estados Unidos. Guillermo Cano Isaza (1925–1986), periodista colombiano y director del periódico *El Espectador*, murió asesinado por sicarios del Cartel de Medellín tras denunciar de manera persistente el poder del narcotráfico en Colombia.

Estas cosas empezaron a surgir cuando arrancamos la producción —y no te voy a decir que nosotros éramos personas del cine, porque en ese entonces yo había hecho dos películas y Laura había hecho cuatro cortos—. No veníamos del mundo del cine, nos gustaba, claro, y nuestra aspiración era esa, pero nos encontramos con dos mundos. Y en ese momento fue difícil la arrancada y también el largo plazo.

Yo te cuento que no he visto *Escobar*, en parte porque tengo una frustración grande con la serie: nosotros no controlamos el proceso, ni Laura ni yo. Los procesos de edición, posproducción o los diseños sonoros no los conocíamos. Cosas que usualmente en el cine, o en otros formatos de series *premium*, se pueden manejar distinto. Pero nosotros estábamos en un sistema de producción diferente, ¿me entiendes? Y bueno... quizá me adelanté un poco.

Yo percibo que las personas involucradas en la televisión se sienten con las manos atadas. Como que las producciones pasan por tantos filtros que al final ustedes desconocen lo que va a salir y eso obedece a las lógicas comerciales y políticas que puede haber. Sobre todo, en *Escobar*, y el solo hecho de nombrar personas reales cuyas familias están vivas. ¿Qué opinas de esto?

Yo digo que la palabra no es tener las manos atadas; para mí es todo lo contrario. Todo el mundo mete las manos, interviene.

Creo que sí tiene que haber un responsable. No creo que el director sea necesariamente, pero lo que sí es importante es que alguien tome la decisión. Porque, si hay un sistema que no acoge bien la democracia, es el sistema de creación audiovisual. Si había una flor y había que tomarle una foto, alguien tenía que decidir dónde poner la cámara. Siempre hay un acto arbitrario detrás de eso, y tiene que haber un responsable de ese acto. Cuando aparecen varios responsables, me parece que las cosas pierden especificidad, y ahí sí creo bastante en los grandes autores del cine, como Tarkovski. Mientras más manos entren, eso se deshace, se empieza a volver una cosa ahí... como un barco que va para todos lados.

Cuando recibiste el guion de *Escobar* y la propuesta de Juana Uribe, ¿iniciaste como director un trabajo propio de investigación?

Sí, claro. De todas maneras, ya veníamos con una investigación muy grande que Juana había hecho. A eso le fuimos sumando otros textos y, al final, se convierte en una especie de mermelada de información que a veces te indigesta, pero que termina siendo el universo en el que uno tiene que creer. Hay muchas fuentes, muchos libros, y ahí está el reto: saber seleccionarlos bien. Pero también la investigación incluía volver a películas y series que han abordado el tema de gánsteres, del

narcotráfico, y preguntarse: ¿cómo se ha abordado este tema desde otras producciones?, ¿qué puedo hacer diferente?, ¿qué referencias puedo tomar? Cosas así.

Porque para producir ficción hay algo fundamental: primero hay que construir un universo y después creer en él. Si vas a hacer, no sé, una película de ciencia ficción, tienes que establecer un universo con sus propias reglas.

Escobar ofreció un marco de interpretación de recuerdos para muchas personas. Por ejemplo, las bombas: mucha gente conserva esos recuerdos, pero de forma fragmentada o desconectada. La serie les dio un contexto para ubicarlos y darles un sentido. Eso implica una gran responsabilidad. En medio del agite de la producción, ¿había espacio para pensar en esa dimensión?

No, la verdad, no, y menos en ese formato. Muchas veces no hay tiempo y uno tiene que jugar con eso. Somos como unos niños jugando: tenemos que creer en una realidad, pero si el otro niño no entraba en el juego, ese universo se caía. Entonces, muchas veces, por ejemplo, el diseño de producción o los directores de arte no entraban en el juego que Laura y yo queríamos tener. ¿Por qué? Porque el sistema era así.

Recuerdo una escena en la que Pablo Escobar invitaba a jugar a la Selección Colombia y a los jugadores del Nacional en La Catedral. Cuando fuimos a rodar, salían los jugadores de La Catedral junto a Escobar, ¡con el uniforme de Argentina! Y yo pensaba: en esa época Argentina era el archienemigo. ¿Cómo va a ponerse Pablo Escobar el uniforme de Argentina para jugar contra la Selección? Eso no es coherente. ¿Qué pasó? No hubo una investigación detrás de eso. El otro niño no estaba en la misma clave de fantasía o de juego, de crear ese universo. No había voluntad: pusieron lo primero que encontraron.

Ese es un ejemplo clarísimo. Yo llamo, pregunto, y me responden que había que rodar la escena, porque si no la rodábamos pasaban mil cosas. Y entonces tienes que hacerla.

¿Hubo alguna escena que te haya afectado personalmente, considerando que por tu edad viviste parte de esa historia? ¿Algo que al filmarlo te resultara emocionalmente cercano?

A mí no me pasa eso, es decir, no es por indolencia, pero creo que mi mente estaba en otra cosa, porque yo estoy ocupado en lo contrario: en que a ti te afecte.

¿Cuándo tú estás dirigiendo, estás pensando entonces en el público receptor?

Sí, claro. Porque en últimas es un relato y el relato está construido a través de elementos que son los planos. Uno no solo está pensando en el público, está pensando en el editor, en el diseño sonoro. En últimas lo que se está conduciendo, cuando se está rodando, son unos personajes que van a transmitir una emoción, o unas imágenes que van a transmitir una emoción, entonces sí, yo creo que siempre se piensa en el público.

¿Y haces una diferencia entre un público de cine y un público de televisión?

Honestamente yo no la hago. Como te digo, mi origen y mi propósito en el mundo audiovisual no es ser un autor.

Te lo pregunto porque, desde mi perspectiva, el cine suele tener un público con ciertas características, mientras que la televisión llega a un público mucho más heterogéneo. Entonces, ¿cómo hace un director para hablarle a un público tan diverso?

Yo creo que esa es una presunción, y de hecho la tienen mucho los productores, que siempre están tratando de adivinar qué es lo que le interesa a la gente. Pero eso es algo muy maleable y difícil de atrapar. A mí, por ejemplo, varios productores me han dicho: “¿Por qué planos de perfil? No ver a las personas de frente está mal”. Y me parece muy ortodoxo pensar que uno no puede contar un relato desde el punto de vista de alguien de perfil. El cine clásico lo hace.

Pensar que el público de televisión es “bruto” y que no va a entender una elipsis¹¹⁴ es menospreciarlo. Eso empobrece, porque ahí es donde te das cuenta de que, si una telenovela engancha porque es un musical, al poco tiempo salen cincuenta musicales, porque los productores dicen que eso es lo que quiere el público. Y junto con eso aparece toda una serie de normas sobre cómo se deben filmar las cosas: “Que eso está muy oscuro, que por qué los personajes se quedan callados”. Pues porque a veces en la vida uno se queda callado. Yo creo más bien en la intención de contar un relato y en confiar en que alguien lo va a entender.

Es cierto que hay autores como Pedro Costa, Tarkovski o Carlos Reygadas, que hacen películas con un ritmo o una propuesta visual que no es empática con el público masivo. Eso pasa. O también, por ejemplo, con Tarantino: hay gente que no entiende que la sangre

114 En narrativa y en audiovisual, una elipsis es cuando se omite una parte de la historia, pero las y los espectadores o lectores igual entienden lo que pasó, porque llenan los vacíos con lógica o con lo que ya saben.

exagerada en sus películas es una caricatura. No es que sea “muy violenta”, es todo lo contrario, es una forma de decir: “Esto es cine, estamos haciendo una película, mira cómo te echamos sangre así”. Es otra manera de tomar distancia del público, y creo que el realizador está en todo su derecho de hacerlo.

Yo te hacía la pregunta porque, al ver *Escobar*, me daba la impresión de que había como un popurrí de actores y actrices: unos parecían dirigirse a un tipo de público, otros a otro, tanto por su estilo como por la forma en que estaban en la puesta en escena. ¿Realmente fue así?

No, yo no lo veo así. Pero todos los días me enfrento a esa idea porque, de hecho, te dicen: “Debemos tener a tal, tenemos que llegarle también a tal público”. Eso me parece más un invento de los productores. Que hay que llegarle a la gente que usa mucho las redes sociales, entonces ponen a un actor muy activo en redes; o que hay que llegarle al público negro, entonces pongamos a un negro, aunque actúe mal; o a un chino, aunque actúe mal, solo para llegarle a los chinos. Estoy exagerando, claro. Pero yo digo: ¿por qué? Depende del relato, ¿no?

Porque los productores y los estudios —la industria, en general— siempre quieren llegarle a todo el mundo. Y está bien, porque hay que reconocer que son ellos los que invierten, quieren recuperar su inversión y hacer dinero. Pero uno como realizador se encuentra con ese desafío todos los días.

Hay algo en *Escobar* que resulta muy particular: aparece la Policía Nacional con uniformes y vehículos originales. ¿Tú recuerdas algo de eso?

Sí, recuerdo que era lo más aburridor de rodar porque, como te decía, la historia estaba dividida entre “buenos” y “malos”, y así estaba escrito desde el guion. A mí, como realizador, eso no me resultaba atractivo. La policía y los políticos aparecían siempre justificándose, mientras que los bandidos se justificaban desde el cinismo. Escobar decía que hacía lo que hacía por sus delirios o porque pensaba que lo iban a matar, y esas justificaciones resultaban mucho más complejas.

En cambio, las de los políticos y policías me parecían ingenuas. Recuerdo, por ejemplo, el trabajo del actor Julio Pachón, que interpretaba a un policía asesinado por los hombres de Escobar.¹¹⁵ Él hizo un

115 El actor Julio Pachón interpretó al coronel Jairo Jiménez, personaje inspirado en el comandante de la Policía Antinarcóticos Jaime Ramírez Gómez. Ramírez trabajó en la lucha contra el Cartel de Medellín y lideró la operación Tranquilandia: un complejo cocalero ubicado entre Caquetá y Meta, allanado en 1984. Ese mismo año, Ramírez fue asesinado por orden del Cartel de Medellín.

papel muy chévere porque entendía que, para enfrentarse a unos bandidos, uno tiene que pensar como ellos, o al menos actuar en su misma lógica. El problema era que, como estaba escrito, los policías quedaban como héroes sin matices, mientras que los “malos” tenían capas, podían ser crueles, pero también mostraban rasgos humanos. Eso generaba un desequilibrio.

Y yo no sé cómo quedó al final, porque insisto en que no he visto la serie completa. Pero lo que recuerdo —y por lo poco que alcancé a ver— es que el papel de los policías me parecía ingenuo. Y no solo en esta producción, pasa en todas: cuando uno intenta tener la participación de la Policía o del Ejército, ellos mismos terminan mostrándose como una caricatura.

A veces uno necesita ver a los policías en acción. Yo no he tenido entrenamiento militar, no sé cómo coger un arma, cómo entrar a un apartamento apuntando y detener a alguien. Entonces, en las escenas de acción uno necesita esa asesoría. Pero en Colombia tenemos un complejo de inferioridad muy grande que hace que hasta la autoridad deba verse bien en televisión, aunque en la vida real no necesariamente actúe bien.

Al contrario de los gringos. Yo he rodado en Estados Unidos con policías y ellos tienen un departamento para eso: te cobran, te asesoran y listo. Tú puedes decirles: “La escena es que unos policías apalean a una persona mayor, a una anciana”. Y a ellos no les importa, te explican cómo hacerlo. Porque entienden que eso es una película. Aquí eso no está claro. Hay una confusión extraña, como si la ficción tuviera que arreglar lo que en la realidad está mal.

Obviamente *Escobar* no es un género policíaco, pero tiene mucho de eso. Y yo no sé por qué en Colombia no se ha explotado más ese género, siendo una sociedad tan atravesada por el crimen. Creo que en parte es porque no tenemos muy claro cómo funciona la policía. En los acontecimientos recientes de este gobierno lo vemos: ¿la policía para quién trabaja? Entonces todo ese tema de la autoridad y cómo se la pone en escena termina reproduciendo el mismo discurso que ves en los noticieros del Ejército Nacional. Y claro, lo meten dentro de un universo poco creíble, porque el espectador no es pendejo y lo juzga desde su propia realidad.

¿Crees que, si los actores que interpretaron a figuras como Luis Carlos Galán o Rodrigo Lara Bonilla hubieran tenido más libertad frente al guion, el resultado habría sido distinto?

Yo creo que sí, claro. Hay una paradoja muy fuerte entre la ficción y la realidad. Cuando uno está construyendo una ficción aparecen

fuerzas, tensiones, que son muy difíciles de ajustar. A mí me han preguntado muchas veces: “¿Las historias que se cuentan en *El patrón del mal* son reales?” Y yo siempre respondo: “Todo es mentira”, o mejor, Pablo Escobar es de mentira, el carro en el que anda no era su carro, todo es una construcción.

Creo que ahí hay un problema de nuestra educación y de nuestra cultura: no sabemos interpretar la ficción, así como tampoco sabemos interpretar la historia. No acudimos a ella, no la traemos a nuestro presente. Y esa misma dificultad, esa misma distorsión que tenemos con la historia, la tenemos también con la ficción.

En *Escobar* fue especialmente visible el uso de imágenes reales de archivo. Incluso la escena de la muerte de Luis Carlos Galán combina material original con lo filmado. ¿Tú participaste en la selección de esas imágenes?

Sí, claro, porque contábamos con un buen archivo, el de Caracol, y me imagino que también acudieron a otros. Muchas escenas se filmaron buscando conectarse con ese material. Era complicado entenderlo desde la producción porque era una apuesta, y en varias de esas apuestas procurábamos que la cámara se comportara de acuerdo con el archivo. Había decisiones estéticas en las que nos la jugamos para lograr esa conexión. Y funcionó.

¿Y cómo ves tú esa mezcla? Antes criticabas la incapacidad que tenemos para interpretar la ficción, pero al mismo tiempo se incluyen tantas imágenes reales. ¿Qué opinas de eso?

Yo pienso que eso es un juego formal. Es una acrobacia formal. Por ejemplo, un autor que usa eso todo el tiempo es Oliver Stone en JFK. Pero yo creo que es claro que JFK es ficción. Es decir, lo que pasa ahí es un juego formal para asentar el relato, para contar la historia, para recrear ese universo. Yo creo que ya al decidir cuál es el destino de la historia que se está contando, usando una mezcla de ambas cosas [realidad y ficción], eso ya entra en un análisis semiológico en el cual yo no me he sumergido. Yo lo hago desde la superficie de un narrador, de quien cuenta una historia, por ejemplo, desde el collage. Podrías juntar un cómic desde el collage. Podrías intervenir la fotografía, podrías alterar, convertir la imagen en movimiento, en animación. Yo creo que en parte es el uso de herramientas expresivas.

En el semanario chileno *The Clinic* leí en 2013 un titular que decía: “En Colombia no hubo un Allende o un Che. Acá lo que hubo fue un Pablo Escobar”, una frase atribuida a ti como director de la serie *Pablo Escobar, el patrón del mal*. ¿Podrías explicarme nuevamente el sentido de esa afirmación?

Nuestra historia es de mucha violencia y tiene una historia trágica respecto a eso. Llega un momento cumbre, como ocurre en otras sociedades, en que ocurre una revolución. Y la revolución que tuvimos nosotros fue el narcotráfico. Es decir, nosotros, que venimos de ser una sociedad muy goda,¹¹⁶ muy cerrada, cuando apareció el narcotráfico supuso un cambio social muy grande, porque muchas personas que pertenecían a lugares del mundo popular, de la clase trabajadora, se enriquecieron con el narcotráfico muy rápidamente y eso supuso un cambio social muy profundo. Es decir, las personas que estaban en el poder y que tenían la riqueza ya no eran las mismas. Es decir, empezaron a llegar personas que tenían origen popular, como Pablo Escobar. Eso es un cambio social. Es un cambio social muy profundo y de eso devienen muchas cosas estéticas, culturales, sociológicas. Y claro, cuando decimos que este dinero empieza a tratar de penetrar en el poder, pues entonces de ahí para abajo se empieza a desencadenar una revolución, un cambio muy profundo.

De eso te puedo hablar muchísimo, porque a mí cada vez me gusta más el tema, porque siento que nos avergonzamos mucho de eso, por ejemplo, con el cine. Yo me acuerdo cuando presentamos *Perro come perro* escuché en algún lugar una señora colombiana que me dijo: “Ustedes, los cineastas de Colombia, son los responsables de la mala imagen”. Y yo le respondí: “Señora, no sabía que teníamos tanto poder”.

Es decir, ¿cómo es posible si hay mucho menos películas de bandidos que bandidos? Nosotros tenemos una vergüenza muy grande, porque el cine nuestro es muy reciente. Entonces, claro, no nos habíamos visto expuestos de esa manera y de manera internacional, porque esas cosas son nuevas. Había otra persona que me decía: “Vea, con esas historias ustedes lo que van a hacer es que nadie vaya a Colombia”. Yo creo que nadie ha dejado de ir a Japón después de ver *Godzilla* o nadie ha dejado de ir a South Beach después de ver *Caracortada*. Es una película.

116 En el lenguaje coloquial colombiano, godo se utiliza para referirse a una persona conservadora, tradicionalista o cercana al Partido Conservador. El término se popularizó como apodo para los militantes de ese partido y, con el tiempo, pasó a usarse de manera despectiva o irónica para aludir a posturas políticas o sociales conservadoras.

Si nadie va a Colombia es por una realidad y realmente yo creo que, si vamos a hacer la estadística, los contenidos audiovisuales y películas que hay en Colombia, la mayoría de las cosas que se cuentan, que se relatan, son temas familiares, comedias y eso está bien. Probablemente lo que menos se cuente, pero lo que más duele, son temas marginales de conflicto social y no solo el narcotráfico.

Y un realizador no tiene la responsabilidad, sino que está abocado a hablar de su realidad. Es que esa es mi realidad. Cómo no voy a contar una historia en ese universo... “¿Y por qué no hacen películas de cosas bonitas?” Bueno, las puedo hacer, pero en este momento no me nace. Es decir, tengo la libertad de contar lo que quiera. Es decir, nadie le dijo a Joyce que tenía que contar historias de borracho, pero lo hizo.

Para cerrar, ¿Crees que la ficción puede transformar realidades?

Yo creo que la experiencia de la televisión y el cine son entretener. Lo cual está muy bien. Yo creo que hay unas miradas que son más auténticas sobre los universos que otras y eso puede despertar sensibilidades sobre un público o no. Puede ser. Pero yo dudo mucho esa utopía que tuvieron, por ejemplo, los formalistas rusos de usar el cine para la revolución. Creo que nadie, después de ver una película, sale a las calles a acabar con todo. Eso no va a pasar. O que, “si yo soy un patán después de ver una película, puedo dejar de serlo”, tampoco creo.

En los estudios de recepción de *Hombres de honor*, un programa del Ejército Nacional en pleno auge del paramilitarismo, algunas personas decían: “Yo cuando me vi eso me hice soldado”. Eso nos permite pensar que la ficción puede transformar la realidad, ¿no es así?

Claro, puede que alguien diga eso, pero yo no creo que sea realmente por la serie. Pienso que tiene más que ver con lo que pasa en la sociedad: no hay otra forma de tener poder para las clases populares que no sea a través del Ejército, de portar un arma. Por el otro lado, pasa lo mismo con la guerrilla: un campesino al que le meten el cuento y se va para el monte para desquitarse contra los soldados.

Mira, yo puedo ver *Caracortada* y pensar que Tony Montana es fascinante, pero difícilmente voy a hacer lo mismo que él. Nadie se inspira directamente en eso; es el entorno el que te inspira. El entorno delictivo, social, político. El producto audiovisual puede conectar, pero no es el que determina. Nosotros, los que hacemos cine o televisión, tratamos simplemente de recrear un universo coherente con esa sociedad.

Por eso digo que la ficción no transforma realidades, sino que más bien las refleja, se regodea en ellas. El documental quizá logra un poco más de reflexión, porque mientras más coherente sea con

la realidad, más fuerte impacta. Hoy en día creo que eso lo logran incluso más las redes sociales que el audiovisual. Y, ojo, porque también son un relato, aunque ficticio: todos ahí muestran una vida que quizá viven o quizá no. Y ese relato también moldea cómo nos vemos y cómo nos ven los demás.



ENTREVISTA A ANDRÉS BAIZ

Vía Webex, Los Ángeles - Berlín, 29 de mayo de 2023

Realizada por Hannah Müssemann

«La lucha contra las drogas es un fenómeno complejo donde criminales, políticos, agentes de la ley y personas del común se ven obligados a interactuar de múltiples maneras. Era fundamental mostrar que todos estos personajes caminaban líneas grises y que era difícil tacharlos como buenos o malos.»

Andrés Baiz es un director de cine colombiano. Debutó en 2007 con *Satanás*, adaptación de la novela homónima de Mario Mendoza, película que recibió elogios de la crítica y ganó varios premios nacionales e internacionales. Entre sus obras se destacan *La cara oculta* (2011) y *Roa* (2013). Además de su trayectoria en cine, ha incursionado en la dirección de series de televisión, destacándose su participación en la serie *Narcos* (Colombia 2015–2017), donde estuvo a cargo de doce episodios y se desempeñó como productor ejecutivo en dos de ellos, así como *Griselda* (2024).

Cuéntanos un poco de tu trayectoria en el cine y la televisión

Nací en Cali, Colombia y estudié cine en Nueva York. Soy director de cine y televisión, pero también produzco y escribo. Además de desempeñarme como director, soy socio de la empresa de producción Dynamo Producciones, con base en Colombia, México y España. He escrito y dirigido cuatro largometrajes y he dirigido diversas series de televisión, para diferentes plataformas.

Prefiero el cine a la televisión, pues en el cine el director tiene más control y autoría. En las series, por lo general, se contratan varios directores y por eso se necesita un productor creativo y/o un *showrunner* a la cabeza que supervise toda la serie de principio a fin. En la miniserie de Netflix *Griselda* tuve la fortuna de poder producir y dirigir todos los 6 episodios. Ahí tuve más control creativo porque era el único director, similar a una película. Aunque es atípico, este tipo de producción es ideal para el director porque le permite darle un sello, una voz, una identidad propia a todo el proyecto.

¿Cómo es el proceso de adaptación de un libro?

He dirigido cuatro películas, todas en Colombia. Dos de ellas han sido adaptaciones de novelas colombianas: *Roa*, basada en *El crimen del siglo*, de Miguel Torres, y *Satanás*, basada en la novela homónima de Mario Mendoza. Las otras dos películas, *La cara oculta* y *Pimpinero*, han sido ideas originales.

El proceso de escritura de una película puede tardar años. Escribir es reescribir. En una adaptación extraigo lo que considero fundamental para el conflicto y los dilemas morales que sufren los personajes. Hay que saber distinguir lo que se puede plasmar en pantalla -lo visual- y aquello que no, que es usualmente todo lo que piensan los personajes, lo que está sucediendo en sus cabezas. En una película, el comportamiento y las acciones de los personajes es realmente lo importante. Es como un escultor frente a un bloque de mármol. Hay que saber que eliminar y que dejar para darle forma a la película.

Primero se hace una escaleta, luego un tratamiento, y luego empiezas a escribir el guion. Lo importante es poder extraer de la novela lo que como director quieres decir y quieres contar. No necesariamente todo lo que hay en la novela te interesa. Por ejemplo, en *Satanás*, la tesis del libro es diferente a la tesis de la película. La tesis del libro habla de una maldad que posee una ciudad y a unos personajes y la tesis de la película aborda la maldad como una fuerza interior que habita como parte de la naturaleza humana. Me interesan los antihéroes porque son contradictorios, complejos, y reflejan de manera más fidedigna lo que sucede en nuestro interior.

¿Y cómo aprendiste a hacer todo eso?

Yo estudié cine en la Universidad de Nueva York y viví en Nueva York ocho años antes de regresar a Colombia, donde pude hacer un cortometraje llamado *Hoguera*, que estuvo en la Quincena de Realizadores en Cannes, en el 2007. A raíz de este corto pude realizar mi ópera prima, que es *Satanás*.

Desde muy joven siempre he sido muy cinéfilo e iba a cine casi todos los días. A los 12 años empecé a utilizar una cámara de video Hi-8 que tenía mi padre. Esto es a finales de los 80. Yo le pedí a varios profesores en mi colegio que me dejaran utilizar esa herramienta para grabar las tareas o realizar ciertos proyectos. Por ejemplo, en vez de escribir un poema, me dejaban hacer un poema visual, o en vez de pintar un cuadro en la clase de arte, me dejaban hacer un video experimental o, en vez de hacer un ensayo sobre algún tema histórico, me permitían hacerlo visualmente, en forma de cortometraje o ensayo visual. Yo editaba con dos VHS, todo era análogo, y esto tomaba tiempo y empeño. Yo no sabía nada de cine, entonces hacía todo de forma autodidacta; aprendí durante esa época a contar historias de forma empírica.

Tuve la fortuna que varios profesores me dieron esa libertad de hacer tareas y proyectos “grabados” y eso me llevó a enamorarme del lenguaje visual. Me fui a estudiar cine en la Universidad de Nueva York (NYU). Ahí trabajé como asistente de producción en varias películas, en el departamento de arte, en el departamento de locaciones, y aprendí varios oficios. En el cine se aprende haciendo, cometiendo errores. Tienes que salir a hacer. Poco se aprende en la teoría, se aprende en la práctica.

¿Cómo ha sido tu experiencia con las plataformas de streaming?

Yo he trabajado para Netflix en cuatro ocasiones: en *Narcos* y en *Narcos: México*; hice dos episodios para una serie de fantasía que se llama *Sandman*; y también acabo de realizar una serie que se llama *Griselda*, con Sofía Vergara, que se estrena este año. En todos esos proyectos, a excepción de *Sandman*, he tenido mucha libertad como director. Me he sentido muy a gusto trabajando con Netflix, pues siempre han demostrado confiar en mí. Las personas con las que he trabajado me han tratado con absoluto respeto y las conversaciones creativas siempre han sido constructivas.

Luego de *Griselda* dirigí una película llamada *Pimpinero*, financiada por Amazon Prime. Con las personas de Amazon también tuve una colaboración de muchísimo respeto. En esta industria hay que saber luchar por lo que se quiere, pero siempre escuchando, estando abierto a recibir buenas ideas de los demás.

¿Y cómo llegaste a *Narcos*?

Llegué a *Narcos* porque la producción llegó a Colombia y tuve la oportunidad de conocer al productor Eric Newman, a Chris Brancato (quien era en ese momento el *showrunner*) y a José Padilha, director principal y productor. Al comienzo me ofrecieron dirigir la segunda unidad de *Narcos*. La segunda unidad se dedica a hacer escenas de acción, pero no puede dirigir actores. No me interesaba la propuesta, entonces no acepté.

Con el tiempo, los productores decidieron ofrecerme dos episodios para dirigir. Mi trabajo en esos episodios gustó a los productores y a los ejecutivos de Netflix, entonces me ofrecieron otros dos episodios más, los últimos de la primera temporada. Después de eso seguí dirigiendo y produciendo en la temporada dos y tres de *Narcos* y luego me vinculé a *Narcos: México*.

¿Cómo fue el proceso de incluir material de archivo?

La idea viene de José Padilha, que se formó haciendo documentales y quería darle a *Narcos* un tono cuasi documental. El material de archivo, junto con la *voz en off* de uno de los agentes de la DEA, informaban al público y además le impregnaban al show un elemento pedagógico que además era divertido. El material de archivo y la manera como este se integraba en cada episodio se convirtió en uno de los elementos más reconocibles e icónicos del show. Incluir material de archivo es un proceso que se hace en la postproducción. En el momento de la edición de cada episodio hay personas que se encargan de conseguir y licenciar ese material de archivo. El editor luego elige lo que le conviene y luego se escribe una *voz en off* que pueda ir encima de esas imágenes. Son como paréntesis en la narrativa, que ayudan a darle contexto a los espectadores.

¿Trabajan con historiadores para el desarrollo de los guiones?

No, no se trabaja con historiadores, pero se hace una investigación muy extensa. Los escritores y sus asistentes leen artículos e infinidad de libros, hacen múltiples entrevistas, ven material documental, etc. Hay un gran esfuerzo por nutrirse de la información antes de escribir, es fundamental. Algunas veces se compran los derechos de ciertos libros o hay una colaboración y negociación con personas relevantes (miembros de la DEA, por ejemplo) para que sus anécdotas puedan usarse de manera dramática en los guiones.

***Escobar, el patrón del mal* salió al aire por primera vez en 2012 y *Narcos* en 2015, ¿sabes o crees si hubo una relación entre las dos producciones?**

No hubo ninguna relación. Las narcoseries ya tenían muchos años de estar produciéndose en Colombia, pero para un mercado local. *Narcos* fue una producción completamente innovadora para un mercado global. Además de tener un alto valor de producción, combina el inglés y el español de forma orgánica y pudo penetrar mercados internacionales. En Estados Unidos por primera vez estaban leyendo subtítulos y esto cambió la forma de pensar y hacer televisión para el mundo entero.

¿Cuán significativa consideras la influencia de tus propios recuerdos en tu desempeño como director de *Narcos*?

Es muy significativa porque le puedes otorgar realismo y veracidad a varios elementos de la puesta en escena. Puedes además trabajar junto con los escritores para que los guiones tengan los detalles necesarios para elevar la serie. Lo mismo sucede cuando estás trabajando con los actores y otros miembros de la producción (arte, foto, vestuario, locaciones): tus vivencias, tu conocimiento del país y tus recuerdos nutren la historia en todo sentido, la hacen más sólida y auténtica.

¿Cuánto tiempo se tomaba producir una temporada?

Hacer una temporada de *Narcos* dura aproximadamente un año, comenzando con la escritura. No todos los guiones están hechos antes de empezar a grabar; muchos se van escribiendo durante el proceso. Mientras se producen dos episodios, se van preproduciendo los siguientes dos. Ese es el sistema más eficiente. Por esa razón se necesitan diferentes directores y diferentes asistentes de dirección y fotógrafos. Cuando se tiene un solo director, significa que tienes que preproducir toda la serie antes de empezar a grabar (como una película) y debes tener todos los guiones ya escritos.

¿La audiencia se daba cuenta de los cambios de directores?

No se deben dar cuenta. El estilo lo define la persona que dirige los dos primeros episodios y los directores que le siguen deben respetarlo. En el caso de *Narcos* fue José Padilha quien le brindó a la serie un estilo realista. El optaba por realizar muchas de las escenas con la cámara al hombro, sigue a los actores. Todo se hizo en locaciones reales y eso también le dio un look definido y homogéneo a la serie.

Con *Narcos: México* fue diferente. Como director creativo fue mi labor darle un look nuevo a la serie. Usamos otra óptica, otra cámara y

dejamos a un lado la cámara en mano. Filmamos de forma un poco más elegante y estilizada, aunque la cámara en mano nunca se abandonó del todo.

La audiencia no se da cuenta porque ven todo unificado, los actores son los mismos, la historia es la misma, las locaciones, el tono, etc. Cada director toma decisiones personales según los guiones que les otorgan, pero para el público esas decisiones son casi siempre invisibles.

¿Existe alguna escena o momento particular durante la producción que recuerdes con especial aprecio o que hayas disfrutado mucho hacer?

Yo le tengo mucho aprecio a la tercera temporada de *Narcos*, la temporada sobre el cartel de Cali. Como soy caleño, pude plasmar en la pantalla mucho de lo que yo viví en mi juventud y adolescencia. Hay una escena en el primer episodio a la que le tengo mucho cariño y de la cual me siento orgulloso. Es el momento donde el narcotraficante Pacho Herrera (interpretado por Alberto Amman) baila el bolero *Dos Gardenias* de Ángel Canales con su pareja, otro hombre. Luego de bailar y besarse frente a una multitud homofóbica, comete un acto de violencia atroz. Es una escena incómoda y sensual a la vez, que rompió varios tabúes en el género gánster. Esa noche todos los elementos de la puesta en escena obraron armónicamente y hoy en día es una secuencia icónica dentro de la serie.

Siendo caleño, ¿cómo ves a la ciudad de Cali representada en *Narcos*?

Es la Cali de los años 90, una Cali que conozco bien, pues viví ahí durante toda mi adolescencia. Tuve la oportunidad de plasmarla en pantalla, sabiendo que millones de personas alrededor del mundo iban a ver esta serie. Tenía la responsabilidad de retratarla con amor, con fidelidad, con respeto. Las locaciones en las que grabamos fueron todas elegidas con rigor para que representaran de forma auténtica a la Cali de esa época. Lo mismo pasó con la música, pues Cali es una ciudad muy musical. La ambientación, el vestuario, la elección de los extras, la manifestación de la cultura y vida cotidiana; todo fue recreado y retratado con mucha atención al detalle. Es lindo saber que Cali le dio la vuelta al mundo de forma tan fidedigna.

¿Tuviste que intervenir en la representación de algún hecho histórico para corregirlo, diciendo “no, en realidad no fue así”?

Una de mis labores como productor era darle verosimilitud a los guiones. En ocasiones era cuestión de brindarle a los escritores más de

contexto en ciertas situaciones, o sugerir las locaciones adecuadas para ciertas situaciones dramáticas, o mejorar los diálogos para hacerlos más veraces y auténticos.

En *Narcos* los protagonistas no son solo los narcotraficantes, también están los agentes de la DEA, los cuales son americanos (de Estados Unidos). Era importante para mí que estos personajes no fueran representados como los superhéroes que venían a rescatar a Colombia de las garras de la corrupción y la violencia. Tenía constantes conversaciones con los escritores para que hubiera un balance de fuerzas. Era necesario mostrar las falencias y las virtudes de los dos países en esta guerra y las falencias y las virtudes de todos los personajes involucrados en esta guerra. La lucha contra las drogas es un fenómeno complejo donde criminales, políticos, agentes de la ley y personas del común se ven obligados a interactuar de múltiples maneras. Era fundamental mostrar que todos estos personajes caminaban líneas grises y que era difícil tacharlos como buenos o malos.

¿Aprendiste algo nuevo sobre la historia colombiana gracias a tu participación en la realización de *Narcos*?

Claro que sí, porque te invita a leer, a nutrirte de información, a revivir y analizar tus memorias. Te da una perspectiva mucho más enriquecedora de la historia de tu país y de la complejidad de la guerra contra las drogas.

¿Consideras que hay todavía muchas historias sobre el narcotráfico para contar?

Es un mundo inacabable porque el mundo de las mafias existe en todo el mundo de diversas maneras, no es solamente un fenómeno colombiano. Mientras exista demanda por lo prohibido, habrá conflictos e historias que contar.

En tu opinión, ¿crees que *Narcos* es un recurso adecuado que se puede emplear como material pedagógico?

Aunque no se hizo con ese fin, sí se puede usar como un recurso pedagógico. No me queda duda que mucha gente no solo se entretuvo viendo *Narcos*, también aprendió mucho sobre la historia reciente de Colombia y acerca de la resiliencia enorme que tuvieron los colombianos para resistir el horror de las consecuencias de esta guerra.



COORDINACIÓN DE LOCACIONES & SUPERVISIÓN DE CONTINUIDAD

**Entre muchos oficios
que sostienen la ficción**

La producción de una serie es un trabajo colectivo y altamente especializado. Detrás de cada plano hay decenas de oficios que trabajan en cadena para que la ficción exista. En este bloque nos centramos en dos de ellos: locaciones y continuidad. Conversamos con Diana Bautista —hoy productora en línea— sobre su trabajo como coordinadora de locaciones para *Narcos* e Iván Palomino, supervisor de continuidad en *Narcos* y *Noticia de un secuestro*, quienes relatan con detalle cómo se construye la verosimilitud de una serie desde la logística y la coherencia dramática.

Un coordinador o coordinadora de locaciones debe resolver a la vez la logística y la estética de la época representada: negocia con los propietarios, gestiona contratos y monta la infraestructura para equipos que, en producciones como *Narcos*, llegaron a movilizar hasta 1.200 personas. La estética exige no sólo verosimilitud con la época representada, sino, además, un impacto visual: debe “atrapar al espectador”. Diana Bautista relata cómo localizó arquitectura auténtica de los años ochenta que recreara las casas de los narcotraficantes —o bien propiedades que permitieran recrearlas—, así como qué sensibilidades éticas tuvo que afrontar. En un país tan afectado por el narcotráfico, muchas familias han sido víctimas, de modo que, al enterarse del proyecto, algunos propietarios se negaron a alquilar sus casas a la producción de *Narcos*. Otras veces fue necesario alquilar inmuebles expropiados a narcotraficantes y administrados por entidades estatales.

En producciones internacionales, como *Narcos*, la coordinación de locaciones actuó también como puente entre equipos extranjeros y locales, ayudando a que los equipos internacionales “entendieran cómo funcionan las cosas” en Colombia y garantizando que la locación funcione en pantalla sin traicionar la memoria.

Una supervisora o supervisor de continuidad, por su parte, es el guardián de la coherencia narrativa y temporal: su responsabilidad es asegurar “la continuidad de absolutamente todo lo que hay en pantalla”. Esto abarca vestuario (ropa y peinado), maquillaje, utilería, y la coherencia del diálogo, incluidos sus cambios. Es un trabajo crucial, porque las escenas rara vez se graban en el orden del guion; se ruedan según la eficiencia del plan de rodaje. El supervisor de continuidad comienza a trabajar semanas antes del rodaje, desglosando la versión final del guion y marcando la cronología de la historia para que todos los departamentos centrales —dirección, fotografía, sonido, arte, vestuario, maquillaje y edición— estén alineados. Durante el rodaje, es quien se sienta al lado del director para observar lo que se verá en pantalla y entrega al editor toda la información necesaria para que

las tomas encajen. Su labor se extiende hasta la postproducción, con reportes sobre escenas eliminadas y faltantes.

Ambos entrevistados coinciden en que las plataformas globales introducen un control técnico y estético exhaustivo, que condiciona la libertad creativa: desde manuales de estilo que especifican cámaras, planos y usos técnicos, hasta restricciones iniciales al uso de herramientas como drones. A ese control técnico se suma una presión editorial y comercial: decisiones de casting pensadas para audiencias internacionales y preferencias por ciertas fórmulas narrativas que pueden entrar en tensión con la visión local o la verosimilitud histórica. *Narcos* ejemplifica estos efectos: la elección de un actor de reconocimiento regional y la inclinación por una narrativa que enfatiza el papel de agentes extranjeros muestran cómo las pautas internacionales pueden influir en la configuración del relato.

A esas tensiones se añaden nuevas capas de imposición ética y logística. Las plataformas incorporan lineamientos sobre seguridad e inclusión —*intimacy coordinators*, restricciones sobre ciertos gestos y pautas para el manejo de acentos— que, aunque buscan proteger a intérpretes y audiencias, plantean interrogantes sobre quién define los modos de representación. En el plano logístico, el esquema de trabajo para encargos internacionales tiende a concentrar decisiones estratégicas fuera del equipo local, lo que modifica la dinámica de la autoría regional. En conjunto, estos factores —técnicos, editoriales, éticos y productivos— reconfiguran no solo cómo se hace una serie histórica, sino también qué historias llegan a contarse y con qué voz.

Aunque en este bloque ofrecemos solo estas dos conversaciones, la intención es que funcionen como ventanas hacia la complejidad de la producción: son oficios poco visibles para el público, pero, como el resto, decisivos para la verosimilitud y la coherencia narrativa de una serie.



ENTREVISTA A DIANA BAUTISTA

Bogotá, Colombia, 13 de octubre de 2022
Realizada por Hannah Müssemann

«..logramos es que la SAE, que es la Sociedad de Activos Especiales, nos alquilara propiedades que habían expropiado. El negocio era que, con lo que les pagábamos, ellos podían arreglar las casas para venderlas.»

Diana Bautista Carrasquilla se desempeña como productora en línea de proyectos audiovisuales en Colombia, abarcando tanto televisión como cine. Durante cinco años, ocupó el cargo de coordinadora de locaciones (*location coordinator*) en la serie *Narcos* (Colombia 2015–2017). Además, ha ejercido como jefa de producción y gerente de producción en la serie *Distrito Salvaje* (2018). Asimismo, ha desempeñado roles como productora en línea en telenovelas como *Pasión de Gavilanes* (2022) y la serie *Los Billis* (2023).

¿Cuál ha sido tu trayectoria?

Yo estudié Comunicación Social con énfasis en Producción Audiovisual, en la Universidad Javeriana. Creo que el mío ha sido un proceso evolutivo. Yo empecé en 2011, en mi práctica en la universidad, haciendo asistencia de dirección, fue muy duro. Después empecé a hacer coordinación de arte. Siempre me ha gustado la producción. En la universidad estuve en producción todo el tiempo. Luego empecé a hacer coordinación de arte en Dynamo, y llegó un proyecto grande, *Palmeras en la nieve*, una película española. Era de los primeros *services* que se hacían en Colombia y me contrataron como *location manager*, porque todos estábamos aprendiendo. Yo me encargaba de buscar las locaciones, de cerrarlas, de que todo estuviera listo para que la gente llegara a grabar. Ese proyecto se hizo entre el Chocó, Santa Marta y España.

Después empezó *Narcos* y empecé a trabajar como *location coordinator*. Era un proyecto muy grande y exigente, con un equipo robusto. El *location manager* inicial venía de Estados Unidos y luego de México, y mi papel era servir de ancla entre Colombia y esos equipos, para ayudarles a entender cómo funcionaban las cosas aquí, pero al mismo tiempo adaptarnos a la experiencia internacional, especialmente la de México, con más de cincuenta años de tradición en cine y televisión.

Me encargué de contrataciones, negociaciones, de hablar con los dueños de las locaciones, de llevar todo el equipo y de tener la suficiente logística para acaparar 1200 personas, una completa locura, y así fueron tres años. Como te digo, siempre me ha gustado la producción, y no quería ser *location manager* toda la vida. Ahí me contrataron como jefa de producción. La jefa de producción es la encargada del set, sobre todo en lo que se refiere a cámara, luces, el funcionamiento en el set. Así estuve dos o tres años, y después empecé a ser productora en línea, que es la que se encarga de manejar todo el presupuesto de la serie y de que se ejecute en todos los departamentos. Tú le entregas a cada departamento un rubro a ejecutar durante el proyecto y ellos te van entregando lo ejecutado. En eso llevo tres proyectos y ha sido un proceso evolutivo.

Mucha gente que está en mi posición no empieza en el set, sino en oficina, haciendo coordinación de producción, temas logísticos internos. Creo que mi proceso fue muy bueno porque sé cómo funciona un set perfectamente, desde lo más pequeño, como el manejo de la factura de un tornillo, hasta una construcción enorme. Entonces tengo el conocimiento y la experiencia para poder decir si se toma o no una buena decisión al momento de ejecutar el presupuesto.

¿De qué manera encontraban los lugares para filmar la serie *Narcos*?

En Colombia el tema fue complejo, porque cuando buscabas la locación de un narcotraficante o de alguien con mucho dinero, solías llegar a barrios o casas de gran valor. A diferencia de República Dominicana o México, aquí la arquitectura no era ostentosa, con fachadas gigantescas, oro por todas partes o construcciones que impresionaran a simple vista. La gente se cuidaba mucho: tenían verdaderas fortalezas, manzanas enteras convertidas en residencias, pero rodeadas de muros que hacían pensar que solo era un terreno vacío. Al entrar, la sorpresa estaba en los detalles: mármol importado de Italia, acabados en oro, materiales carísimos. Sin embargo, desde afuera nada llamaba la atención. Para la televisión esto era un problema, porque la imagen debe atrapar al espectador, y estas casas, aunque lujosas, no resultaban visualmente atractivas. Por eso la búsqueda de locaciones era tan complicada.

Inicialmente, en la primera temporada, la actitud era más bien: “filmemos donde sea, como se pueda”. Ya en la segunda temporada tuvimos que buscar locaciones alrededor de Bogotá. En la montaña, por ejemplo, suelen encontrarse casas construidas por personas con gran poder adquisitivo, y lo que necesitábamos buscar eran viviendas con una arquitectura propia de los años 80.

Mucha gente que trabaja en videoclips de reguetón suele buscar este tipo de locaciones robustas y ambiciosas. Empezamos a hablar con ellos y nos llevaron a lugares realmente impresionantes. En Medellín, visitamos algunas de esas fincas, pero se negaron porque sabían que íbamos a tratar el tema del narcotráfico. Aun así, nos quedó una buena referencia de cómo eran. También filmamos en la casa de un torero que había querido recrear una residencia de estilo español en Bogotá. Era una construcción impresionante, y con ella abrimos la tercera temporada de *Narcos*, dedicada a Cali.

Otra cosa que logramos es que la SAE, que es la Sociedad de Activos Especiales,¹¹⁷ nos alquilara propiedades que habían expropiado. El negocio era que, con lo que les pagábamos, ellos podían arreglar las casas para venderlas. En Cali, encontramos unas joyas impresionantes, apartamentos con mármol de Italia, las llaves de los baños bañadas en oro. Hay unas joyas impresionantes en esos edificios.

117 La SAE (Sociedad de Activos Especiales S.A.S.) en Colombia es una empresa estatal que administra, custodia y comercializa los bienes que han sido extinguidos, incautados o entregados al Estado en procesos judiciales relacionados con narcotráfico, lavado de activos, corrupción y otras actividades ilícitas.

¿Cómo solía reaccionar la gente cuando les pedían usar su casa para filmar *Narcos*?

Muchas personas fueron víctimas del narcotráfico, entonces cuando se enteraban de que era para una serie de narcotraficantes se negaban. Llegamos a unos lugares espectaculares y cuando llegamos a decir de qué se trataba, no había manera.

¿Quién se encargaba de realizar los pagos a las personas que alquilaban sus locaciones, Netflix directamente?

El pago era directamente con Dynamo porque tú, cuando firmas un contrato con un servicio de producción, tú le cedes los derechos, para el pago y demás, a la empresa local, para poder tener los incentivos de cine.¹¹⁸ Entonces el dueño de la casa no hace un contrato con Netflix, hace un contrato con Dynamo.

¿Y las escenas grabadas en estudio fueron en Bogotá?

Sí, en Bogotá llegamos a tener dos oficinas. La primera estuvo en un campus universitario desocupado en las afueras de la ciudad. Era un espacio enorme, y aunque no contábamos con un estudio como tal, ahí montamos algunos sets, como el de la DEA, por ejemplo. Para la segunda temporada, alquilamos las instalaciones de RTI,¹¹⁹ donde recreamos túneles, carros, aviones... En muchos casos resultaba más práctico construir los sets desde cero: los aviones, por ejemplo, los recreábamos en estudio, lo que facilitaba mucho el rodaje porque ya estábamos en un espacio de grabación.

Con respecto a tu experiencia en la producción de *Narcos*, ¿consideras importante narrar esa historia? ¿Cuál es tu perspectiva al respecto?

Yo, como colombiana, a diferencia de lo que piensa mucha gente, que critica que siempre están contando lo mismo, creo que es un proceso de resiliencia, del que casi nadie es consciente; pero creo que eso lo contamos con el fin de no repetir nuestra historia. Nosotros como colombianos tenemos un problema enorme y es que tenemos Alzheimer, no hay memoria y repetimos las cosas.

Obviamente para Estados Unidos esto era plata: “vamos a mostrar que Estados Unidos salvó a Colombia”. Toda la narrativa giraba en

118 Se refiere a los incentivos establecidos en la Ley 1556 de 2012, que busca promover la llegada de producciones extranjeras mediante la devolución parcial de los gastos realizados en Colombia en servicios logísticos y audiovisuales.

119 Se refiere a la productora colombiana Radio Televisión Interamericana S.A. - RTI Televisión, fundada en 1963. En 2016 se fusionó con Telemundo y, hasta 2017, fue una de las principales programadoras de la televisión pública en Colombia.

torno a que, de no ser por los detectives gringos, nunca se habría podido derrotar al narcotráfico, lo cual no es cierto.

Para mí es necesario que se cuenten este tipo de historias, porque permiten que la gente vea lo que no puede volver a repetirse. Es importante narrarlas bien, para que queden en la memoria. Pero también llega un momento en el que se hace imprescindible contar otro tipo de relatos, y eso es justamente lo que está ocurriendo ahora con *Encanto* y otras producciones que muestran una Colombia diferente.

Y tú, como ciudadana, ¿sientes que aprendiste algo con esta historia?

Claro, sobre todo nosotros que crecimos con esa violencia, pero nadie se toma el trabajo de mirar qué era tan malo, es más el extranjero que quiere investigar cómo pasó todo eso. Uno se sienta a ver eso y es como que uno aprende un montón de cosas y sobre todo cuando estás haciendo una investigación para mostrar referencias de una época. Para mostrar a nivel mundial algo que pasó en tu país, claramente tienes que ser lo más fiel, en la medida de lo posible. Entonces, ¿cómo llegas a hacer eso? Tienes que investigar y ver realmente qué pasó.

¿Y cómo investigaron?

Estaban los reales Murphy y Peña, de la DEA, que vinieron un par de veces al set y que fueron los que estuvieron en todo este proceso. Era muy enriquecedor poder hablar con ellos. Más allá de historiadores, que siempre te van a llevar como en la misma línea, eran personas que habían visto y vivido esa época, en verdad. Porque es crear un universo y volverte a ir a los finales de los 80, de los 90.

En la tercera temporada, en Cali, nos apoyamos en un libro: *En la Boca del Lobo*. Uno de los directores, que es Andy Baiz, era caleño, entonces estaba muy permeado de gente que vivió eso y que quería contar su experiencia, eran muchas reuniones para que los escritores pudieran recrear esos momentos y hacerlos lo más fieles posible a lo que pasó en realidad. Claramente con la diferencia de que Estados Unidos tenía que ganar, como en las series de ellos.

¿Vieron también otras producciones sobre este tema, tal vez usándolas como referentes?

No, yo creo que cuando uno hace una serie quiere alejarse de las referencias audiovisuales cercanas, para que no queden como copias o plagios de estas. Y normalmente cuando se construyen las historias se tiende a alejarse lo más que se pueda de otros comparativos u otros símiles audiovisuales que te puedan afectar creativamente.

En *Narcos* llevaron a Pablo Escobar a la pantalla sin preocuparse demasiado porque hablara como un paisa auténtico. Escogieron a Wagner Moura, y al principio todos nos sorprendimos de que un brasileño interpretara a Escobar. Pero había detrás una decisión de marketing que iba más allá de nosotros y de la propia historia: Netflix quería sumar al actor más famoso de Brasil en ese momento.

¿También para abrirlo al mercado global?

Claro, porque hasta ese momento Netflix estaba abriéndose en ciertos países de Latinoamérica. Entonces la entrada de Netflix a Brasil tenía que ser con algo grande, para hacer todo el rating del mundo y quién mejor que el actor más famoso que tenía Brasil en ese momento, que es Wagner Moura.

Parece que funcionó, porque leí que gracias a *Narcos* aumentaron las suscripciones de Netflix en Brasil.

Es que son unos expertos en marketing, porque saben cómo llegar. Al marketing no le importa la veracidad de las historias, le importa vender. La historia puede ser buenísima, pero si nadie la ve, pues es lo mismo.

¿Hay alguna escena de *Narcos* que te haya gustado especialmente?

Es horrible la escena, pero en verdad sí es tremenda. Están un bar, empieza a sonar una canción, y aparece bailando una pareja gay: Pacho Herrera, un narcotraficante abiertamente homosexual, muy alejado del estereotipo, junto a su pareja. La canción es espectacular, bailándola divino, delicioso, lo más sensual del mundo, una escena preciosa, después se acaba todo. Salen al parqueadero y desmiembran a un ser humano, cada uno en una moto, por un lado. Es terrible. Eso era el narcotráfico en Colombia. Una romantización de conseguir el dinero. Tener todo lo que puedas tener, de hacer lo que tú quieras hacer, de ser el dueño del mundo en algún momento y de ser sanguinario y de no olvidar de que eres un asesino, porque al mover droga y el mover todo esto, pues estás siendo parte de una violencia tremenda. Para mí esa escena es como Colombia. Era un poco todo en ese momento, música, sensualidad, baile, plata sin medida, poder, destrucción, muerte, violencia.

Es tremendo. Ese día, además, resultó especialmente duro porque el rodaje se extendió hasta muy tarde. Todo ocurría de noche. No era una locación muy amigable. Era un poco hostil. Era en Pance, cerca de Pance.¹²⁰

120 Pance es un corregimiento ubicado al sur de Santiago de Cali, en el departamento del Valle del Cauca.

Para nuestra investigación es importante comprender, desde la producción, las diferencias entre realizar una telenovela y una serie. ¿Podrías contarnos, desde tu experiencia, cuáles diferencias ves?

Todo cambia, justamente y sobre todo, en la forma de producción. En una serie se suelen trabajar entre cuatro y seis escenas al día, porque cada una requiere múltiples planos, uso de grúas, drones u otros equipos técnicos para lograr un resultado más elaborado en lo visual. En cambio, en una telenovela, el ritmo de rodaje es mucho más acelerado: se pueden grabar hasta veinte escenas diarias, con una mayor concentración en el desarrollo de la historia y los diálogos.

Esto también se refleja en la extensión: una telenovela puede tener más de 80 capítulos, mientras que una serie suele limitarse a 8 o 10 episodios por temporada. En las series, además, se privilegia la puesta en escena de situaciones que requieren acción o movimiento —como persecuciones o choques—, lo que demanda más tiempo de rodaje. En las telenovelas, en cambio, la estructura está más centrada en las interacciones dramáticas entre los personajes.

En resumen, la principal diferencia está en el número de escenas que se producen por día, la complejidad técnica de la filmación y la extensión del formato.

Mencionaste que también trabajaste en *Distrito Salvaje*, ¿de qué se trataba tu trabajo en esta serie?

Yo era la gerente de producción, me encargaba de que todo el set funcionara bien, que todo lo que tenía que estar estuviera en el momento que es, que no hubiera retrasos por parte de temas logísticos que pudieran afectar al rodaje. *Distrito Salvaje* es la historia de Bogotá y también de Colombia. Es como que, independientemente de que tú quieras ser lo más fiel y legal y responsable con tus actos para cambiar un país, terminas dentro del mismo círculo, esa es la conclusión. Como un camino sin salida. En la primera temporada trabajamos con desmovilizados y con la Unidad de Desmovilización¹²¹ para conocer toda la historia detrás de eso. En Colombia, si intentas solucionar muchas cosas y salvar muchas cosas de tu vida, te enfrentas con una sociedad que puede ser peor que la selva. Con gente disfrazada de saco y corbata, pero que matan y que hacen mucho daño.

¿Trabajaron entonces con testimonios?

¹²¹ Se refiere a la Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR) luego Agencia para la Reincorporación y la Normalización (ARN), entidad estatal encargada en ese momento de acompañar a excombatientes en su proceso de reintegración.

Al principio sí, exacto, para la reconstrucción de la historia, para el *writers' room*, que el primero se hizo acá en Bogotá y el segundo se hizo en España; porque Cristian Conti, que era uno de los creadores, es español y vive en Madrid. Era la reconstrucción de muchas de las historias de la Unidad de Desmovilizados, contando experiencias para enriquecer eso, cómo era la vida realmente en la selva y cómo es la vida adaptándose cuando te desmovilizas. Que ese es un tema tremendo.

Muchos de los desmovilizados cuando contaban sus historias pedían que fuera desde el anonimato y que se quedara así. Entonces es mitad ficción, mitad realidad, pero basados en testimonios de muchas personas. Una amiga desmovilizada me decía que muchos capítulos la hicieron llorar. Claro, pues es que es muy difícil, un día en el campo ordeñando una vaca y que de un momento a otro ya tu vida cambie así. Y eso le pasó a todos, así no sea esa misma historia, es el común denominador de todas las personas que reclutaron tanto para el paramilitarismo como para la guerrilla en Colombia. La misma historia: estabas bien, tenías una vida medianamente tranquila, no eras millonario, pero vivías en el campo feliz, nadie te molestaba. Y en un momento llegaba otro a matar a tu mamá, a tu papá y te llevan.

¿Y pensaron en hacer una tercera temporada?

Se pensó en un momento, pero Netflix dijo que no, no daba para tanto. Pero sí daba. O sea, sí es una historia que toca a todo el mundo. Pero mucha gente no lo sintió así y tanto no lo sintió así que por ese motivo no se hizo la tercera temporada: porque era un tema muy local. La gente lo sintió tan local que no se engancharon tanto.

¿Cuándo pensaron hacer la tercera temporada? ¿Al final de la segunda temporada, o desde la primera?

Normalmente como funcionan las plataformas es que, cuando tú compras una serie, la compras para dos o tres temporadas, porque si no, no vale la pena. Es mucho más costoso hacerla para una sola temporada, a menos que sea una serie corta de seis capítulos, de cinco capítulos, como *Noticia de un secuestro*. En el caso de *Distrito*, específicamente sí está prometida para dos temporadas y se hizo al final sin saber si era o no era. Y finalmente decidieron que no, normalmente son mínimo dos temporadas las que tú negocias con las plataformas para que valga la pena hacerlo. Normalmente, tanto si le está yendo bien como si no, está planeada para dos temporadas. Sin embargo, cuando terminan de ver el corte en posproducción, toman la decisión si se arriesgan o no a una segunda temporada, porque también es perder mucha plata si la primera quedó muy mal.

Hay muchos cortes en posproducción. El primero es el que te muestran, haces el guion, ruedas todo y hacen post. El primer corte, que es como el primer capítulo, más o menos, viene el cliente y los productores, miran que este acorde con lo que querían hacer, después de eso se lo muestran al cliente, el cliente hace correcciones. Después viene la música, terminar de colorizar. Es como un proceso gigante. Ya después queda la versión final, que es la que ya toma la decisión para poner créditos, cabezote y ya queda cerrado. Por ejemplo, nosotros terminamos de grabar el martes y esto está para que salga en Amazon en agosto del otro año. El proceso de postproducción es casi igual o mayor que el proceso de pre y de rodaje.

¿Distrito Salvaje fue la primera serie que financia Netflix que es originalmente colombiana, correcto?

Sí, de hecho, uno de los socios de Dynamo fue el que llegó con la historia, la contó y Netflix se enamoró. Dijeron: “Tenemos que contar esto y hagámoslo”. Dynamo ha sido pionero en muchas cosas en Colombia, eso ha hecho que abran las puertas para todo lo que se vino después.

¿Y ves una diferencia entre los clientes?

Cada casa productora es totalmente diferente y cada uno tiene sus prioridades. Amazon se preocupa mucho por el tema de inclusión, de cuidado con el cuerpo. De hecho, en Amazon tienen una figura que se llama *intimacy coordinator*. Tiene que estar una coordinadora de intimidad verificando si está bien y hasta dónde quieres tú llegar con el beso, si te sentís tocado de más, o no. Porque es lo que ha pasado durante muchos años también en este medio. Todo lo que ha pasado con los productores, actores que se aprovechan de muchas situaciones para abusar de la gente, pues eso también pasa mucho en escena. Otro aspecto que toman en cuenta es que, por ejemplo, hay un actor que es de Santa Marta y uno siempre quiere neutralizar los acentos. Pero si él es de Santa Marta y habla costeño, que hable costeño, porque de lo contrario puede parecer un tema de discriminación. Nadie antes había pensado en eso. Entonces esa es la línea gris, que esto se hiciera un tema de discriminación, porque también es tarea de los actores neutralizar el acento, no solo por discriminación, sino por la misma actuación, ¿no? Hasta dónde quieres llegar con un personaje. Es como que esas líneas son como raras, pero ellos sí las manejan con mucho cuidado.

Con Netflix es muy chévere también trabajar, porque te dan la libertad de producir como tú quieras. Los de Amazon son más restrictivos en muchas cosas y ellos tienen una manera de trabajar y tú te tienes que ceñir a eso.



ENTREVISTA A IVÁN PALOMINO

Vía Webex, Bogotá - Berlín, 16 de febrero de 2023

Realizada por Hannah Müssemann

**«En ficción, es la visión del creador la que
cuenta la historia.»**

Iván Palomino es supervisor de continuidad (*script supervisor*) y director independiente en la industria audiovisual colombiana. Se graduó como Técnico en Realización de Cine y Fotografía en UNITEC (Bogotá, Colombia) y es miembro de la Academia Colombiana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Ha trabajado como supervisor de continuidad en diversas producciones, entre ellas las dos primeras temporadas de *Narcos* (Colombia 2015–2017) y *Noticia de un secuestro* (2022).

¿Cómo te convertiste en supervisor de continuidad y qué se necesita para lograrlo?

Yo llegué a la supervisión de continuidad por suerte, como descarte. Yo estudié Tecnología en Cine y Fotografía. Cuando me gradué salí creyéndome Spielberg y el aterrizaje fue bastante duro, porque no es así. Uno sale con el conocimiento básico, pero cuando llega uno al set uno no existe.

Yo empecé trabajando en publicidad en el departamento de *grip*¹²² y de luces. Entonces aprendí todo lo que era llevar trípodes, cargar cámaras, poner las luces, poner las banderas, todo lo que había que poner en *grip*. Aprendí parte de lo que es el trabajo con *dollies*,¹²³ con soportes, con grúas, con todo este tipo de cosas. Y por cosas de la vida me llamaron a reemplazar a alguien en una producción como supervisor de continuidad. Yo dije: “No tengo ni idea, esto jamás lo he hecho, sé lo básico, sé qué es lo que hay que hacer y entiendo el concepto, pero no tengo ni idea”. Y ahí empecé el entrenamiento. Uno va aprendiendo todos los días, porque había cosas que yo no sabía y me tocaba mirar en internet. Hace quince años no había tanta información sobre el tema como ahora. Antes no había libros sobre supervisión, ahora hay varios.

Antes veía personas que hacían lo mismo y aprendía de lo que hacían. Cuando trabajé en Fox, tuve la fortuna de ser asistente de la supervisora de continuidad y ella me acogió como su aprendiz y de ella aprendí mucho. Ya ahora he tenido la oportunidad de tener asistentes y uno puede soltarles lo que uno ha aprendido para que ellos empiecen a hacer su camino.

Entonces realmente no era un trabajo que estaba buscando y no es que lo enseñen en la universidad o en alguna materia. Hay diplomados, hay clases individuales, pero como clase, como materia, en ninguna universidad existe.

¿Qué hace exactamente un supervisor de continuidad?

El *script supervisor* o supervisor de continuidad se encarga de mantener la continuidad de absolutamente todo lo que hay en pantalla. Es decir, si el personaje viene, por ejemplo, con una corbata roja y entra a un sitio, la escena siguiente en ese sitio grabada ocho días después debe tener la misma corbata roja. Debo tener en cuenta maquillaje,

¹²² El departamento de *grip* en una producción audiovisual se encarga de montar, mover y asegurar el equipo de cámara e iluminación, como soportes, rieles, grúas y estructuras.

¹²³ Un *dolly* es una plataforma con ruedas, generalmente sobre rieles, que permite mover la cámara de forma suave y controlada durante una toma.

vestuario, pelo, *props*,¹²⁴ todo lo que tienen en la mano, todo lo que usan. Tengo que estar pendiente de la coherencia de la historia. A veces hay cambios de texto y se tiene que coordinar con lo que se diga después. Yo llevo un récord con todo lo que se hace para poderle pasar al editor. Para que el editor sepa que hay cinco tomas, que la quinta es buena, pero el director quiere utilizar parte de la toma cuatro en la edición.

Básicamente mi trabajo es pasarle al editor toda la información que hay en set y que yo vi en pantalla, para que pueda pegar, copiar y hacer todo su trabajo a su manera. Yo estoy en comunicación constante con todos los departamentos y estoy sentado generalmente al lado del director, porque mi trabajo es pensando no solo en la producción, sino también en la postproducción. Soy como el enlace de lo que está diciendo el director, lo que estoy viendo en pantalla y lo que le va a llegar al editor. En muchas ocasiones uno tiene una relación muy estrecha con los directores, precisamente porque como uno ha visto tantas veces la misma cosa, tantas veces el mismo sistema, uno le puede sugerir al director “le hace falta un plano para completarlo”, o —“cómo va a pegar esto”. — “Por este lado”. — “Ah listo”; —“¿Usted lo va a pegar así?”.

Mucha gente dice “es la secretaria del set”, porque lleva un montón de notas, pero hay un montón de cosas alrededor que, si no está esa persona ahí, básicamente hay un cortocircuito, porque no le llega todo el material al editor. Le llega la película o le llegan las tarjetas de video y no tiene idea qué es lo que va a pegar y por dónde. Y tiene un guion y bueno ármelo. Lo que uno hace es precisamente eso, decir: “Esto se tiene que armar así, el director lo manda así”. Obviamente, el editor tiene su margen de acción, pero uno entrega lo que quiere el director y cómo va a quedar cohesionado eso.

¿En qué momento empieza exactamente tu labor: solo cuando inicia la grabación o también en procesos previos que forman parte de tu trabajo?

En Colombia, generalmente los supervisores de continuidad empiezan a trabajar más o menos una o dos semanas antes del rodaje. En estas dos semanas se hace un desglose de la última versión del guion. Se hace un *timing* para saber cuánto dura el episodio o cuánto dura la película. Se hace un desglose para saber qué tiene cada personaje, de dónde viene, para dónde va, qué ropa tiene. Luego empiezan las reuniones con los departamentos que tienen que ver con arte.

124 *Props* es la abreviatura de la palabra en inglés *properties*, que en cine/televisión significa utilería: todos los objetos que aparecen en escena y que son usados por los actores o forman parte del decorado narrativo.

Empezamos con maquillaje, con vestuario, con *props*, para estar todos en la misma página. Todo ese tipo de cosas son las que hace uno en esas dos semanas. Hay proyectos donde uno tiene hasta cuatro semanas de preproducción, tiene reuniones con el director, y con el primer asistente de dirección.

Por ejemplo, el *timing*, saber cuánto dura la película o cuantas páginas hay de material, le interesa mucho a los productores. Especialmente lo que yo llamo la burocracia de los Estados Unidos, la burocracia audiovisual, donde todo es con memorandos, todo es con cifras, todo es en la casilla exacta del Excel. Entonces, para ellos es muy importante saber que, si la película dura 1 hora y 50 minutos, no puede durar 1 hora 47, porque ya tienen presupuestado que esto va a durar 1 hora 50 y eso les va a costar plata.

Si yo les digo que está corto, ¿qué vamos a hacer? Empiezan a buscar la forma de ajustarla. Entonces hay relación con todos los departamentos, incluso con departamentos que uno creía que no, como sonido; está pendiente incluso de cosas, anotaciones que hace sonido, que tiene uno que tener en cuenta para edición. Uno creería que no, pero uno trabaja con los siete departamentos completos (dirección, fotografía, sonido, arte, vestuario, maquillaje y edición).

Entonces estás desde la preproducción hasta el final, ¿no?, ¿hasta la postproducción?

Si, generalmente. Y en postproducción está uno más o menos ocho días terminando de hacer las entregas, los reportes finales, donde indica uno si hicieron falta escenas o si se eliminaron o todo ese tipo de cosas. Y queda uno con el compromiso tácito de colaborar con cualquier duda que tenga el editor, eso más o menos son dos o tres semanas después. A mí me llamaron más de una vez de una serie, seis meses después y yo ya estaba en otro proyecto. Entonces fue como: "No tengo idea de qué me está hablando, espéreme busquemos".

Pero a veces sucede porque muchas producciones empiezan a editar o a montar el material a los dos o tres días de iniciado el rodaje, pero otras hasta que termina el rodaje empiezan a montar. Entonces hay un tiempo suficientemente largo que a veces es bueno, a veces es malo, porque si hay un tiempo demasiado largo no se sabe qué material funciona y cuál no y qué se puede y qué no se puede repetir. Si ya se acabó la película, pues hay que editar con lo que hay.

¿En qué producciones has trabajado?

De los proyectos grandes que hemos hecho en Colombia, como *service*, estuvieron *Narcos*, *Jack Ryan*, *El Chapo*, *Ingobernable*, *American Made*, con Tom Cruise, y *Freelance*. La mayoría son producciones

internacionales que vienen a Colombia por varias razones. Una, porque la producción está basada en un país tropical o en Colombia, y la otra por las ventajas económicas que ofrece el país, por la ley del cine. Entonces, les resulta una buena opción venir a Colombia a producir.

Los dos primeros proyectos grandes que se hicieron en Colombia, como *service*, fueron una película de ficción *Out of the Dark*, que acá se tradujo como *Aguas Rojas*. Fue como el primer *service* grande que hizo la productora pionera en los *service*: Dynamo. Después se hicieron *Los 33*, sobre los mineros en Chile. Esos fueron los dos primeros proyectos realmente de calibre internacional en Colombia. Antes ya se habían hecho otras cosas: Fox Telecolombia había producido contenidos para su propia plataforma, con la calidad que aquí llaman “premium”. Se producía en formato video, pero con un estilo cinematográfico. Como era para Fox Latino, su difusión y alcance eran mucho más limitados que los de los nuevos *services*. Dynamo abrió esa nueva ventana con las producciones internacionales y de ahí empezaron a llegar muchísimas producciones, básicamente por la facilidad de la ley del cine y porque ya se tenía la receta. De ahí empezaron a surgir varias productoras grandes y empezaron a copiar el modelo, a hacer un híbrido, porque en Colombia la producción es un híbrido bastante peculiar. No se trabaja como en los Estados Unidos, se trabaja como en Colombia. Los *service* son un híbrido peculiar en la manera de trabajar.

Entonces ya hay productoras, incluso los canales nacionales están produciéndole a las plataformas de *streaming* usando el mismo sistema, o adaptado a su manera, porque los canales trabajan de una manera diferente y con unos presupuestos y unos modelos de producción acordes a un canal. Entonces, sus beneficios y sus costos son diferentes a los que puede tener una productora. Eso ya es una historia diferente. Pero, básicamente, todo el mundo está aplicando el mismo híbrido, porque funciona.

¿Cómo se produce en estas plataformas grandes? ¿Qué libertad tiene uno en la producción?

Realmente es complicado porque, en el caso de una plataforma de *streaming*, la producción que se hace en Colombia, y puede sonar muy feo, es una “maquila”. Es decir, se pone al equipo, al talento técnico, a trabajar en un proyecto que tiene muchísimas cabezas afuera. Hay un director de contenidos y directores de medios y gran cantidad de personas interviniendo. Es decir, tiene que seguir los lineamientos de la plataforma de *streaming*.

Las plataformas tienen un manual de estilo, un libro gigantesco donde dice qué tipo de cámaras usar, cómo se pueden usar, qué tipo de planos deben usarse, cómo deben ser las ediciones. Eso creo que ha

cambiado; pero, por ejemplo, al principio no se podían usar los drones. Eso era un no rotundo. Ahora ya no hay problema.

Obviamente, el trabajo ha evolucionado, en un dron ya se puede colocar una cámara, por ejemplo, una Alexa Mini, que pesa como doce kilos, con óptica de cine. Entonces ya la cosa no es un dron chiquito de esos que se usaban para jugar, sino que es un dron diseñado para eso, lo cual permite unos mejores planos o un tipo de narrativa diferente. Pero al principio era un no rotundo, no se podía. Otras plataformas son un poco más abiertas a eso. Pero el otro tema es el de los contenidos, lo que se pueden mostrar y cómo. Los creadores de contenido, los guionistas, tienen que empezar a atar su historia a los lineamientos que les da la plataforma. Y ahí empieza la negociación. Yo quiero mostrar esto de cierta forma, y la plataforma dice sí o no. Ahí inicia una adaptación de la historia.

Ahora, cosas extrañas, el año pasado tuve la oportunidad de trabajar en una historia sobre pandillas, la pandilla juvenil más famosa que hubo en Bogotá en los años ochenta, y la plataforma peleaba por un personaje que iba montando en moto sin casco, era un no rotundo. Decían que no se podía mostrar a alguien montando en moto sin casco, pero al mismo tiempo tenían una serie con violencia explícita, y con esa no pusieron problemas, entonces la pregunta es ¿quién decide qué y cómo?

¿Con Fox Telecolombia también hubo limitaciones?

Fox fue el pionero. Antes estaba Telecolombia, una productora colombiana relativamente pequeña que le producía a los canales. Ellos se hicieron muy famosos con *Pandillas, guerra y paz*, que fue la serie que los lanzó al mapa. Y cuando Fox empezó a buscar aliados en distintos países, encontró en Telecolombia su nicho y se creó Fox Telecolombia.

Pero las producciones eran pensadas más para el público latino y sus primeras producciones grandes fueron *Tiempo final* y *Sin retorno*. Eran series para mostrar que se hacían en calidad cine y tenían una narrativa diferente, una manera de mostrar la historia de una manera distinta. Contrataron directores que venían más de la publicidad y que tenían una idea más cinematográfica que lo que se hace tradicionalmente con la novela, que es tener dos cámaras, un móvil y ponchar.¹²⁵ Y eso empezó a crear el modelo de trabajo.

125 En lenguaje audiovisual, “ponchar” significa seleccionar o cortar directamente la señal de una cámara durante la grabación, siguiendo el esquema clásico de la producción televisiva multicámara.

Sé que trabajaste en la telenovela *Un sueño llamado salsa*. ¿Cuál es la diferencia entre producir una telenovela o una serie?

Son dos cosas totalmente diferentes, empezando por el presupuesto. Estamos hablando que, en una serie como *Narcos*, el primer episodio de la primera temporada costó en esa época, según decían, millones de dólares y la primera temporada completa como 40 millones. Eso de cualquier manera es muchísima plata. Para hacer una serie se necesita muchísimo dinero. Y estamos hablando de una serie de hace diez años.

Por su parte, el formato de la novela es mucho más contenido. Un par de camiones de equipo, una móvil con dos monitores, un director que poncha tres cámaras y le va diciendo a las cámaras qué es lo que tienen que hacer. Porque, mientras en el cine o en una serie se hacen seis, siete, ocho escenas diarias, bien hechas, en una novela se pueden hacer 25 o 30 escenas diarias. Estamos hablando de una novela con cientos de episodios frente a una serie de 8 episodios. Para *Narcos* fueron casi seis meses de trabajo para hacer ocho episodios, mientras que la novela duraba diez, once meses, trabajando todos los días de lunes a sábado, doce horas, porque había que hacer todos esos episodios.

Los presupuestos son diferentes, los actores son distintos, los técnicos son distintos porque el trabajo es diferente, el ritmo es distinto, la calidad es diferente. Independiente de que uno quiera hacer las cosas bien hechas, pues una cosa es, por ejemplo, iluminar una escena como la escena inicial de *Narcos*, con un *dolly* grandote, con dos días de ensayo y dos tomas en una noche. Y otra cosa es hacer un tiroteo en una novela donde hay muchos disparos, pero pareciera que no pasa nada. Es más o menos eso, la calidad, el tiempo y el tipo de presupuesto son totalmente diferentes. Son dos mundos, son dos universos completamente separados.

¿Cómo veías tu trabajo en *Narcos*?

Realmente era más de lo mismo, porque yo ya había tenido experiencia en otras producciones. Entonces era lo mismo, pero con gente diferente. La primera vez que uno ve ciertos equipos especiales o cierto tipo de nuevas técnicas, dice uno: "¡Wow!". Pero la novedad es el primer, segundo día, ya después es el trabajo diario, no cambia. El trabajo en el set es el mismo, independiente de qué equipos se estén utilizando o con qué personas se esté trabajando. Yo no tuve la oportunidad de hablar con José Padilha, que era el director de los dos primeros episodios, trabajé con Guillermo del Toro, un señor muy interesante, con un genio bastante recio, bastante, pero hay gente que no está muy acostumbrada a cierto tipo de carácter, y eso raya. Uno

deja los egos y el mal genio afuera del set. Si uno no se divierte en el set, mejor dedicarse a otra cosa.

¿Hay alguna escena de *Narcos* que te haya impactado o que recuerdes especialmente?

Había muchas. En la segunda temporada, estuvimos con Andi Baiz, y duramos haciendo dos días la muerte del coronel, que es un tiroteo con los camiones y hay disparos, explosiones y un montón de cosas. Recuerdo que eran como siete cámaras. Yo veía siete cámaras al mismo tiempo y pues dos días de trabajo para hacer una explosión es una cosa muy alucinante, porque es trabajo de verdad y dice uno: "Wow, esto se hizo como en las grandes ligas".

¿Sabes si en el set de *Narcos* o en las otras producciones también trabajaban con historiadores?

Generalmente tienen el regimiento de abogados y un editor de contenido que está buscando todo ese tipo de material y hacen una investigación. Eso va también unido al departamento de arte, al de diseño y producción, porque el de diseño y producción tiene que estar pendiente de que el panfleto sea como era, que el periódico tenga las medidas, toda esta cosa. Es un trabajo muy de la mano con el departamento jurídico, para ver qué se puede y qué no se puede mostrar en el departamento de diseño y producción. Al final están los escritores y contenido, que son los que tienen que empezar a recopilar toda esa información.

¿Qué puedes decirme del material de archivo que se utiliza en algunas series?

En este momento hay muchísimo material de dónde sacar, porque de los años ochenta para acá tenemos noticieros. Las imágenes de archivo tienen un problema y es la calidad. Al lado de full HD, nuestra manera de percibir las cosas es que "ay, eso pasó hace mucho tiempo, eso es viejo". Y la imagen de archivo está mostrando una realidad; si yo quiero mostrar las cosas como son, pues hago un documental, entrevisto al fulano. Eso es clarísimo. Al mismo tiempo, siento que tengo por el lado la historia del personaje, muy linda, muy bien contada, muy bien encuadrada, perfecto, planos perfectos. Y al otro lado veo a alguien gritando que la calidad es muy mala porque el archivo es de hace cuarenta años.

Últimamente se han producido muchas series que abordan la historia reciente latinoamericana ¿Cuál es tu opinión al respecto?

Historias para contar hay muchas, de todas las clases. El problema es que, especialmente en Latinoamérica, industrias grandes básicamente

hay en México, Colombia, Brasil, Argentina y Chile, cada una con su propio historial. Si vemos las producciones mexicanas y colombianas, nos fuimos por los narcos. No existen sino los narcos. Chile y Argentina, las dictaduras, porque no existen sino las dictaduras. Brasil es como el que ha intentado presentar proyectos diferentes, más universales. Por ejemplo, novelones gigantescos como *Terra Nostra*, que costaba un montón de plata, había italianos, caucheros, caña de azúcar y toda la cantidad de historia que tiene Brasil. Brasil ha tratado de expandir el universo, historias diferentes a las que siempre contamos.

Si uno se pone a ver las producciones colombianas desde que empezó el boom de las producciones, cuando empezó *El Capo* nos volvimos narcos. La gran mayoría de las series colombianas durante los últimos quince años han tenido narcotraficantes, prostitutas y droga por todos lados. Cuando se trata de salir de ese universo tan chiquito en el que nos encajamos, la serie no gusta tanto. Pasa lo mismo en México, todas las series grandes que han hecho llegan a lo mismo: narcos, cárcel, prostitutas. No importa el giro que le quieran dar. Pero llega un momento donde hay más y eso es lo que desafortunadamente el público latinoamericano se acostumbró a ver, y eso fue lo que le dieron, eso es lo que pide y es lo que vende.

Es como si fuera un círculo vicioso ¿no? ¿Por qué crees que es tan difícil romper el círculo, sobre todo teniendo en cuenta que este tipo de producciones llevan varios años emitiéndose?

Es muy complicado, en *Narcos* tuvimos las tres temporadas en Colombia, todo lo que fue el cartel de Medellín y el cartel de Cali; se fueron para México, entonces ahora son todos los cárteles de México. Se hizo sobre *El Chapo* Guzmán, *La Reina del Sur*... Entonces es el círculo vicioso de los mismos personajes, la misma cosa y contada en diferente idioma.

Pero hay más historias. Por ejemplo, el caso de la historia de *El robo del siglo*. Una historia donde no hubo un solo narcotraficante, no hubo una sola panela de cocaína, donde no hubo un solo laboratorio, dos tipos que se metieron al Banco de la República a robarse el Banco. Y fue un éxito y la plataforma la tuvo de primera en el ranking de las más vistas un montón de semanas. Entonces sí se pueden hacer historias diferentes que son de nuestro imaginario colectivo. Sí es posible. El problema es que el público, y eso es una opinión muy personal, pero para mí el público, especialmente latino, es perezoso. No le gusta pensar, no le gusta que le cambien la zona de confort. Por ejemplo, las novelas turcas en Colombia son un éxito porque es un drama terrible, se pierde el niño, vuelve y aparece, lo secuestran, lo liberan, ya casi es feliz y le pasa otra cosa. Son setecientos episodios

y la gente no se los pierde. A la gente le gustan este tipo de historias fáciles de digerir, donde no tengan que pensar. No les gusta pensar, se lo dan todo masticadito, les encanta. Y pues si vemos el imaginario y vemos el tipo de producciones que se hacen, siempre vamos al mismo lugar, a nuestra historia, que sería entonces los narcos, la niña que no tiene plata y quiere progresar y para progresar tiene que prostituirse. Y es el círculo que vuelve y vuelve y vuelve.

¿Crees que, al principio, cuando surgieron las narconovelas, representaron un medio eficaz para transmitir historia? Es decir que no solo proporcionaban entretenimiento, sino que también abordaban temas que previamente eran tabú.

El problema que yo veo es que no es un documental; en *Narcos* se cuenta la historia a su manera. Si uno ve, *Narcos* es contada a través del punto de vista de Murphy y de Peña: "Somos unos héroes, acabamos con Pablo Escobar". Básicamente eso es *Narcos*. Es el punto de vista de un escritor que vio a los agentes de la DEA y los puso como los héroes y a Pablo Escobar como el malo.

En el caso de nosotros, de los colombianos, lo mismo pasa con *Pablo Escobar, el patrón del mal*. Lo hemos visto tantas veces, es decir, los que vivimos la violencia de los años 80 y 90 lo vimos en directo. Entonces es ver más de lo mismo. Con un agravante muy serio para mí, muy serio. En esas series el personaje se hace coger cariño. Entonces a Pablo Escobar, en la manera como lo interpretó Andrés Parra, uno le coge cariño, porque está muy bien actuado y es un bacán. La escala de valores cambia de forma tal que lo que estoy viendo yo en la ficción no cuadra con lo que yo veía en el noticiero o con lo que me mostraba la prensa, o con lo que pasaba cuando se enteraba uno que habían puesto una bomba y habían matado un montón de niños en una feria del libro.

Yo era consciente que era un asesino, pero en la serie es bacán, entonces nos cambian los valores y eso hace que haya cierto tipo de suavizante, se suaviza, pasa por encimita. Ve uno cualquier cantidad de malos a los que lo más grave que les pasó fue que los mataron: "Pero oye tenía tenis, tenía viejas, tenía joyas, tenía carros, vivió bien". Y eso quedó en el imaginario nuestro. No hay una contraparte que diga realmente: "Vea, esto no fue así". Porque esa ficción lo que hace es suavizar los hechos y ahí no es tan chévere.

Otro ejemplo muy puntual: la última serie que sacó Netflix, que fue un éxito el año pasado, *Dahmer*. Teníamos un niño disfrazándose de Jeffrey Dahmer. Es decir, un tipo que despedazó cualquier cantidad de jovencitos. Asesino serial. Vieron la serie y les pareció que era casi un

héroe y la serie uno la ve y sí, es una serie muy dura, muy densa, pero yo creo que, si hubieran mostrado más explícitamente la violencia, la gente hubiera reaccionado diferente.

Con la ficción vemos que hay libertad para llenar los vacíos de la historia, ¿qué piensas al respecto?

Usted mencionó *Noticia de un secuestro*, dirigida por Andrés Wood. Trabajar con él es bastante agradable. Yo antes de empezar la producción leí el libro, yo lo había leído hacía muchísimos años en el colegio. Volví y lo leí. Es una narración muy cruda. Y ve uno la serie, por ejemplo, el asesinato de Marina Montoya y aparece este muchacho Monje llorando porque le va a pegar un tiro a la señora y “¡El pobrecito monje!” acaba de matar una señora inerte, arrodillada en un potrero. Pero la gente va a decir: “¡Ay, pobre!” Ese tipo de licencias creativas me parece a mí que han hecho que nuestro imaginario haya cambiado de la forma en que lo hacemos. Porque si uno lee la prensa y uno se acuerda de la situación, la familia de Marina Montoya duró mucho tiempo buscándola y se lee en la prensa el desespero, apareció el cadáver y duraron quince días para identificarla. Y uno tendría catorce años, leía la prensa y decía: “esto es terrible, esto es terrible”. Y ese es el recuerdo que tengo yo y cuando trabajé en esta serie eso es lo que sentía, asco de ver ese tipo de ficción. Lo que estábamos haciendo era bajarle la gravedad a un hecho que fue absolutamente terrible.

Y ahí es donde esos vacíos o esas libertades creativas son las que me parecen necesarias para el negocio, pero al mismo tiempo son de coger con pinzas.

¿Consideras que esta situación empeora cuando, por ejemplo, la producción que narrará una parte de la historia de Colombia a través de una serie proviene de otro país?

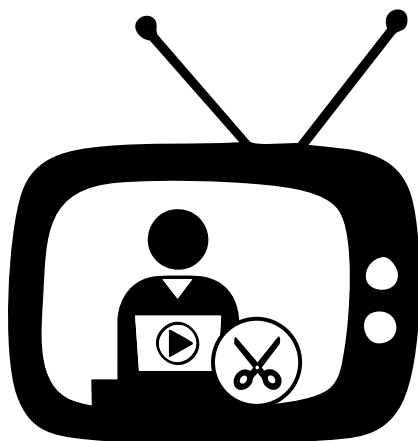
Cuando vienen de Estados Unidos sabemos que la receta es del héroe que triunfa en la república bananera. No falla. Ese es el esquema en cualquier tipo de producción, porque obviamente es lo que están vendiendo, sea Schwarzenegger, sea Stallone, sea el que sea, viene a la república bananera, la que sea y con apenas un rasguño triunfa. Esa receta la tienen superclara y vende en cualquier lado, porque es el héroe de acción el que triunfa.

En el caso de *El patrón del mal* veíamos las dos partes, teníamos a Pablo Escobar por un lado y al Bloque de Búsqueda por el otro. Tal y como se mostró, Pablo terminó siendo el “bueno” y los personajes mejor contruidos de la serie, los mejor contados, eran los “malos”. Los que causaban gracia, los que causaban humor, incluso los

sicarios, como Popeye, causaban empatía en el público porque eran chistosos, eran tipos agradables, por la interpretación que hicieron quienes los encarnaron.

Y los policías entonces quedan como los imbéciles del paseo, todos eran el accesorio del “malo”. Esa es la visión que tenemos de ciertos “malos”. Y si usted se fija en todas las producciones que ha habido sobre narcotraficantes, generalmente el narcotraficante es el chévere.

En el caso de *El robo del siglo*, un hombre llevado por las deudas convenció a otro para robar el Banco de la República. Y entre ellos está todo el chiste. Ahí se muestra todo el drama, es un drama ampliado, no tenemos héroes, no tenemos villanos. Son dos que por culpa de las circunstancias se metieron en lo que se metieron. Pero, con todo lo que robaron, uno siente empatía porque: “Es que este puedo ser yo, si yo me quiebro, este puedo ser yo”. Ahí hay empatía. Entonces es un “malo” que es “malo”, pero no le pegó a nadie. Sí se robó el banco, es un criminal, pero la empatía es diferente porque ahí me veo reflejado yo. Me parece que la manera de contar la historia depende de la visión del director y del escritor. Es su visión. Si uno quisiera otra cosa, pues hago un documental y entrevisto a todas las partes. Si tiene el documental y lo hace bien hecho, pues hablan las dos partes y el espectador se hace su propia idea. En ficción, es la visión del creador la que cuenta la historia. Y como dice uno, pues en la guerra el que gana es el que cuenta la historia y el que pierde, pues se fregó. Simple.



EDITORAS Y EDITORES

**Los escritores finales
de la ficción**

Sandra Rodríguez Báez, editora de la serie *Pablo Escobar, el patrón del mal* nos recuerda la máxima: en el cine una historia se escribe tres veces, cuando se redacta el guion, cuando se pone en escena y cuando se edita. Ella aplica la misma regla a las series: “la escritura definitiva está en el montaje”, y es el o la editora quien, “con tijera y oído”, termina de dar forma al relato.

En este bloque dedicado a comprender el trabajo de edición, Sandra explica como la edición de *Pablo Escobar, el patrón del mal*, no fue un cierre sino más bien un proceso continuo. Coordinó un equipo de doce editores que trabajaban al día, revisando y armando capítulos que salían al aire casi en tiempo real. Aunque las decisiones finales dependían de la productora y de la dirección del canal, muchas elecciones de ritmo, corte y música surgieron directamente de la sala de montaje y de las propuestas del equipo de edición.

El uso del material de archivo constituye otro núcleo de su reflexión: las imágenes de noticiero proporcionan a la ficción un tono de “verdad sagrada”, pero su mezcla con la recreación puede borrar la frontera entre archivo y ficción, de modo que el público no siempre reconozca qué es real y qué es puesta en escena. Sandra cuenta cómo fue el trabajo con los archivos del noticiero y de la radio para seleccionar imágenes y sonidos —elementos que no solo enriquecen la banda sonora, sino que moldean la memoria colectiva—, y subraya el peso ético de esas decisiones cuando se trata de episodios dolorosos. Su testimonio es también íntimo: como víctima familiar del narcotráfico, reconoce tanto el poder catártico como el riesgo de revictimización que puede implicar la edición.

Técnica y ética convergen en cada decisión editorial. El material suele llegar “en cajones” (por escenas y días), por lo que hay que sincronizar imagen y sonido, proponer cortes que aseguren un buen arranque y un cierre eficaz, y al mismo tiempo preservar la verosimilitud histórica y el respeto por las víctimas. Sandra explica además por qué existen versiones nacionales e internacionales —acotadas por duración y mercado— y cómo esos recortes reconfiguran qué episodios y matices llegan al público exterior. En suma, su entrevista demuestra que editar una serie histórica no es solo “pegar tomas”, sino volver a escribir la historia con criterios estéticos, técnicos y éticos que determinan qué se recuerda y cómo se recuerda.



ENTREVISTA A SANDRA RODRÍGUEZ BÁEZ

Vía Webex, Bojacá - Bogotá, 14 de febrero de 2022
Realizada por Mónica Contreras Saiz

**«El uso de material de archivo le da un tono
de verdad sagrada a todo»**

Sandra Matilde Rocío Rodríguez Báez es una editora colombiana de contenidos audiovisuales. Estudió Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Colombia. Durante 10 años trabajó en la producción de comerciales publicitarios y desde el 2009 se ha especializado en la edición de series de televisión, documentales y películas de cine. En el 2012 se encargó de la edición conceptual de la serie *Pablo Escobar, el patrón del mal*.

¿Cómo te convertiste en editora y qué experiencia tienes en el mundo de la edición?

Yo estudié cine y televisión en la Universidad Nacional y, cuando terminé la carrera, empecé a trabajar en publicidad, que era el mercado más grande en ese momento para quienes queríamos entrar a la televisión. Ahí empecé como asistente de dirección en comerciales. En publicidad es común que la persona que asiste la dirección sea también quien acompañe el proyecto hasta el final, incluida la postproducción: la edición de video, de audio y el armado del producto final.

Trabajé así durante diez años, pero es un trabajo muy agotador. Sobre todo en el set: estar en la grabación, detrás de la gente, pendiente de todo... es extenuante. Entonces me di cuenta de que lo que realmente me gustaba era la postproducción, lo que venía después del rodaje, y empecé a dedicarme a eso. Dejé de hacer comerciales y pasé a proyectos más largos: videoclips, documentales y, después, series de televisión, cuando los canales empezaron a producir aquí. En eso ya llevo unos doce o trece años.

¿Las decisiones que se toman durante la edición las asumes tú sola, o hay alguien —director, guionista, productor— que tiene la palabra final?

Eso es muy complejo y depende de cada producción en particular. Como cualquier contenido se graba en desorden —no en el orden en que está escrito, sino en el que resulta más conveniente para la producción—, recibimos el material marcado con la claqueta, que es una imagen que se conoce mucho, es esa tablita donde viene la información, y a partir de ahí vamos organizando todo, como en cajones: por escenas, por días... se va depurando el material para ponerlo en orden. Es un proceso complejo porque el video y el audio llegan por separado, y hay que sincronizarlos, “pegarlos”, para armar toda la historia. Una vez está armada, se agregan efectos de sonido, de imagen, música... y cada una de esas cosas implica decisiones. Cada productor tiene sus propias necesidades.

Por ejemplo, en *Pablo Escobar, el patrón del mal*, prácticamente todas las decisiones las tomábamos Juana Uribe y yo. Ella, como productora ejecutiva, era la única que veía el capítulo terminado, y cuando ya estaba con música y sonido lo revisaba Dago García.¹²⁶ Ellos eran quienes daban la aprobación final.

126 En ese momento vicepresidente de Programación y Contenido del canal Caracol de Colombia.

¿Cómo fue trabajar con la presión del tiempo?

Yo llegué a tener 12 editores a mi cargo, que estaban trabajando 24 horas al día, armando escenas de lo que iban grabando. Se iba grabando y se iba editando. Yo me sentaba a armar el capítulo que salía al aire ese día o el día siguiente.

Es decir, ¿iban sobre el día?

Al día, claro. La grabación se iba completando lo más rápido posible y trabajábamos así. Todos los días yo revisaba con Juana el capítulo que iba a salir al día siguiente, a las 07:00 de la mañana. Mientras tanto, al mismo tiempo, Dago estaba viendo el capítulo que salía esa noche para durante el día finalizarlo y salir al aire a las nueve de la noche. Y así todos los días.

La serie se anunció en la prensa desde 2009, pero solo salió al aire en 2012. ¿Crees que por eso había afán en sacarla al aire?

No lo sé. Pero este fue un caso único, porque antes las telenovelas solían tener lo que ellos llamaban un “colchón”: grababan unos diez o veinte capítulos y, con eso, empezaban a emitir mientras seguían produciendo, ya que eran productos muy largos, de hasta 400 capítulos.

Hoy en día, con las plataformas, el sistema es diferente. La serie debe estar terminada por completo antes incluso de anunciarse, porque así es como se entrega: completamente lista para subirla a la plataforma cuando la van a vender. Primero pasa por varias aprobaciones y solo después se anuncia oficialmente.

Hay algo que me parece interesante: existe una versión nacional y otra internacional de la serie. La internacional es más corta; por ejemplo, en el primer capítulo recortan unos 20 minutos que corresponden a hechos ocurridos en los años cincuenta, durante el periodo de *La Violencia*.¹²⁷ ¿Quién toma esas decisiones y por qué se opta por acortarla para el exterior?

Las decisiones las tomaba la productora. La versión internacional ya estaba pactada: a quiénes se les iba a vender, cuántos capítulos, de qué duración... Tenían que ajustarse a una duración fija porque se emitían en franjas horarias específicas, así que era necesario acomodar el material. Había una persona encargada de ir armando los

¹²⁷ *La Violencia* fue un periodo de la historia colombiana marcado por el conflicto armado y político que se desarrolló aproximadamente entre 1948 y 1958. Su detonante fue el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948, que desencadenó una ola de enfrentamientos, represión y violencia entre los partidos Liberal y Conservador. Este periodo dejó masacres, desplazamientos y cientos de miles de muertos, dejando una huella indeleble en la sociedad colombiana y sentando las bases para el surgimiento posterior de guerrillas y movimientos insurgentes.

capítulos, siempre buscando lo mismo: un buen comienzo y un buen final. Y ahí eran Juana y Dago quienes decidían. El editor proponía qué sacar y qué dejar, pero la decisión final sobre cómo quedaban los capítulos la tomaban ellos. Yo, desafortunadamente, no tuve mucho que ver, porque como todo se hacía en paralelo a la versión nacional, físicamente no tenía tiempo de ver qué pasaba al otro lado.

En el cine se dice que una historia se escribe tres veces: cuando se redacta el guion, cuando se pone en escena y cuando se edita. Su escritura definitiva está en el montaje. En el montaje puede cambiar todo lo que se escribió. En *El patrón del mal* hubo mucha diferencia entre la primera escritura, la puesta en escena y el montaje. Sí era la misma historia, pero se fue enriqueciendo, y cuando empezamos a incluir material de archivo se transformó aún más: ya era otra cosa.

Una particularidad de *Escobar, el patrón del mal*, es la inclusión de material de archivo. ¿Cómo funcionó este proceso?

El uso de material de archivo le da un tono de verdad sagrada a todo. Al comienzo no era muy claro cómo se iban a usar esas imágenes de archivo. La idea era usarlas como si fueran una noticia dentro del capítulo, al inicio, y luego desarrollar la historia, casi como una referencia histórica aparte de lo que se iba a contar. Pero, a medida que avanzamos, la puesta en escena empezó a parecerse tanto a la realidad mostrada en las imágenes de archivo que terminamos mezclándolas. Llegó un punto en que había escenas que ya uno no sabía, ni yo sabía, qué era verdad y qué no, o sea qué era archivo y qué era una recreación.

Las escenas de Galán¹²⁸ son particularmente impresionantes porque ese era el caso más cercano a Juana, y por eso se contaba con la mayor cantidad de información y de exactitud: cómo sucedió, cómo era la ropa, cada detalle... todo era muy fiel. Y ahí hay algo muy poderoso en términos de memoria histórica: ese instante en que a Galán le disparan, cuando se escuchan las ráfagas de la ametralladora y se ven las espaldas en la tarima de los escoltas que se lanzan a cubrirlo. Esa imagen y ese sonido quedaron grabados en la mente de toda la gente que estaba viva en ese momento y que vio esas imágenes en las noticias. La recordación es enorme. Lo que hicimos nosotros fue dejar ese momento tal cual como era el archivo de la noticia. El efecto de eso es impresionante.

Después uno sigue viendo las imágenes, por ejemplo, cuando lo recogen ya a él herido, lo suben al carro, y llega un momento en que

128 Luis Carlos Galán (1943–1989) fue un político y periodista colombiano, fundador del movimiento Nuevo Liberalismo. Fue candidato presidencial y es recordado por su lucha contra el narcotráfico y la corrupción, hasta su asesinato en plena campaña electoral.

uno piensa: “¿En qué momento grabaron eso? Porque no lo habíamos visto. ¿En qué noticiero salió?”. Y de pronto te das cuenta: “no, eso no es el noticiero, esto es ya nuestra puesta en escena”. Es muy impresionante porque, además, muchas personas que conocían la historia y que vieron estas escenas llegaron a creer que eran imágenes reales de un noticiero, y preguntaban: “¿Dónde estaban guardadas esas imágenes?”.

Otro caso parecido que yo misma experimenté fue con las escenas grabadas sobre el Palacio de Justicia.¹²⁹ Cuando edité esas escenas, salí con un agobio tremendo, porque las imágenes que ellos habían hecho de la gente dentro del palacio parecían absolutamente reales: como si fueran las víctimas reales. Pero no eran, porque esas imágenes no existen.

¿Quién se encargó de buscar las imágenes de archivo de los noticieros?

El noticiero de Caracol trabajaba con nosotros, y yo les decía a ellos qué evento necesitaba de cada día. Había una persona dedicada a eso: me pasaba todo el material disponible en los archivos del noticiero y yo lo revisaba, pero en bruto. De ahí escogía lo que necesitábamos, ya fuera material sobre una campaña política, o de un asesinato o cualquier otro hecho. También usamos archivos de radio, porque Caracol Radio tiene un registro enorme. Eso enriquecía muchísimo ese relato, porque permitía escuchar lo que la gente realmente oyó en su momento y, al mismo tiempo, funcionaba como parte de la banda sonora de la serie.

En su momento, cuando estaban presentando la telenovela en Colombia, yo entré a la página web del canal y vi que, en el anuncio, aparecía el logo de la Policía Nacional. Eso daba la impresión de que la producción contaba con el respaldo oficial de la institución. Lamentablemente no guardé un pantallazo. ¿Sabes algo de eso?

Realmente no lo sé, pero sí tuvo que haber algún tipo de relación, porque todo se hizo con elementos reales de la Policía: las locaciones de las escuelas, los uniformes, los nombres... todo era auténtico, entonces muy seguramente que había un acuerdo.

Normalmente, cuando se hace una serie de policías, no se usan sus uniformes originales ni sus carros; se crea algo parecido. Tampoco

¹²⁹ La Toma y Retoma del Palacio de Justicia en Bogotá ocurrió en noviembre de 1985, cuando la guerrilla del M-19 ocupó el edificio y tomó como rehenes a magistrados y civiles; la retoma por parte del Ejército terminó en un incendio y enfrentamientos que dejaron más de 100 muertos y desaparecidos, entre ellos casi toda la Corte Suprema de Justicia.

dejan grabar dentro de la Escuela de Cadetes o en instalaciones oficiales. En este caso fue diferente: se filmó en la Escuela Francisco de Paula Santander, en la escuela de Sibaté, en lugares reales de Medellín, con los vehículos y los uniformes de ellos. Incluso los símbolos y los nombres oficiales se usaban todo el tiempo.

Para ti como ciudadana, ¿qué impacto tuvo este trabajo en tu vida, en términos de representar una historia que tú también has vivido?

Para mí sí fue una cosa muy fuerte, porque yo también soy víctima de ese conflicto. Mi hermana estaba comprometida con una de las víctimas del atentado al avión de Avianca. Eran novios y ellos se iban a casar el 16 de diciembre. Ese fin de semana vino a Bogotá a un *show* y a unas despedidas que tenían y el lunes él se subió a ese avión. Fue devastador. Porque está esta imagen de esta niña abrazada a su vestido de novia, llorando durante días y todo este horror. Alejandra¹³⁰ la entrevistó a ella cuando escribieron ese episodio. Alejandra conocía esa historia y ella se vio con mi hermana. Ella le contó la historia y de alguna manera ese capítulo, si lo vuelves a ver, cuenta la historia de mi hermana. Cuando lo vuelvas a ver, ya sabiendo esto, te vas a dar cuenta de qué está contando. Está centrado en una pareja de novios.

Para cuando se hizo la novela ya había pasado mucho tiempo, y mi hermana había hecho muchos procesos de superación de ese trauma, entonces creo que para ella fue difícil, pero también le sirvió para terminar de sacar eso como una cosa catártica, que yo creo que es como el gran valor de esa serie para muchos de nosotros, poder hacer una catarsis a partir de una cosa que está guardada, que pasó, pero de la que no se puede hablar. Para poder exteriorizar un poco ese sentimiento y verlo como proyectado allá afuera y como entenderlo de otra manera.

¿Qué opinas de la polémica que surge alrededor de este tipo de series, donde se dice que hacen apología a los criminales?

Mira, es que son personajes fascinantes. Te lo digo por mí: para el ser humano siempre es atractivo mirar al “malo” o al famoso, sentir ese morbo de ver cómo es ese mundo y compararlo con el propio. Pero esta producción se hizo con la mejor intención de darle voz a las víctimas. Te lo digo porque en el equipo estaban varias víctimas, incluido mi propio caso. No hay manipulación para que Pablo Escobar se vea “lindo” o espectacular; se ve así porque así era, porque eso es lo que genera: fascinación.

130 Se refiere a Alejandra López, quien se encargó de apoyar con trabajo de investigación la realización del guion.

La gente queda atrapada al ver esas imágenes, al enterarse de lo que pasaba en la casa de Escobar mientras afuera él y sus sicarios estaban matando; escuchar lo que él decía. Eso resulta muy fascinante para el público. No porque se quiera glorificarlo o embellecerlo, sino porque esa es la naturaleza del personaje y de la historia.

Ahora que lo pienso, recuerdo una anécdota al respecto. Yo pasé mucho tiempo haciendo documentales con comunidades indígenas en la selva. Más o menos cuatro años después de que la serie saliera al aire, estuve en el parque Yaigóje Apaporis, trabajando en un documental sobre la creación del parque. Es un lugar al que se llega después de dos días de viaje entre avioneta y río, totalmente aislado... pero con señal de televisión.

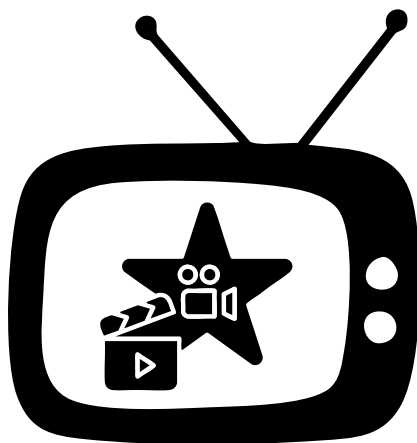
Allí, estas personas, no sé cómo se enteraron de que yo había trabajado en *El patrón del mal*, y ese fue el tema central de conversación en la maloca. Al final tuve que mandarles los DVD, porque no habían podido ver todos los capítulos y se morían por ver la serie completa. Querían que les contara todo sobre el personaje de Pablo Escobar: cómo era, qué hacía... como si el personaje —no el Pablo Escobar real, sino la creación de Andrés Parra— existiera de verdad.

¿Recuerdas alguna anécdota especial que me quieras compartir sobre la serie?

Sí, claro. Cuando ellos grabaron en Miami, estando en plena calle, la policía los paró para pedirle a Andrés Parra que les dejaran tomarse una foto “arrestando a Escobar”. Era la policía real de Miami solicitándole al actor posar como si lo estuvieran capturando.

Otra anécdota fue en el lanzamiento de la serie. Se hizo un video que condensaba el primer capítulo y lo presentamos en el teatro del Centro Comercial Andino, en Cine Colombia, frente a figuras de la vida política y económica. Entre los invitados estaba el hijo de Julio Mario Santo Domingo,¹³¹ que había nacido y crecido en Estados Unidos. Cuando vio esas imágenes, se quedó paralizado, se volteó hacia el presidente de Caracol y le preguntó: “¿Eso es de verdad? ¿Esto pasó de verdad?”. En ese momento fue cuando él se enteró de la historia reciente de Colombia.

131 Se refiere a Alejandro Santo Domingo Dávila. Su padre, Julio Mario Santo Domingo (1923–2011) fue un reconocido empresario colombiano, dueño de un vasto emporio en sectores como la cerveza, los medios de comunicación y las telecomunicaciones. Fue uno de los hombres más ricos e influyentes de América Latina. Actualmente la familia Santo Domingo es dueña del Canal Caracol.



ACTRICES Y ACTORES

**Los rostros de la
ficción histórica**

Más de un tercio de las entrevistas compiladas en este tomo son con actores y actrices. A primera vista puede parecer un desequilibrio frente al amplio equipo técnico que produce una serie y que condiciona y facilita el trabajo actoral. No obstante, son los personajes —y quienes los encarnan— los que el público recuerda con más fuerza; en la calle y en las redes sociales, son los intérpretes quienes asumen con mayor visibilidad la responsabilidad moral, histórica y social de los papeles que interpretan.

En la recreación ficticia de la historia, los actores y las actrices ocupan una posición excepcional dentro del equipo creativo. No imitan a los personajes; les dan vida. Encarnan a personas del pasado y del presente que configuran nuestra historia y cargan con su energía y sus actos. Al mismo tiempo, son ciudadanos que vivieron esas historias, que las recuerdan, las conocen y tienen opiniones al respecto. Todo ello —la interpretación y el ejercicio de la ciudadanía— confluye en el crisol del trabajo actoral.

Presentamos a continuación el último bloque de entrevistas, que compila doce conversaciones con tres actrices y nueve actores, organizadas según su participación en las series y telenovelas. En ellas nos cuentan no solo cómo se desarrolló su trabajo en las producciones, sino también qué huellas dejó ese proceso en su papel como ciudadanos y de qué modo su propia historia de vida influyó en la construcción del personaje. No es casualidad que apenas una cuarta parte sean mujeres: la mayoría de las ficciones que investigamos están protagonizadas por hombres. En buena medida, estas series reconstruyen episodios de la historia marcados por la violencia política y criminal, ámbitos en los que, históricamente, los protagonistas han sido hombres. Esto no es una justificación sino una constatación y una invitación: nuevas perspectivas y más voces femeninas y diversas pueden y deben ofrecer visiones alternativas de historias que hasta ahora se han contado, en su mayoría, desde el lado de los grandes hechos y de los protagonistas masculinos y casi siempre blancos.



DIGNITY - DIGNIDAD

**Ava: encarnar lo ficticio,
confrontar lo real**

La entrevista con la actriz Julieta Figueroa ofrece una mirada profunda sobre las implicaciones de actuar en una ficción histórica tan sensible como *Dignity / Dignidad*. En ella la actriz cuenta cómo su trabajo interpretativo terminó cruzándose con su propia identidad y cómo la experiencia la impactó como ciudadana.

Julieta Figueroa interpreta a Ava (personaje sin apellido), la figura femenina de mayor poder dentro de la Colonia según la trama: una mujer próxima y colaboradora de Paul Schäfer. Aunque Ava es un personaje ficticio, remite en la realidad a la figura de Rebeca Schäfer, hija adoptiva de Schäfer. El personaje de Ava —una mujer chilena que aprendió alemán dentro de la Colonia— trazó un cruce fascinante con la vida de la actriz, también chilena, que aprendió alemán tras radicarse en Berlín.

En la conversación, Julieta relata el impacto emocional de rodar en los mismos lugares donde operó la Sociedad Benefactora y Educacional Dignidad —la llamada Colonia Dignidad— y el peso de los encuentros y conversaciones con antiguos colonos. También reflexiona sobre las responsabilidades éticas de representar a personas vinculadas a hechos traumáticos. Para ella, esta ficción histórica cumple su función al sensibilizar al público chileno y alemán y al apoyar el debate sobre asuntos que antes se trataban como tabú, entre ellos, la complicidad institucional y política que permitió a la Colonia existir.



ENTREVISTA A JULIETA FIGUEROA

*Berlín, 11 de septiembre de 2025**
Realizada por Mónica Contreras Saiz

«Entrar a la Colonia a través de la serie fue como ponerme del otro lado de la historia.»

Julieta Figueroa es una actriz y coreógrafa chilena radicada en Berlín desde 2001. Estudió Actuación en la Universidad de Chile y se especializó en Coreografía en la Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes. Ha trabajado en teatro, danza y cine en Chile y Alemania, y en la pantalla ha participado en producciones como *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008), *Verano* (2011) y *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (2019). En esta entrevista hablamos de su interpretación del personaje Ava en la miniserie chileno-alemana *Dignity / Dignidad* (2019).

* Conmemoración de los 52 años del Golpe de Estado de 1973 en Chile.

¿Cómo te convertiste en actriz?

Yo creo que es importante decir que en el colegio comenzó todo: empecé a ir a los talleres de actuación y a participar en las obras del colegio. Instintivamente trabajaba con mis compañeras y, después, en primero medio tomé un curso-taller del colegio y desde ahí no paré. Luego empezaron a llegar las invitaciones, que cada vez caían del cielo. Una de ellas llegó de un director sueco de teatro.

Conocí en la calle al dramaturgo chileno Juan Radrigán, sin saber quién era, y le comenté que quería ser actriz, que me gustaba el teatro y que estaba haciendo unos talleres; tenía 15 años. Él me dijo que conocía a un amigo que trabajaba con un director sueco que buscaba una actriz. Cuento corto: conocí a ese amigo, audicioné y quedé en la obra. Así tuve mi primera oportunidad profesional a los 15 años, y desde entonces me quedó claro que quería hacer esto por el resto de mi vida.

Después estudié actuación en la Universidad de Chile y en segundo año conocí al director alemán Alexander Stillmark. Trabajé con él en *La Misión* y viajamos a Berlín en 1997 para presentarnos en el Berliner Ensemble. En ese momento pensé: "Yo voy a vivir aquí". No sé por qué, pero lo tuve claro. Cuatro años más tarde, después de muchos intentos y fracasos, me vine a Alemania.

Para la actuación obviamente necesitaba el idioma, así que ahí empezó la carrera de aprender una lengua que no era la mía. La danza siempre estuvo paralelamente presente en mí. Así que aquí en Berlín, me postulé simultáneamente a las carreras de dirección y de coreografía, y por esas cosas maravillosas de la vida, me aceptaron primero en coreografía.

¿Coreografía tiene que ver estrictamente con danza?

Todo lo que tenga que ver con movimiento, cuerpo y distribución en los espacios es coreografía. Citando a un coreógrafo brasileño: "Coreografía es lo que decidimos llamar coreografía". O sea, si ves a los pájaros volando, ahí puedes reconocer una coreografía. La naturaleza está llena de coreografía. Todo lo que tenga que ver con movimiento estructurado, consciente o no, pasa a ser coreografía.

Yo estudié coreografía con un enfoque más dedicado al teatro. Después de terminar la carrera, me di cuenta de que mi dirección era trabajar en teatro con actores y actrices. Entonces empecé a coreografiar o trabajar la parte del movimiento de las obras, y ahí pude equilibrar mi falta de dominio del idioma con el trabajo corporal.

¿Cómo llegaste a representar al personaje Ava en la serie *Dignidad*?

Un día cualquiera uno de mis colegas de Chile me envía un mensaje que dice: “Julietta están buscando una actriz chilena que hable alemán, para una serie; preséntate.” Entonces me comuniqué con la agencia de Roberto Matus, encargada de hacer el casting. Como yo no estaba en Chile, me pidieron una escena que duraba cerca de tres minutos en video, una en alemán y otra en español. Me enviaron un texto de dos hojas en el cual me informaban cuál era el papel, con qué características, un poco qué personalidad tiene y la acción que sucede. El personaje lo hice amasando pan en la escena y teniendo un diálogo, no recuerdo bien. Tenía la información que era una mujer que en la serie sería la mano derecha de Paul Schäfer.

Llamé a mi amigo camarógrafo, a mi amiga vestuarista y armamos un set y otro amigo me iba diciendo los textos. Investigué un poco sobre cómo se podría ver una mujer de Colonia Dignidad, yo traté de armar un look y de armar una postura, una personalidad. Filmamos y lo envié y funcionó.

Me sorprendió mucho que acá en Alemania no se sabe mucho, incluso hasta el día de hoy, sobre Colonia Dignidad. Pero en Chile uno sí sabe lo que es la Colonia Dignidad, aunque también es un lugar inalcanzable, lejano.

Cuando te confirman que vas a interpretar a Ava, ¿cómo fue tu preparación para el personaje?

Hacer el papel me hizo muy feliz, porque era un desafío paradójico: yo, la chilena que aprendió alemán, volvía a Chile a actuar en el idioma que había aprendido afuera. Eso se cruzaba con el personaje de Ava, que también era una chilena que aprendió a hablar alemán en Colonia Dignidad. En ese sentido sentía que había algo muy mío en el papel.

Para prepararlo, empecé a buscar fotos, documentos, libros y documentales, sobre todo en internet, enfocándome especialmente en el rol de alguna mujer cercana a Paul Schäfer. Me inspiré también mucho en su hija adoptiva, Rebeca Schäfer: de ella tomé, por ejemplo, la postura, su mirada. Al mismo tiempo leí algunos libros con información impactante—aunque ahora no recuerdo los títulos—. Ya durante la

grabación, el director¹³² me explicó que quería que me inspirara un poco en la asistente de Osho, Ma Anand Sheela.¹³³

En las series todo es muy rápido y no se alcanza a desarrollar un personaje con tanta profundidad como en un largometraje. Esta fue mi primera serie y descubrí que los procesos son muy distintos: todo va más acelerado, mucho correcorre. Había dos unidades de grabación, dos equipos filmando en paralelo, para cumplir los tiempos de la producción.

Ava, a diferencia del personaje de Paul Schäfer, es un personaje aparentemente ficticio, en el sentido de que no está inspirado en alguien concreto de la vida real. ¿Qué desafíos tuviste como actriz al representarlo?

Colonia Dignidad no es un lugar ficticio, así que sí o sí una tiene que agarrarse de la realidad. Ningún personaje se arma de la nada: en algún momento existieron, existen y seguirán existiendo, y los archivos disponibles lo documentan. Por eso, más que inventar a alguien completamente nuevo, el desafío fue construir a Ava a partir de fragmentos de historias reales de personas que estuvieron allí. En ese sentido, aunque no esté basado en una sola persona concreta, Ava también está inspirada en esa memoria colectiva.

¿Tuviste la oportunidad de entrevistar a los colonos o de visitar la Colonia Dignidad antes de filmar?

No, porque yo viajé de Berlín a Chile directamente a la filmación. Toda la preparación previa, fue por mi parte, como te mencioné: observar fotos, mirar entrevistas, mirar documentales, documentales reales del lugar, lecturas. Generalmente, al actuar, intento vivir la situación al momento, más que agarrarme de algún ancla personal.

Al momento de preparar el personaje, ¿qué papel jugaron los conocimientos previos o recuerdos visuales que tenías sobre Colonia Dignidad?

Algo que encontré curioso, y a la vez desafiante, es que yo siempre había observado la Colonia desde afuera: un lugar al que no se podía entrar, que apoyaba la dictadura de Pinochet, donde se denunciaban

¹³² *Dignity / Dignidad* tuvo dos directores, Julio Jorquera y Nancy Rivas. En este caso, la referencia es a Julio Jorquera.

¹³³ Ma Anand Sheela, secretaria personal y principal asistente del gurú indio Osho (Bhagwan Shree Rajneesh) en la comuna Rajneeshpuram, en Oregón, EE. UU. Entre 1981 y 1985 se convirtió en la figura más visible de la secta, donde ejerció un enorme poder político y administrativo. Fue condenada por diversos crímenes, incluido el envenenamiento masivo de 1984, y su figura se hizo mundialmente conocida tras el documental *Wild Wild Country* (Netflix, 2018).

violaciones a menores y que se percibía como un sitio muy oscuro, del que no se sabía claramente qué ocurría adentro. También era un lugar donde se exigía claridad sobre los detenidos desaparecidos. Yo siempre había estado en ese otro lado.

Entrar a la Colonia a través de la serie fue como ponerme del otro lado de la historia. Fue un gran desafío mirar desde ahí, porque mi personaje sentía idolatría por Schäfer. Entonces tuve que tratar de entender cómo funcionan esas mentes y, en específico, la de Ava, que lo apoyaba incondicionalmente. Y además lo hicimos en el lugar real, porque filmamos dentro de la Colonia.

¿Cómo vivieron tus colegas actores alemanes la experiencia de enfrentarse al significado de Colonia Dignidad?

Todos leyeron, se informaron y llegaron a Chile sabiendo lo que significaba ese lugar. Antes de la serie, para muchos fue una sorpresa descubrir la existencia de Colonia Dignidad. Recorrimos el lugar juntos y, claro, es inmensamente grande. Pero, cuando sabes que por esos mismos caminos hubo gente escapando, que por ahí los perseguían con perros, la percepción cambia por completo. Si no tienes esa información, podría parecer un lugar idílico, casi perfecto para un paseo familiar. De hecho, había familias que llegaban a celebrar el Día del Padre.

A mí me chocó profundamente ver que en ese mismo espacio se celebraban fiestas familiares cuando, en realidad, era un lugar donde había un pedófilo, donde se violaban niños a diario, donde las niñas eran maltratadas y a todos los hijos eran separados de sus familias. Y eso es solo una parte: la otra es la relación que Colonia Dignidad tuvo con la dictadura en Chile, que abre otro capítulo igualmente duro.

Y ahí está el riesgo: si nadie sabe lo que sucedió, existe la posibilidad de que algo así se repita.

¿Cómo fue la experiencia de grabar directamente en la hoy llamada “Villa Baviera”¹³⁴?

Para mí fue lo más terrible, pero al mismo tiempo increíble, por varias razones. Era entrar a un lugar que siempre había sido un enigma, un lugar al que no se podía entrar. Incluso después de que abrieron la Colonia al público, nunca me había interesado visitarlo. Y, sin embargo, ahora tenía que estar ahí, tomando además una postura neutra, porque debía representar a un personaje que estaba adentro.

134 Villa Baviera es el nombre que adoptó la ex Colonia Dignidad en 1988. Tras la detención de Paul Schäfer en 2005, sus residentes iniciaron allí un proyecto turístico que hoy incluye restaurantes, un hotel, cabañas y diversas actividades recreativas.

Fue muy impactante tener contacto con las personas reales del lugar. Siempre tuve una sensación de desconfianza, porque ese lugar cargaba con toda su historia.

Sin embargo, te encuentras con estas personas que, después de la captura de Schäfer, desean seguir con sus vidas, vivirlas, hacerlo bien y aquello me provocó mucha confusión. Para mí fue una enorme contradicción. Quienes vivían ahí eran aquellos niños y niñas que habían pasado por ese infierno; y la infancia modela tu vida. Entonces, ¿qué personas eran ellos ahora? Sentí tristeza.

Me impresionó también el esfuerzo por crear un museo, que claramente relata un lado de la historia. Encontrarme con fotografías del dictador Pinochet junto a políticos que en estos momentos están en el gobierno me provocó mucha impotencia.

¿Por qué tenías esa sensación de desconfianza?

Siempre tenía miedo. Lo único que pedía era no despertarme a medianoche en ese lugar, porque me daba pánico. Una de las cosas que me parecían extrañas es que ahí vivían entre 100 y 200 personas, pero yo nunca veía más de seis o siete. El lugar era inmenso, y a veces se alcanzaban a ver a lo lejos, pero yo me preguntaba: ¿dónde están las demás? ¿Por qué no se ven? ¿Qué están haciendo? ¿Se esconden? Siempre había una sensación de que algo ocultaban.

Además, tenía un sentimiento de mala conciencia: estar ahí, actuando como si todo estuviera bien, cuando en realidad no lo estaba. Sin embargo, tuve la suerte —o el privilegio— de hablar con algunos colonos, y me contaban historias que me dejaban sin palabras. Describían, por ejemplo, cómo era cuando Paul Schäfer entraba al salón: dónde se paraba, cómo se distribuía la gente. Yo lo imaginaba, y lo veía como ese ser maligno que era.

Una experiencia que no me dejó dormir fue cuando conocí a una señora que me dijo: “Ay, te pareces a...”, mencionando a alguien. Llamó a su hermana por teléfono y le dijo: “Hermana, estoy con...”, ese alguien. La hermana, impresionada, cortó la llamada. Al día siguiente me pidió disculpas: “Es que mi hermana pensó que tú eras la verdadera..., pero te quiere conocer”. Y al otro día, la hermana llegó, me abrazó y me dijo: “Ay, si tú fueras esa persona... yo sé que tú no hiciste todo porque no eres mala. Todo sucedió porque así fue la vida. Pero yo te comprendo, te entiendo”. Fue como si hubiera tenido un encuentro con su propio pasado, pero a través de mí. Yo quedé realmente impactada.

Lo más fuerte fue escuchar relatos en primera persona de cómo era vivir en la Colonia. Me contaron, por ejemplo, que una niña “se portó mal” y Schäfer la agarró de las trenzas y la azotó contra la pared.

Esa noche la niña convulsionó. Entonces despertaron a todos los niños para que la vieran y les dijeron que “el diablo se le había metido en el cuerpo por haberse portado mal”. Tenían que presenciarlo como lección. Historias así me marcaron profundamente. La verdad es que era muy triste todo.

Uno de los colonos también me dijo: “Yo intenté arrancarme tres veces. Me perseguían perros, me cortaba con los alambres de púa. Llegué hasta la embajada, pero de ahí me devolvieron a la Colonia”. Otro colono me dijo que cuando niño pensaba: “¿Por qué Paul Schäfer no me elige a mí?”. Estos fueron apenas unos de los pocos relatos que escuché entre la enorme cantidad de historias que existen en ese lugar.

Yo no quería estar ahí. Estaba en un sitio donde filmábamos una serie de ficción, pero que al mismo tiempo era también realidad. Veía los pasillos, las cámaras que supuestamente ya no funcionaban... pero yo me preguntaba: ¿y si todavía funcionan? Hay documentales en YouTube donde se muestran túneles y mecanismos ocultos. En uno de ellos, en un ático, se corre un mueble —un ropero— y aparece un tubo, como los que usan los bomberos, diseñado para deslizarse rápidamente desde esa altura hasta los túneles subterráneos. Yo lo vi de verdad. Todo eso seguía allí. Era muy extraño, porque supuestamente la Colonia Dignidad ya no existía, pero toda su infraestructura permanecía; por otro lado, está bien que exista para recordarlo.

¿Las escenas que filmaste en los túneles donde se ocultaba Paul Schäfer se rodaron en un estudio o realmente en la Colonia?

Fue en la Colonia. Todas esas escenas en túneles las hicimos allá. Por eso digo que llegar y verlos fue muy fuerte. Solo una de las secuencias, en un túnel mucho más grande, la filmamos en Santiago, pero el resto fue en la Colonia. No en todos, porque también me decían que había muchos más.

¿Qué tipos de desafíos tuviste que enfrentar en la interpretación del personaje de Ava?

Yo creo que una dificultad fue sentirme siempre actuando con el freno de mano puesto por el idioma. Aunque, claro, también esta dificultad la aproveché para el personaje de Ava, porque ella tampoco hablaba un alemán nativo. La ventaja es que, dentro de todo, Ava era una mujer sometida; entonces traté de transformar esa desventaja real del idioma como un mecanismo de ayuda para su interpretación.

Al final, un personaje siempre atraviesa muchas emociones y sensaciones, y todas las dificultades reales que aparecen para ti como persona tienes que saber tomarlas y convertirlas en material para tu trabajo actoral.

¿Te afectó emocionalmente interpretar a Ava, considerando que el personaje hace cosas muy desagradables, que probablemente ocurrieron en la realidad?

La verdad es que no. Yo creo que una de las cosas lindas de la actuación es que, en el momento, por supuesto te afecta porque lo estás viviendo, porque estás jugando a vivirlo. Pero justamente es eso: un juego. Uno siempre está en un juego. Claro, a lo mejor en los minutos posteriores a una escena quedas con la emoción todavía encima, pero después ya tienes que pasar a la siguiente, y ahí entra también la técnica.

Lo que sí me afectó fueron las conversaciones reales que tuve con los colonos, porque eso ya era mi vida real. Era yo, directamente, conversando con esas personas, y eso sí me afectó profundamente. La verdad es que me ha quedado mucho más dentro que las emociones que tuve en escena.

¿Crees que esta serie de ficción ayudó a sensibilizar al público sobre el tema de Colonia Dignidad?

¡100%! Me atraía muchísimo formar parte de esta producción, porque abría un tema que en Chile siempre ha estado, pero al mismo tiempo no ha estado. ¿Existe o no existe? Al ponerlo sobre la mesa, las personas comienzan a hablar. Yo no vi la versión en televisión abierta, pero incluso así el hecho de que exista la serie ya hace que la gente se pregunte, investigue y busque respuestas. Creo que la ficción permite poner en discusión temas que no están expuestos directamente y dejarlos ahí, sobre la mesa. Sumando que también en los últimos años hay muchas producciones audiovisuales con relación a la Colonia, sobre la Colonia e inspiradas en la Colonia.

La ventaja de la ficción es que también te da la oportunidad de ofrecer puntos de vista. Claro, siempre habrá una mirada de alguien que dirige hacia dónde va la narración, pero cuando tomas elementos de la realidad, al menos más del 50%, tienes que ser fiel a esa base. Y ahí aparece la pregunta de dónde buscar esa realidad.

En el caso de Colonia Dignidad, en Chile no existe un espacio abierto para hablar directamente de ella. Y aquí en la serie, al menos, se planteaban temas como el poder de las instituciones, las conexiones entre Alemania, Chile y también otros países. Para que existiera un lugar así, con un sistema tan cerrado y violento, tuvo que haber mucho apoyo institucional y político. Schäfer no lo logró solo. Además de reflexionar sobre las personas que vivieron ahí o aún viven ahí y que desean continuar con sus vidas; cómo se logra seguir viviendo, de qué manera, después de todo lo sucedido, etc... Entonces, que esos temas salgan a la luz, aunque sea a través de la ficción, me parece siempre muy positivo.



LOS 80

**Juan y Claudia: actuar
la historia, ejercer
la ciudadanía**

Un factor clave del éxito de *Los 80* fue que sus protagonistas son una familia común y corriente de clase media chilena con las que muchos chilenos y chilenas se identificaron. Cada integrante de la familia Herrera interpela a distintas generaciones. En este bloque de entrevistas conversamos con Daniel Muñoz y Loreto Aravena, quienes interpretaron a Juan Herrera —el padre— y a Claudia Herrera —la hija mayor—, personajes que, según nuestras investigaciones, el público chileno recuerda con notable intensidad.

Leer sus entrevistas en conjunto permite comparar los enfoques que cada actor adoptó para preparar sus papeles y ver cómo sus percepciones de los años ochenta y la dictadura de Pinochet los marcaron. En la vida real, ambos encarnan aquello que interpretaron en la ficción: dos generaciones que conviven en el mismo contexto histórico. Esas diferencias generacionales y biográficas moldearon sus estrategias interpretativas.

Loreto Aravena retoma en la entrevista un aspecto central del casting: el fenotipo del elenco. Es un tema que también mencionó el productor ejecutivo Alberto Gesswein, quien explicó que se buscaba una familia que pareciera genuinamente chilena y que, por ello, se rompieron los cánones que favorecen protagonistas blancos y rubios. Ante esa decisión, las directivas del canal mostraron resistencia y llegaron a calificar a los actores de “demasiado morenos”. Según relata Loreto, eso generó cierto temor de que la serie no fuera aceptada. Sin embargo, la respuesta del público fue contundente: lejos de alejar al público, la representación lo acercó, pues el elenco reflejaba la fisonomía más representativa de su gente.

Otro aspecto central que abordan ambos actores son los límites entre ficción y realidad y las confusiones que eso puede generar. Daniel Muñoz reflexiona sobre cómo la ficción siempre se alimenta de la realidad. Loreto, a su vez, observa que esa misma ficción puede producir efectos sociales concretos: confusiones y etiquetados fuera del set. Ella vivió esa experiencia en carne propia, cuando algunas personas la llegaron a percibir como “comunista” por su interpretación de Claudia Herrera.

Para cerrar, ambos actores insisten en la responsabilidad social de quienes participan en series como *Los 80*. Daniel Muñoz cuenta que su mirada pasó del disfrute personal a una “responsabilidad enorme”: su trabajo contribuye a construir cultura, opinión y educación, y debe ser útil a la comunidad, conectado con sus necesidades y con procesos políticos en curso. Loreto Aravena, por su parte, utiliza su visibilidad para exigir que Chile cierre heridas y haga memoria —la devolución de los cuerpos desaparecidos, dice, es parte de esa deuda—; el Estallido

Social de 2019 le pareció un “fantasma” de los ochenta y la llevó a salir a protestar —acompañada por su colega Tamara Acosta— con un cartel que decía: «volvimos a los 80 sin querer». Sus testimonios confirman que, en ficción histórica, actuar es también un acto de ciudadanía.



ENTREVISTA A DANIEL MUÑOZ

Santiago de Chile - Chile, 25 de febrero de 2022

Realizada por Holle Meding

**«...la ficción es más que nada la forma, la manera.
Pero la realidad siempre es el alma del contenido»**

Daniel Muñoz Bravo es actor, comediante y músico chileno. Fue galardonado en repetidas ocasiones como mejor actor de cine y televisión con el premio Altazor de las Artes nacionales de Chile. Durante su carrera ha participado en diversas producciones de televisión relacionadas con la historia chilena. Entre ellas se destaca especialmente la serie *Los 80* (2008–2014) en donde interpretó el emblemático papel de Juan Herrera, así como *Héroes* (2007), *62: Historia de un mundial* (2017) y *Ramona* (2017). En cine protagonizó la película *Allende en su laberinto* (2014) interpretando las últimas horas del presidente Salvador Allende.

Tú fuiste el primer actor en incorporarse a la serie *Los 80* y tu participación fue clave en la creación del personaje de Juan Herrera. ¿Cómo te preparaste para interpretarlo?

Para mí fue clave no estudiar nada, ya que la serie habla de un chileno que justamente no quería comprometerse con nada. Quería defender su metro cuadrado, su vida, sus seres queridos y no involucrarse con lo que estaba ocurriendo políticamente en el país. Mi idea fue presentar al personaje como una hoja en blanco, como alguien que no se afecta en lo más mínimo con lo que está ocurriendo. Por eso no quise estudiar ni revisar la época. Si bien yo soy de la época, me alejé en lo posible de la información, de la preproducción y me concentré en hacer las escenas como iban llegando.

En ese sentido, creo que fue muy clave el texto escrito por Rodrigo Cuevas, porque presentó un mapa muy claro por el cual podían viajar los personajes. Se conjugaron también muchos elementos que fueron claves. La dirección a cargo de Boris Quercia, compañero mío de la escuela de teatro, gran actor, gran cineasta, un buen director, tenía una idea muy clara de cómo enfrentar la puesta en escena de este trabajo televisivo de una manera más cinematográfica, un lenguaje que en televisión en esa época no era muy común. Eso ayudó mucho a que se vivieran los momentos que no estaban escritos, los momentos emocionales. Ayudó a construir el personaje.

Éramos conscientes que era una serie histórica, que iba a contar parte de la historia de Chile, pero de una manera ficcionada, entre comillas. No entregando información, sino entregando sensación, la emoción de los chilenos que vivieron esa etapa. Esa iba a ser la motivación de esta serie, una serie histórica emocional, por decirlo así. Y esa, grosso modo, fue mi entrada a la serie.

¿Qué grado de libertad o qué posibilidades tuvieron ustedes para modificar ciertas escenas?

Mi trabajo en televisión anterior a la serie siempre fue una lucha muy ardua con los guiones. Hasta esa fecha no existía un trabajo de guion contundente, en el cual uno pudiera descansar de tener que revisar constantemente, buscar la lógica de los textos y concentrarse en la actuación. Llegaron los textos y fue un gran alivio darse cuenta de que lo que estaba escrito prácticamente no necesitaba cambios: estaba listo para ser dicho tal cual. Lógicamente, uno cuando va desarrollando un personaje adapta ciertos modismos a la idea que uno tiene del personaje. En este caso casi no era necesario hacerlo. Eso fue un gran alivio, ayudó mucho a darle fuerza a la creación del personaje. La contundencia. Se hizo mucho trabajo de taller para

preparar las escenas, no tanto en el texto, sino poner en escena las escenas. Algo no usual en televisión es hacer pocas escenas, darse tiempo para hacerlas. Generalmente, en una serie o en una teleserie, que es lo más común en esa época, se hacían treinta escenas diarias, mucho. El texto en sí se tocó poco.

Los 80 fue una de las primeras series de televisión que abordó la dictadura militar pinochetista... ¿Hubo voces en contra de la serie?

Sí, por supuesto, en el propio canal donde la serie se produjo siempre hubo dificultades, nunca nada tan explícito, pero de alguna manera siempre era difícil poder concretar una nueva temporada, concretar los lugares, dónde se iba a grabar. Siempre hubo problemas de promoción, de difusión, de horario, y con cada año que la serie iba adquiriendo fuerza, se notaba un conflicto de este canal de derecha frente a un producto que para ellos era muy exitoso, pero que no reflejaba la línea editorial del canal. Era un conflicto muy fuerte. Tuvimos mucho apoyo, pero también existían fuerzas ocultas que conspiraban para que a la serie no le fuera bien. Terminó con el despido de Alberto Gesswein en la última temporada.

Hubo muchas bajas durante los años de transmisión, pero el cariño de la gente siempre estuvo presente y creo que eso fue el gran apoyo que tuvo la serie para llegar de principio a fin. Era una serie que conectó con lo más importante, que es la audiencia, la gente que la veía. Curiosamente, el formato tan familiar, el retrato de una época tan bien realizado, ayudó también a que la clase política minoritaria, pero de derecha, disfrutara la serie, se conectara; si bien no simpatizaban con el tema político, sí simpatizaban con el arte, con las anécdotas. La serie logró balancear muy bien estos dos elementos para abrirse camino transversalmente.

Sinceramente, no sé si eso fue premeditado, pero el elenco logró una familiaridad muy grande y un acercamiento muy grande con la comunidad. Los primeros comentarios de la serie eran sobre lo cotidiano, sobre los objetos. El arte fue muy clave. Fue clave en la reconstrucción de la época de una familia chilena mediana. Eso fue clave para acceder al resto de los objetivos de la serie. La familia chilena se identificó transversalmente con los personajes y con el entorno de los personajes. El humor fue clave. Gracias a ese humor se pudo contrastar la tragedia y se produjo un buen balance también. No sé si fue premeditado o no, se fue dando en la medida de los talentos que se conjugaron en esta creación. Si tú me preguntas si hubo otra serie que logró ese impacto, no.

Sí impulsó la realización de trabajos similares como *El Reemplazante*, *Los Archivos del Cardenal*, *Ecos del Desierto*, que justamente sufrieron mucho más un sistema que se dio cuenta que las series estaban produciendo algo y había que frenarlas. Entonces, inmediatamente, si bien las presentaban, era en un horario difícil. A esas horas nadie veía televisión. Serían muy valiosas, muy importantes, pero fueron sepultadas, paradójicamente, por el éxito o el peligroso éxito que tuvo la serie *Los 80*. Si bien fueron consecuencias artísticas de *Los 80*, la misma serie provocó una reacción en los poderes fácticos que sepultaron las otras series. Es trágico, digamos, pero es una realidad. Así de poderoso fue este movimiento audiovisual chileno. Fue muy fuerte y exitoso. Pero los que tenían la sartén por el mango eran los dueños de la emisora. Los dueños de los medios de comunicación que hicieron todo lo posible para que esa serie no se desarrollara en más series, en más producciones de ese tipo, y se terminó. Ahora ya no tengo noción de series que sigan en esa misma línea acá en Chile.

De hecho, creo que hoy es más fácil hacer una serie o una película a que esa película o serie se vea. Antes costaba mucho hacer. Hoy es todo lo contrario. Uno encuentra más problemas en la postproducción o la difusión. Se encuentran muchos obstáculos.

¿Crees que *Los 80* influyó a las familias chilenas para que conversaran sobre la dictadura o para que se abriera un poco esa discusión?

Yo creo que la serie ayudó a generar un punto de encuentro en la familia. Era común hablar. Los medios de comunicación hablaban sobre el último capítulo y lo que había producido en la gente. Se hablaba bastante y era común en las conversaciones que la gente hablara de la serie, de lo que había ocurrido, ya sea de los personajes, de hechos puntuales del capítulo. Pero lo que sí era una constante es que el día en que la serie se mostraba, que era el domingo a las diez de la noche, la familia se reunía, los papás o mamás que habían vivido esa época con sus hijos e hijas que no vivieron esa época. Era un momento, una especie de encuentro histórico donde los hijos podían preguntar: “¿Es verdad que no había computador?”, “¿es verdad que así era la represión?” y los adultos podían aclarar desde su propio punto de vista, desde su propia vivencia, lo que había ocurrido. Entonces sí, la serie provocó una conversación. Una conversación transversal. Gente que también decía: “esto así no ocurrió”.

Eso fue el gran logro que la serie produjo. Aparte de que un producto chileno consiguiera tanto éxito. Tanto éxito en una época en que la producción internacional invadía los medios de comunicación. ¿Que un producto chileno lograra tal sintonía? No era normal. Por eso

se pensaba en un renacimiento del audiovisual chileno y eso provocó un poco el temor de los poderes que inmediatamente empezaron a actuar para que eso no ocurriera. Y al final terminó con muchas series que no consiguieron el mismo efecto de *Los 80*. Productos que no era que la gente no quisiera, sino que no lograron llegar a la gente porque no fue posible que la gente supiera que estaban ahí. Muy mala difusión, muy mala publicidad, muy mala promoción de la serie. Críticas negativas de los medios. Es muy valioso el aporte que la serie de *Los 80* hizo al reencuentro y a la conversación familiar. Peligrosamente valioso. Eso fue lo que ocurrió.

¿Por qué los canales tienen miedo de hacer más producciones de este tipo?

Los propietarios de los canales estatales son en cierto modo los dueños de este país, que son las cinco o cuatro familias que han mantenido su sistema político, social y económico desde que Chile es Chile. Siempre ha sido así. Lógicamente no van a permitir que un producto destinado a la entretención provoque otra cosa que no sea divertir a la gente y que la gente pague por tener el canal, que afecte el negocio. Hoy en día los canales son una mera formalidad. Los canales no son lo que eran en esa época, lugares donde se producía contenido. Hoy en día son las productoras, que son empresas independientes, las que producen esto. De hecho, los canales no son tan importantes como otras plataformas que hoy día sí son importantes, como Amazon, Netflix, Disney. Y ahí está ahora el espacio real. Netflix ya está en Chile produciendo; Amazon, también. Siento que de alguna manera eso puede provocar este renacimiento que quedó trunco después *Los 80*. Porque son plataformas que ya no tienen tanto cuidado, creo yo, con el tema político. Tienen su propia agenda también, pero es otra agenda, no tan estatal.

Los partidos políticos, los poderes económicos, no tienen tanta injerencia hoy en día sobre la producción como antes. Lo que está ocurriendo hoy en Chile es producto de una reacción popular, transversal, para poder acceder a un poder que permita crear una nueva verdad, una verdad más arraigada a lo que la ciudadanía sabe. Ya no hay tanto control.

Has participado en otras producciones históricas, como *Héroes*, para televisión, y la película *Allende en su laberinto*. ¿Cuál crees que es la responsabilidad de un actor al interpretar este tipo de proyectos?

El actor, la actriz, es un personaje muy egocéntrico. En ese sentido, para mí hubo un cambio muy grande, porque si bien mis primeros

trabajos como actor buscaban un disfrute personal, un aprendizaje personal sobre mi trabajo como actor, mi método con el tiempo, por suerte, cambió. Y no solo yo, sino que mi entorno familiar fue muy útil para eso. Darme cuenta de mi responsabilidad como actor no pasa sólo por hacer un buen trabajo, sino hacer un buen trabajo justamente para que el mensaje que se está entregando llegue donde tiene que llegar y con la verosimilitud con la que debe llegar. ¿Por qué? Porque estamos construyendo cultura, estamos construyendo una opinión, estamos educando.

Mi trabajo, si bien en un principio era para que un público disfrutara, ahora es para un público joven que necesita entender el país que tenemos, o el mundo que tenemos. Mi conexión hoy día es con este proceso constituyente,¹³⁵ con los entornos sociales, con los conflictos que tiene el pueblo chileno, conocer su realidad, en las ollas comunes, en las tomas, en los nuevos movimientos sociales, en las necesidades de los pueblos originarios. Mi conexión es con la cultura invisibilizada hasta el momento, estos espacios tan populares, tan reales, que han sido invisibilizados. Todo ese gigantesco recipiente con necesidades ahora me tiene muy alucinado y siento que como actor, persona conocida, persona querida, mi responsabilidad es enorme y gira en torno a eso, hacer un trabajo responsable frente a las historias que voy a contar, que me entregan con generosidad para que yo las transmita, las pase por mi cedazo de mi experiencia, con mis herramientas y construya algo que realmente sea útil para la comunidad, para hacer de este país algo importante. Eso me tiene satisfecho como artista. Pero muy atento a no fallar, a ser muy responsable con esta misión.

Yo veo a mi hija, por ejemplo, que ve muchas series, le gusta mucho y habla de personajes, habla de situaciones y uno dice en cierto modo está influenciada. Entonces pueden ser influencias con las cuales uno puede estar de acuerdo o no, pero están ahí, son reales. La serie, el audiovisual, influye muchísimo en las personas. Hoy se ve mucho en el tema de conversación de la gente. ¿Qué serie viste? ¿Qué serie estás siguiendo? ¿Qué película viste? Es tema y es una gran responsabilidad ser parte de esa plataforma, de esa maquinaria.

135 El “proceso constituyente” en Chile se refiere al mecanismo iniciado tras el estallido social de 2019 para redactar una nueva Constitución que reemplazara a la heredada de la dictadura de Pinochet (1980), a cargo de la Convención Constitucional instalada en 2021.

He hablado con personas que ven una serie histórica y me dicen: “Yo sé que no es totalmente verdad”, pero después me cuentan la misma historia que vieron en las pantallas, como si fuera verdad. ¿Qué opinión tienes al respecto?

Si bien se habla de ficción, es realidad. La ficción en el fondo es transformar en una creación, en algo muy personal, pero la inspiración es real y por eso está la comunicación, el contacto con la ciudadanía, con la gente, con la audiencia, porque sienten que, si bien no es real, es real. Incluso las series o las creaciones más alejadas de la realidad están inspiradas en algo real, ya sea una serie de héroes o ya sea una serie de fantasía. Siempre están inspiradas en conceptos que tocan la realidad de las personas. Así que la ficción es más que nada la forma, la manera. Pero la realidad siempre es el alma del contenido.

Muchos proyectos han mostrado a personajes negativos o villanos como protagonistas. ¿Qué tan importante es que estén contruidos de forma creíble y compleja?

Desde mi punto de vista como actor es importante que el antagonista sea tan verosímil y creíble que te dé la posibilidad de contrastar con el otro lado. Porque si tienes un estereotipo de antagonista, el otro lado pierde fuerza. Si quieres potenciar al protagonista debes tener un antagonista muy fuerte y tan impactante y real como él, como el protagonista. Recuerdo la película *La caída*. El trabajo del actor, que no me acuerdo el nombre, pero era un gran actor alemán que hacía de Hitler. A mí me impactó mucho su trabajo porque era un ser humano.

Ahí entiendes mejor por qué ese ser humano se transformó en un demonio, justamente porque tenía inteligencia, tenía la capacidad, tenía elementos muy humanos. Pero, claro, los utilizó para hacer lo que hizo. Si hubiese aparecido un estereotipo de él, eso hace que justamente sea tan peligroso. Muy peligroso porque es alguien muy cercano a uno. Uno se puede identificar, puede empatizar y esto produce un miedo impactante. Esa es la clave, creo yo. Creo que en *Los 80* esa manera de producir una cercanía con la audiencia, empatizando con los personajes, dándoles humanidad, tuvo fuerza para entregar el contenido de la serie, que era hablar de un momento de la historia de Chile que produjo un antes y un después de Chile.

Yo creo que, si bien los elementos para poder hacer una nueva serie son claros, cuesta dar con los ingredientes necesarios, porque para hacer una serie tan exitosa como *Los 80* basta con encontrar una historia que presente algo parecido a una familia, algo que sea identificado por todos, y eso es difícil de encontrar. Tienes a irte al punto que quieres contar. Tienes a no a concentrarte en lo puntual,

que es el tema político: los detenidos desaparecidos, la represión política, la libertad de expresión, las manifestaciones, la batalla armada, el golpe militar, son hechos tan fuertes que cuesta transmitirlos de otra manera. Creo que todavía no entiendo muy bien qué pasó con *Los 80* y qué hizo que, si bien iba a ser una serie política, no empezáramos así. Si fue intencional o fue accidental que en el primer capítulo se mostrara tanto a esta familia común y corriente. Preparando, haciendo como prólogo para entrar al tema importante que era el tema político. Quizás eso hizo que la serie al entrar a través de la familia, primero lo cotidiano, que no fue tan valorado en su momento por el grupo, fuera el accidente que hizo que la serie llegara al público.

Yo recuerdo que el tema político era por el cual estábamos haciendo la serie. Queríamos contar la historia de Chile a través de esta familia. Ya no recuerdo muy bien, pero a veces pienso que quizás sí, el interés era mostrar una familia común y corriente, con el riesgo de que los personajes estuvieran mal hechos, de que no hubiera buenos diálogos, que la gente no conectara, que la gente se aburriera, que la gente dijera esto es una teleserie, es algo cursi. No recuerdo qué fue lo que pasó en este primer capítulo. Sí recuerdo que ayudó mucho el que nos diésemos tiempo para hacer cada escena, desarrollar cada escena, jugar más las escenas, liberarlas de su estructura y hacerlas vivir. Eso quizá le dio una familiaridad a lo cotidiano que trascendió lo que la gente estaba acostumbrada a ver hasta ese momento en televisión.

La familia es un elemento garante de éxito. Hay muchos ejemplos en que la familia es como la madre. Una vez escuché un comentario de alguien de televisión que me dijo: "Si quieres tener algún programa exitoso, haz un programa sobre una familia". Y claro, los ejemplos son claros. Quizá no era el objetivo buscado en *Los 80*, pero de alguna manera se cumplió con la regla, que a través de una familia cuentas una historia y te va a ir bien.

En el contexto de las elecciones presidenciales de 2021, Rodrigo Cuevas escribió una carta en nombre del personaje de Juan Herrera para respaldar al candidato Gabriel Boric. ¿Tú estuviste involucrado en esta iniciativa?

Bueno, con Rodrigo tenemos mucha amistad a distancia. Trabajé de hecho en una teleserie que él escribió para Mega Visión y ahí nos estuvimos viendo un poco, pero cada cierto tiempo nos reencontramos. Quisimos hacer una campaña, un pequeño documento audiovisual, cuando se produjo la campaña del apruebo y el rechazo. ¿Por qué es necesaria una nueva Constitución? Quisimos hacer un pequeño un video con todo el equipo de *Los 80*, todos. Hablamos con todos y todos estaban dispuestos a hacerlo, pero no como personajes, sino como actores.

Y el Rodrigo escribió el texto. Estaba muy bien. Teníamos el marido de la Tamara Acosta, que es la actriz que hace mi esposa, que es director de cine. Él iba a hacerlo, a dirigirlo. Estaba todo bastante bien, pero no fue necesario. Llegó un punto en que todas las productoras estaban haciendo cosas así. Entonces dijimos no era necesario y al final quedó así. Pero quedamos con una sensación de que podríamos haber hecho algo.

Y ahora, cuando estaba el conflicto justamente por las elecciones, cuando la ultraderecha empezó a tomar poder, me escribe Rodrigo y me dice: "Mira, escribí esta carta, me gustaría que tú la leyeras con la voz de Juan Herrera. Léela a ver qué te parece". No se la mandó a nadie. Primero me la mandó a mí, a nadie más. La leí y la encontré maravillosa. Me encantó. Pero pensé que si la leo como personaje voy a estar subrayando algo que se debe defender en sí mismo, que cada persona la lea y le ponga su propio Juan Herrera. Dije que no la quería leer, pero que sí, por favor, que la publicara; "hazla correr", le dije. Y así lo hizo. A veces llegaban comentarios: "Qué linda la carta que usted escribió", y dije: "No, yo no la escribí, la escribió Rodrigo". "Me encantaría que usted la hubiese leído", sí, pero léala usted. Esta fue la historia de la carta. Y yo creo que eso de alguna manera engrandece al personaje. Estalla el personaje en el imaginario de la persona. A mí me parece muy bien que así sea, que así se quede.

Hace poco llegó una oferta del Canal 13 para hacer una nueva temporada de *Los 80*, con la familia y todo. Y yo dije que no. Como el contexto estaba tan exitoso, siempre se hablaba de continuar. Si bien la serie eran *Los 80*, continuar eso en los años 90 es en el fondo entrar a contar la historia de la familia. Y eso quizás para mí ya no es interesante. Además, que se perciben, se olfatean, intereses más comerciales que de otro tipo.

¿Y cómo te sientes tú, como actor y también como figura pública, al ser percibido como un embajador de ciertos valores políticos?

Supongo que tiene mucho que ver con lo que te decía de la responsabilidad de uno como actor. Yo creo que es lo mismo. Mi interés por los nuevos cambios sociales que están ocurriendo es muy grande. Trato de estar conectado, me alimento mucho de eso. Es imposible que vea algo que tenga que ver con mi trabajo que no esté relacionado con el objetivo político. Estoy ahora trabajando en una obra de teatro, un musical, *El violinista en el tejado*.

El objetivo inicial es hacer el musical, cantar, divertir. Pero uno empieza en el trabajo de análisis de la obra. Nos dimos cuenta, con el director y con todo el equipo, que es una obra importantísima para lo

que está pasando en Chile hoy. Por el tema de romper la estructura establecida, las transformaciones que la juventud produce, el cambio generacional, la importancia de las mujeres, las tradiciones que son rotas para construir algo mejor. Tal vez en otra época no hubiese visto estas relaciones, pero ahora me es imposible no conectar con lo que está pasando hoy en día. Entonces siento que está bien, porque implica que estoy al servicio de algo en lo que creo. Mi norte es trabajar con una historia que le sirva a la comunidad. En ese sentido, ese es mi objetivo como artista, trabajar para el servicio de este país que alucino que está naciendo.



ENTREVISTA A LORETO ARAVENA

Santiago de Chile - Chile, 28 de marzo de 2022

Realizada por Holle Meding

«Fue muy violento en el fondo saber que eso que yo estaba haciendo, que era ficción, era verdad. Eso fue lo que más me costó de llevar la carga política de la serie.»

Loreto Aravena Soto es una actriz chilena de teatro, cine y televisión. A lo largo de su trayectoria ha participado en diversas series y telenovelas de la pantalla chilena, siendo uno de sus roles más memorables el de Claudia Herrera en la serie *Los 80* (2008–2014), donde interpretó la hija mayor de la familia Herrera. También en el cine ha interpretado distintos papeles en películas que abordan hechos históricos y problemáticas sociales chilenas como *03:34 Terremoto en Chile* (2011), *Sapo* (2017) y *Sayen* (2023).

¿Cómo creaste el personaje de Claudia Herrera?

Crear a Claudia fue un poco complejo, porque yo nací en 1983 y ella tenía en esa época 19 o 20 años. Lo primero que hice fue recopilar antecedentes de mi madre, de mis tías y de mis primas, que tenían la misma edad que Claudia habría tenido en esos años. Eso fue en 2008, cuando empecé la serie.

Comencé a hablar con ellas e hice unas pequeñas entrevistas. Me leí un libro de Óscar Contardo que se llama *La era ochentera* que me situó en cómo se vivía en esa época, cómo vivían los adolescentes y jóvenes, más los testimonios que ya tenía de ellas, más la carga política, por supuesto, que ya venía de mi familia. Y con todo ese material hice una especie de contexto histórico juvenil para mí y después me basé explícitamente en los guiones.

Los guiones eran muy buenos, había muy poco que corregir, entonces era muy grato poder estudiar los guiones, que estaban muy bien escritos. La historia de Claudia, la línea de su personaje, era muy clara, era la que llevaba toda la carga política de la serie, entonces era una línea muy definida. Así es que a partir de eso comencé a construir el personaje. Me costó un poco el tema de la actuación para televisión, porque yo venía del teatro y *Los 80* fue lo primero que hacía en televisión. Entonces tuve que aprender a actuar básicamente ante las cámaras, que igual es complicado porque en el teatro es todo grande, y ante las cámaras es todo pequeño, a veces me pedían no exagerar tanto, pero tuve un muy buen maestro en ese sentido, que fue Boris Quercia,¹³⁶ que me enseñó mucho de cámaras, de planos y de hacer reducir todo un poco más al mínimo.

De hecho, yo ahora veo la primera temporada y comparo mi actuación de ese entonces con la de la tercera o cuarta y es muy distinta. Entonces tuve que bajar, bajar, bajar mucho para construir a Claudia Herrera. Y finalmente derivó en el personaje que hoy día existe.

¿Fue difícil para ti interpretar la historia amorosa de Claudia con Gabriel? Te lo pregunto, porque políticamente es una historia fuerte.

Sí, es una historia fuerte. Mi familia está muy relacionada con temas políticos así que yo conocía muchas historias terribles como esa. De hecho, recuerdo alguna vez haber ido a Canadá, donde viven mis padrinos y me acuerdo que ambos leían un libro. Mi tío es exiliado en Canadá, entonces ambos leían el mismo libro, pero uno en inglés y el otro en español. Y en esa oportunidad mi tío me contó que al gran amor de su vida la habían tomado detenida y era una de las detenidas desaparecidas.

¹³⁶ Boris Quercia fue el director de las primeras cinco temporadas de *Los 80*.

Es muy violento enterarse de algo así cuando uno no lo ha vivido y de pronto se entera que esto existió, que esto sucedió y que pasaban cosas tan terribles como esa. Como perder al amor de tu vida de un día para otro y ni siquiera poder velarla porque no está el cuerpo. Entonces fue bien fuerte. Fue muy violento en el fondo saber que eso que yo estaba haciendo, que era ficción, era verdad. Eso fue lo que más me costó de llevar la carga política de la serie.

La serie es una de las primeras series de televisión que aborda la dictadura militar pinochetista; en tu opinión, ¿cómo fue la recepción?

Es la primera serie que en televisión abierta muestra, de manera abierta, valga la redundancia, la dictadura. Y la verdad es que fue muy transversal el éxito que tuvo. En el fondo, lo bueno que tiene la serie es que es bastante neutra. Es una familia que no pertenece a ningún partido político. Una familia común y corriente de clase media que tiene un hijo que quiere entrar a la Fuerza Aérea y a una hija que está en la Universidad de Chile y por tanto está insertándose en todo el movimiento político de ese entonces, en plena dictadura. Si hubiésemos hecho algo como *Los archivos del cardenal*, que fue posterior, claro que hubiese sido más criticada y sin duda hubiesen salido voces a decir: eso no pasó.

Pero *Los archivos del cardenal* tenían como antecedente a *Los 80*, entonces tampoco tuvo esa crítica negativa, todo lo contrario, se empezó a establecer el tema de la memoria de los Derechos Humanos, de evitar los negacionismos en televisión, pequeñas cosas que en Chile todavía no logran ajustarse del todo y que no tienen tampoco leyes para que sean efectivas. Todavía podemos ver a alguien hablar de Pinochet en televisión y es mal visto socialmente, pero no es penado aún, que es lo que debería ser.

Al principio tuvimos temor de que la serie no fuera aceptada porque era muy lenta para lo que se veía en televisión en esa época, y porque además hablaba de la dictadura. Nadie quiere hablar de la dictadura. Es un tema complejo todavía en nuestro país. Además, porque éramos todos muy morenos. Se nos criticó en algún minuto que era rarísimo porque parecía que no viviésemos en Chile. Uno ve la publicidad y casi siempre las mujeres son blancas o rubias. Si mal no recuerdo, cuando yo hice publicidad estaba dentro del 5 o 10% de mujeres morenas que hacían publicidad. En Chile, el 90% de la publicidad es con mujeres rubias que no tienen mucha relación con el común de la fisonomía chilena. Entonces se nos criticaba eso, que quizás iban a ser tan morenitos que nadie iba a aceptar a esta familia. Y la verdad es que fue todo lo contrario. La gente se sintió absolutamente reconocida.

Todos los personajes caracterizaron muy bien esa época, todos se reconocían, incluso en las cosas. Más allá de los personajes también estaban las cosas, la casa, la calle, el tipo de vida. Había mucho para reconocerse en realidad. Entonces la crítica fue muy positiva. Marcamos, me acuerdo, 27 puntos en el primer capítulo. Era una cosa sin precedentes y todos los domingos marcábamos, marcábamos y ganábamos y ganábamos y era como insólito. Nadie pensó que nos iba a ir tan bien. Imagínate, hicimos una temporada pensando que iba a ser solo eso y terminamos haciendo siete.

Me acuerdo también que en el año 2010 fue el Bicentenario de Chile y en su conmemoración se enterró una cápsula en La Moneda con muchos registros históricos, con las cosas más importantes que sucedieron en estos 200 años y entre ellas se enterró la serie de *Los 80*, para que en 100 años se abra esa cápsula y las personas que estén viviendo en Chile en esa época o en el mundo puedan abrirla y puedan ver la serie otra vez. Y fue superbonito. Y nos invitaron a La Moneda a enterrar esta cápsula. Se enterraron algunas obras de teatro y algunas películas. Yo creo que es el sentido más grande de ser artista. Es como que hay un pedacito de este registro que yo hice que va a ser importante para las generaciones de ahora y también para las futuras. Va a marcar un hito ahí. Fue muy bonito. En ese sentido yo creo que sí fue muy importante la serie.

¿Y tuvieron problemas con el canal que transmitió la serie, Canal 13?

La verdad es que nos blindaban mucho a los actores en ese sentido. Todavía sucede eso. Uno no se entera de las cosas más negativas que hay. Sí pasó que para el canal era muy caro hacer la serie. Y por tanto tuvimos que postular. Bueno se postuló a CNTV,¹³⁷ que son unos fondos del Consejo Nacional de Televisión, para que ellos financiaran la serie, y ese fondo se ganó varios años. Eran 400 millones de pesos, porque hacer una serie de época era muy muy caro. En algún minuto, Alberto Gesswein, productor de la serie, salió en la quinta temporada, dejó de ser parte y eso marcó un quiebre en el interior de la serie. Se cambió también al director, Boris Quercia, que salió con él. Fue supercomplejo eso. Como seguir sin ellos.

¿Crees que *Los 80* provocaba que más familias abordaran el pasado chileno?

Sí. Yo creo que marcó un precedente respecto de lo que se quería ver en televisión, de lo que se podía hablar también y sirvió mucho para

¹³⁷ Consejo Nacional de Televisión de Chile (CNTV), organismo autónomo encargado de regular, supervisar y fomentar la televisión en el país.

personas que desconocían parte de la historia. Tú sabes que en los libros de historia en el colegio a nosotros se nos enseñaba hasta el año 73 con el golpe de Estado. Y después hay un vacío del que no se habla ni siquiera en los libros del colegio, hasta el plebiscito del año 89. Todos esos 17 años de dictadura no están en los libros. Solo te los contó tu familia y depende de qué lado estaba tu familia va a ser la versión que tú tienes. Entonces de pronto ven una serie que es bastante imparcial en ese sentido y bastante transversal. Te das cuenta de que hay una historia oficial, y se convirtió un poco en esto, en la historia oficial de lo que sucedió. Fue también reivindicar cosas de las que todavía se dudaba, como el tema de los detenidos desaparecidos, como el tema del caso degollados,¹³⁸ cosas que eran evidentes, que sucedieron y que eran como secretos a voces, pero que mucha gente todavía se negaba a aceptar. Así que sirvió en ese sentido muchísimo.

En efecto, y creo que abrió un diálogo entre hijos, padres y abuelos, porque así puedes hablar sobre la serie, y puedes preguntar: “¿Cómo pasó esto?”

Sí, porque en la serie hay un momento en la tercera temporada que es bien crudo, pero el resto de la serie es muy familiar lo que sucede ahí. A veces es protagonista el niño, a veces es protagonista Claudia y a veces son protagonistas los papás. Cada temporada tenía como un protagonista más marcado, pero iban pasando historias alrededor y por supuesto que hacía dialogar sobre las cosas de lo que sucedía y también de cómo se vivía. Un niño ve una serie donde hay un teléfono que ya no se usa, o sea, no hay celulares. Cómo se comunicaban, cuánto te mandan una carta. Son cosas que también a los niños les llaman la atención. Y por supuesto, también está todo el antecedente político, que también es bonito que lo vean desde ese lugar. Con esa misma inocencia que tenía Félix.

Según tengo entendido, en algún momento se pensó que la historia la narrara un niño que, ya adulto, la contara en voz en off, inspirado en la serie española *Cuéntame cómo pasó*. Pero al final se decidió que fueran las imágenes las que hablaran por sí mismas.

Sí. Me acuerdo que se pensó eso. De hecho, en algún momento también pensaron que fuese como un diario de vida de Claudia. Me acuerdo también eso, que había una escena como de la tercera o cuarta temporada, en la que yo escribía como un diario, pensando que al final se iba a saber que toda la historia era la que había contado ella.

138 El Caso Degollados hace referencia al secuestro y asesinato de tres militantes del Partido Comunista de Chile, perpetrado en 1985 por miembros de Carabineros durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

También se propuso que hubiese un Félix que narrara. Al final, claro, se decidió esto, que las imágenes hablaran por sí solas. Y en la sexta o séptima temporada aparece el Félix grande, de mayor, y se empiezan a cerrar, en el fondo, las historias, para cerrar un ciclo básicamente de siete años, en que se repasó la década completa de los ochenta.

¿Tuvo tu experiencia como actriz de la serie algún impacto en tu percepción de la historia de Chile?

Sí, pero como te digo, vengo de una familia con una carga política muy grande. Entonces a veces es duro entrar en esos lugares tan oscuros de la historia de Chile. Me pasó mucho que la gente empezó a confundir el personaje con la persona y hoy día todavía existe una visión de mí como comunista. Yo cualquier cosa que digo sobre política me tratan de comunista y yo nunca he militado en el Partido Comunista. Claudia nunca militó en el Partido Comunista. Hoy todavía existe esa carga social de haber sido la niña de *Los 80*, como se me llamó mucho tiempo.

Por otra parte, también me sirvió mucho porque en el fondo me convertí en un icono de esa época. Y después tuve diez años en radio haciendo música ochentera. Estuve haciendo fiestas de la misma tónica. Todo tenía que ver con los ochentas. Las publicidades tenían que ver con los ochentas. Todos queríamos volver a los ochentas. Y claro, socialmente se confundió el personaje con la persona.

Pero creo que no me llevó a indagar más allá porque ya tenía tanta información que creo que me pasó lo contrario, como que sentía que era momento de empezar a cerrar heridas, más que seguir abriéndolas. Lo que sí, siempre reclamaba los mismos derechos. Creo que es un deber de Chile entregar los cuerpos que están perdidos o hacer algo al respecto. Acá no hay más que el Museo de la Memoria, que se abrió hace unos años. No hay un memorial que recuerde todos los días, como lo que pasa en Alemania, por ejemplo. O sea que uno va a Berlín y está el Holocausto en todas partes, recordándote cómo esto pasó. Acá no existe eso. Y creo que esa ha sido la exigencia que yo he hecho desde mi personaje hacia mi persona. Esa es la demanda que yo creo que es la más dura, diría.

Es un peligro porque en el fondo uno se olvida de que en algún momento se mataron a muchas personas por pensar distinto. Y viene el estallido social del año 2019 y empiezan a suceder cosas similares. Entonces todavía está el fantasma, porque hay heridas que no se cierran en ese sentido, porque hay políticas de Estado que no han ido de la mano con el cambio del tiempo. No es que queramos hablar todo el rato de la dictadura, es que queremos hacer memoria, para que no vuelva a suceder.

Tú participaste con la también actriz Tamara Acosta en las protestas del 2019, ¿podrías contarme más sobre esta experiencia?

Con la Tamara nos une que tenemos raíces bastante similares. Yo soy de una comuna periférica de Santiago, en Puente Alto y ella es de una comuna aledaña, San Bernardo. Las dos venimos del sur de Santiago y tenemos en común que somos de una familia bastante humilde ambas y que hicimos nuestra carrera sin tener amiguismos entre medio. Llegamos solitas, por casting, etcétera. No teníamos apellido, éramos morenas, bajitas. Entonces eso es muy difícil lograrlo en Chile, en un Chile en el que todavía era muy importante, al menos cuando yo entré en televisión, los colores de tu piel. Lo que hablábamos al inicio.

Entonces eso nos une y nos unen también ciertas consignas políticas, como el derecho a la educación, como el derecho a una salud, a una vivienda, que son las cosas básicas. Esa rabia de la gente en el fondo me hizo ser parte de una consigna social que era luchar por la dignidad. No para nosotras, sino para el resto. Y a mí se me ocurrió hacer este cartel que tenía como el logo de *Los 80*, que lo dibujé yo y lo pintamos saliendo de una grabación.

Porque habíamos estado hablando esa mañana y comentamos: “Esto está *heavy*, están los milicos en las calles, es como volver a la dictadura”. Alguien mencionó la frase, no sé, “es como volver a los 80 sin querer”. Y ahí se me ocurrió el cartel y “volvimos a los 80 sin querer”. Y nos fuimos a protestar. Y bueno, después yo estuve protestando un par de meses hasta que en el fondo la gente se puso muy agresiva y también entendí que tampoco era mi lugar.

Fui miembro de Fuerza Común¹³⁹ y la verdad es que cuando vino el estallido social y me salí a la calle dije: “Tengo que hacer algo”. Creí que la mejor manera era usando las mismas herramientas que estaban a disposición, que era el partido político. Terminamos entrando al Frente Amplio y a mí me parecía que el Frente Amplio era otro partido más de lo mismo y al final dije que no. Creo que mi lucha no va por ahí, mi lucha sigue siendo desde el arte. Así que dejé la política de lado de nuevo. Y ahora estoy enfocada de nuevo en mi carrera.

¿Consideras que, como figura pública, también ejerces un papel como embajadora de valores morales?

Lo fui. Porque, como te digo, la gente empezó a confundir la persona con el personaje. Y, además, con Claudia nos parecemos en

139 Fuerza Común fue un movimiento político chileno fundado en febrero de 2020 tras el estallido social de 2019, orientado a impulsar la participación ciudadana en el proceso constitucional. Aunque inicialmente buscó constituirse como partido, finalmente se integró a la coalición Frente Amplio y luego al partido Convergencia Social.

muchas cosas. Comencé a tener cierta credibilidad y un estatus moral, tanto que se terminó cuando la gente supo que yo estaba relacionada con el hijo del hombre más rico de Chile. Y ahí empezó como a decaer ese estatus moral, el estatus también como de credibilidad. Y fue complejo aceptarlo, pero también uno tiene que hacerse cargo de las decisiones que toma y yo tomé esa decisión.

Los productos audiovisuales son muy importantes para la transmisión de la historia, ¿cuál es tu opinión al respecto?

Es la responsabilidad que tiene la televisión y hoy día se han hecho ciertas cosas. El CNTV, por ejemplo, obligó a la televisión abierta a tener cierta cantidad de horas de cultura. Yo estoy haciendo un programa cultural los sábados en Canal 13, por lo mismo. Entonces hay un rol social importante que tienen que cubrir los medios de comunicación, que cuando se hizo la serie era evidente. Esto tiene que ser la televisión hoy día, porque las plataformas como Netflix, Amazon, que están muy en boga ahora, ya tienen mucho contenido de ese tipo. Uno puede ver documentales y ahí uno se da cuenta de que esto es lo que necesita la gente, no solo entretenimiento, no solo noticias, también necesitan documentales, películas, cosas históricas, que la eduquen, básicamente.

Te aseguro que si le preguntamos a todas estas personas de acá qué están leyendo, dos te van a responder el libro que están leyendo, que quizás lo están leyendo hace seis meses. No es que uno se lea un libro una vez al mes, que es lo que debería hacer más o menos. Pero, claro, eso se deja más a la academia, a los intelectuales, pero los niños también leen poco. Están muy pegados a las pantallas. Entonces démosles cosas más enriquecedoras. Yo creo que cuando me metí a trabajar en la televisión fue precisamente esa mi consigna.

Ahora que no estoy haciendo teleseries, pensé: “quiero hacer algo que sea un aporte”. Y siento que los programas en los que trabajo ahora lo son, porque informan y, en el fondo, educan. Por ejemplo, estoy mostrando la vida en las caletas¹⁴⁰ de Chile: cómo se vive allí, cómo se faena el pescado, cómo se pesca, cómo se protegen los cultivos y las áreas de manejo, etcétera. Al programa y al área de cultura les ha ido bastante bien, así que estoy muy contenta de que, una vez más, mi trabajo en televisión sea un aporte.

140 En el contexto chileno, “caletas” se refiere a pequeñas localidades o asentamientos costeros de pescadores artesanales, donde se desarrolla la vida comunitaria en torno a la pesca y la recolección marina.



PABLO ESCOBAR, EL PATRÓN DEL MAL

**De la ficción a la calle:
continuidad histórica,
recepción pública y
responsabilidad actoral**

El despliegue de actores y actrices en *Pablo Escobar, el patrón del mal* fue inmenso: contabilizamos alrededor de 250 intérpretes —según la base de datos en línea IMDb (*Internet Movie Database*), una de las principales plataformas internacionales que registra producciones audiovisuales y sus elencos—, aunque sabemos por la entrevista con Diego Ramírez que fueron muchos más. De ese total, cerca de 50 correspondieron a roles femeninos, la mayoría episódicos. Ese desbalance de género refleja el tipo de historia que se cuenta, dominada por protagonistas masculinos vinculados al poder y la violencia. En este bloque presentamos entrevistas con cinco actores de la serie. Empezamos por la “pareja protagónica”: Andrés Parra, quien interpretó a Pablo Escobar y es, sin duda, uno de los actores más aclamados; y Chichila Navia, que da vida a la esposa de Escobar (bajo el nombre ficticio de Patricia Urrea), uno de los pocos personajes femeninos que se mantienen a lo largo de toda la serie. Le siguen la entrevista con Nicolás Montero, que interpretó al candidato presidencial Luis Carlos Galán; y la de Anderson Ballesteros, que encarnó a “El Chili”, sicario de Escobar y muy recordado en redes sociales. Cerramos con Mario Ruiz, que interpretó un policía involucrado en la captura del narcotraficante.

Las exigencias y las ventajas de interpretar personajes basados en personas reales aparecen en casi todas las conversaciones. El desafío es mayor porque el público ya conoce a la figura y tiende a comparar al personaje con quien lo encarna: el margen de maniobra se reduce y el límite de la verosimilitud se vuelve mucho más estricto, pues se representa a alguien conocido por la conciencia pública. A la vez, los personajes históricos ofrecen ventajas: brindan un camino de preparación más claro y estructurado. Investigar la biografía, las motivaciones, las contradicciones y los episodios menos visibles de una vida facilita la construcción dramática. Sin embargo, esa cercanía también puede complicar: como señala Andrés Parra, en ocasiones “el peor escenario” es conocer a la persona real antes de filmar, porque esa proximidad añade información —y carga emocional— que puede entorpecer el proceso creativo.

La mayoría de los actores coincide en que las consideraciones éticas y morales sobre una historia corresponden, en primera instancia al guion; el actor, por su parte, aseguran Andrés Parra y Cecilia Navia, tiene la responsabilidad de defender la realidad histórica de su personaje. Mario Ruiz subraya la dimensión profesional del oficio: su responsabilidad es ofrecer la mejor interpretación posible, sin transformar su trabajo en un juicio moral sobre el personaje.

Un punto álgido en la crítica a *Escobar, el patrón del mal* fue la inevitable idealización del villano. Varios actores manifestaron su

temor a que la ficción derivara en un tributo al narcotráfico; Andrés Parra advierte que la audiencia suele identificarse más con los “malos”, porque su vida se percibe como más auténtica. El villano aparece a menudo como un “vengador social” o un rebelde, que encarna acciones que el público se siente incapaz de realizar. Durante las grabaciones, Mario Ruiz y Anderson Ballesteros relataron episodios en los que espectadores llegaron a aclamar a Parra caracterizado como Escobar, como si fuera un héroe, sin atender a sus crímenes. En contraste, Mario Ruiz cuenta que, al caminar por la calle con el uniforme de policía de su personaje, sufrió rechazo y hostilidad simplemente por portar ese atuendo. Para Andrés Parra, su responsabilidad para no banalizar la historia pasa por negarse a usar la voz de Escobar fuera del set; no la emplea para ningún tipo de evento.

La mayoría de los actores se muestra escéptica respecto a la idea de que estas series deban cumplir una función educativa: para ellos, la prioridad sigue siendo entretener. Reconocen, eso sí, que las ficciones “mueven algo”, aunque estiman que el impacto es limitado. Nicolás Montero, por ejemplo, prefiere que se hagan estas series —“es mejor hacer que no hacer”— porque algo generan. Anderson Ballesteros y Andrés Parra advierten, sin embargo, que son un arma de doble filo: buena parte del público carece de formación crítica y tiende a quedarse con lo morbosos o lo anecdótico, o incluso a percibir la violencia como una herramienta para salir adelante. Para estos actores, el efecto real de la ficción reside en su capacidad para conmover y provocar preguntas que antes no se planteaban. En esa línea, Montero y Chichila Navia consideran que la profesión puede servir como vehículo para denunciar realidades e invitar a la reflexión, aunque no esperan que la serie, por sí sola, transforme estructuras profundas.

Un hallazgo recurrente en las entrevistas con equipos de producción es que las historias que ficcionan procesos como el narcotráfico no están cerradas en el pasado: la violencia asociada a ese fenómeno sigue siendo un proceso en curso en Colombia y en muchos otros lugares, e incluso afecta a la propia producción de la ficción. Mario Ruiz lo ilustra con una anécdota elocuente, durante un rodaje en Medellín: faltaban extras para interpretar sicarios y, al buscarlos en el barrio, les ofrecieron niños de ocho, nueve o diez años —“aquí los sicarios son de esa edad”, dijeron—. Ese dato simple y brutal confirma que, con frecuencia, la realidad supera a la ficción y que las preguntas que plantean estas series siguen vigentes.

Sus interpretaciones tuvieron, sin duda, un impacto personal y provocaron un despertar ciudadano en este grupo de actores. La investigación intensiva y la inmersión en la historia reciente generaron,

según Chichila Navia, una pérdida de la inocencia política: al profundizar en archivos, testimonios y contextos dejaron de ver la realidad como antes. Mario Ruiz añade que esa pérdida de ingenuidad alcanza también a los ciudadanos comunes, que muchas veces desconocen lo que se teje detrás de las decisiones de poder y no advierten si esas fuerzas actúan dentro o fuera de la ley. Nicolás Montero señala que, al dar vida a un personaje histórico, el actor lo humaniza y así alcanza una comprensión emocional más profunda de la historia. Andrés Parra, por su parte, cuenta que su percepción de la política colombiana cambió radicalmente al entender que la corrupción es transversal y no se limita a los villanos.

Este grupo de actores se distingue además por su trayectoria interpretando personajes históricos o figuras inspiradas en hechos reales en series como *El Fiscal*, *El cartel de los sapos*, *Tres Caínes*, *El Comandante*, *A la luz de mi oscuridad*, *Garzón vive* y *Arelys Henao: Canto para no llorar*. Algunos de esos papeles precedieron su trabajo en *Escobar* y otros lo sucedieron; en las entrevistas ofrecen información detallada sobre esas experiencias: qué exigieron los papeles, qué procesos de investigación siguieron y cómo esas trayectorias, ya sean antecedentes o continuaciones, condicionaron su aproximación a nuevos personajes. Esa continuidad profesional permite leer su trabajo no como episodios aislados, sino como prácticas acumuladas que enriquecen la reflexión sobre ética, verosimilitud y el impacto social de la ficción histórica.

La conversación con estos actores muestra que la ficción histórica posee un poder singular: conmueve, instala imágenes y activa memorias, pero jamás reemplaza el trabajo público de la investigación y la reparación. Contar el pasado implica, por tanto, un delicado equilibrio entre ambición dramática y responsabilidad ética; esa carga no recae solo en quienes encaran los personajes, sino también en guionistas, directores, productores, plataformas y audiencias. Conocer cómo se construyen y transforman estos personajes —lo que hacemos al publicar estas entrevistas— aporta herramientas para fomentar un consumo crítico de medios entre las audiencias. Si estas series nos mueven, la pregunta es qué hacemos con ese movimiento: cómo traducir la conmoción en diálogo informado, en memoria respetuosa y en decisiones públicas que eviten reproducir mitos o banalizar el sufrimiento.



ENTREVISTA A ANDRÉS PARRA

Bogotá - Colombia, 10 de octubre de 2022

Realizada por Mónica Contreras Saiz

«Usted le tiene que encontrar a los personajes la luz y la oscuridad.»

Andrés Parra, actor colombiano, cuenta con una trayectoria amplia y diversa en teatro, cine y televisión. Graduado de la Escuela de formación de actores del Teatro Libre, su formación lo llevó a explorar distintas áreas de la actuación en Inglaterra, México, Francia, Estados Unidos y Colombia. En televisión, ha participado en producciones de ficción relacionadas con la historia de Colombia, como *El Cartel de los Sapos* (2008), *La bruja* (2011) y *Pablo Escobar, el patrón del mal* (2012). Además, ha incursionado en proyectos que exploran la historia reciente de Venezuela, como *El Comandante* (2017); así como en producciones que versan sobre la historia de Chile, como *Sitiados* (2015) y *El Presidente* (2020 - 2022).

¿Qué desafíos enfrenta un actor al preparar un personaje completamente ficticio frente a uno inspirado en la realidad?

En el caso de un personaje ficticio, el reto está en que todo depende de la imaginación. Eso exige un trabajo muy estructurado y disciplinado, porque en nuestra profesión no hay una técnica única o un método universal que nos diga qué hacer cada día. Hay muchas distracciones —desde las redes sociales hasta la vida social misma— y, al no haber un referente real, uno debe construir todo desde cero. La ventaja es que la responsabilidad frente al público es menor: como nadie conoce al personaje, lo que se crea simplemente existe.

En cambio, cuando se trata de un personaje inspirado en alguien real, el camino es mucho más claro: hay que estudiar. El desafío es mayor porque el público ya conoce a esa persona y puede compararla. En ese caso, no solo importa lo interno del personaje, sino también la forma: cómo habla, cómo se mueve, cómo se presenta. Si alguien puede ir a YouTube y ver al original, la exigencia para el actor se vuelve mucho más alta.

Entonces son dos caminos muy distintos de investigación y preparación...

Totalmente. El de ficción, digamos... ¿qué puedes hacer tú? Si es un alcohólico, puedes estudiar el alcoholismo. Cuando hicimos *La pasión de Gabriel*¹⁴¹ había que investigar cómo es un cura: ¿qué estudia esa gente?, ¿cómo es el día normal de una persona así? Pero también puedes no hacerlo, y eso se nota, claro, pero puedes no hacerlo.

En *El Cartel de los sapos* hice el personaje de “Anestesia”,¹⁴² y es el único en el que yo conversé con la persona real antes de filmar. Pero ese es el peor escenario, porque conocer a la persona antes de entrar al ruedo complica todo mucho más. Está vivo, lo tienes ahí, lo conoces, le puedes hacer todas las preguntas y además él está abierto a hablar contigo y a contarte todo. Ese es el escenario más bizarro.

Interpretar a Anestesia fue una locura porque era mucha la información. Ese fue el primer narco que yo interpreté. Yo lo había investigado, porque es un personaje que está muy presente en un libro de Gerardo Reyes que se llama *Nuestro hombre en la DEA*. Por supuesto, Andrés

141 Película colombiana de 2009, protagonizada por Andrés Parra, sobre un sacerdote que enfrenta la violencia en su pueblo mientras debate entre su vocación religiosa y el amor.

142 “Anestesia” es una versión ficticia inspirada en el exnarcotraficante colombiano Carlos Ramón Zapata, alias *El Médico*, quien hizo parte del Cartel del Norte del Valle.

López, que es el autor del libro del cartel,¹⁴³ estaba muy presente en el rodaje y también lo había conocido. Entonces también era como una fuente de tips.

Fue muy raro, porque yo venía investigándolo hacía como dos meses, leyéndolo, haciendo apuntes, hasta que lo conocí. Es muy raro, y tuvimos una charla muy larga. Yo salí con la cabeza estallada, habló mucho, dijo muchas cosas. Realmente el plan era “va a venir Anestesia al set porque él lo quiere conocer a Usted”, y ya. Y el plan era saludar y ya. Y él se sentó en la palabra. Mi intención no era preguntarle nada. El arrancó a hablar solo. Eso fue demasiado bueno para mí, hablamos como seis, ocho horas. La esencia del mal la agarré y ya nunca más lo vi. Diez años después me lo encontré en un avión. Él estaba muy molesto, porque le pareció que lo mostramos de una forma poco favorable, no le gustaba la ropa, le parecía que exageramos en lo cómico. Pero no estaba bravo conmigo, sino con la producción.

¿Qué personajes prefieres si tienes que escoger?

Los históricos, porque sé qué hacer. Tú me puedes decir a mí: “haga de la Madre Teresa de Calcuta” y yo voy. Yo sé qué tengo que hacer. La voz, la cara, la ropa. Debe haber cien libros, treinta documentales. Pero si me dices: “Mira, vamos a hacer la historia de un padre de familia divorciado, que está deprimido”. No sé qué ponerme a hacer.

Cuando se interpreta un personaje histórico hay toda una carga política y moral. ¿Cómo viviste esa responsabilidad al representar a “Pablo Escobar”?

Yo creo que eso no es responsabilidad del actor. Yo creo que la ética y la moral es un problema del guion: ¿por dónde usted lo quiere llevar? Como actor tengo la responsabilidad de defender a mi personaje y eso sí lo he tenido que hacer, incluso con los históricos.

Te voy a dar un ejemplo. Chávez¹⁴⁴ fue un personaje que el canal que lo emitió decidió manipularlo a última hora y lo destrozó. Y ahí radica el fracaso de la serie. Cosa que me alegra profundamente que haya pasado. Porque no tiene ninguna gracia. Es decir, si vamos a hacer una biopic de Chávez y el plan es hacerlo ver como el monstruo que acabó con todo, no lo hagamos. A todos nos engañaron. Fui engañado en mi buena fe y, si yo hubiera sabido que RCN lo iba a emitir, no lo hago.

¹⁴³ Andrés López López, exnarcotraficante colombiano y autor del libro *El cartel de los sapos* (2008), en el que se basó el seriado homónimo en el que Andrés Parra interpretó a “Anestesia”.

¹⁴⁴ Andrés Parra interpretó a Hugo Chávez en la serie *El Comandante* (2017), producida por Sony Pictures y Teleset, estrenada en Colombia a través del canal RCN.

¿Y esas cosas no están previamente habladas y firmadas en un contrato?

No. Yo no le puedo decir a Sony, o sea esto normalmente va a una feria de televisión. Para mí era una serie que tenía que haber ido a una plataforma y siempre se pensó así, se trabajó así. Fue una gran desilusión para todos. ¡La verdad sea dicha, a mí no me da miedo decir lo qué pasa, nos engañaron!

De los personajes que has hecho basados en la realidad, ¿cuál ha sido tu favorito?

Chávez. Yo quería hacer a Escobar y Chávez. Y ahí me los regalaron. Pero Chávez es mi personaje favorito. Primero, pues porque es un personaje. Porque yo no sabía nada de Chávez. Nada. Yo sabía lo que dice RCN. Pero cuando uno se sumerge en la historia del tipo... Yo se lo voy a resumir en una reflexión: tiene que pasar mucho en la vida para que un niño humilde de chanclas en Barinas, hijo de una profesora, en treinta años se convierta en el segundo político más influyente del continente después de Fidel Castro.

Y pasó. Entonces eso tiene que tener detrás una historia muy delirante y eso se vuelve apasionante. Es apasionante, es que se convirtió en eso: era Fidel Castro y después él.

¿Cómo superaste esa barrera mediática sobre Chávez, es decir, qué empezaste a leer?

Se supera haciendo lo que uno tiene que hacer, que es investigar, o sea, leer, buscar periodistas. Hay un momento en que yo leí demasiado el libro sobre Chávez, yo creo que por ahí 14 libros, y uno llega un momento en el que también empieza a identificar cuándo es mentira. Yo muchos libros los abandoné, porque era evidente que esto es propaganda política total a favor y en contra de Chávez. Leí historiadores, leí biografías, mucho documental, y un ejercicio que me ayudó mucho fue el ver *Aló Presidente*.¹⁴⁵ Desde las ocho de la mañana hasta las cinco de la tarde. Yo veía *Aló Presidente* todo el día. Todo el día yo tenía a Chávez en la casa hablando.

Es que además Chávez fue una lección de vida que me descolocó completamente de la línea de donde yo venía; como que yo dije: “esta es la gran oportunidad que tengo para mostrarme a mí, el calibre de actor que soy”. Y entró el ego también a decir: “papi y después de esto, o sea, huevón, ya el rey”, y vino fue el fracaso.

145 Programa televisivo creado y conducido por Hugo Chávez entre 1999 y 2012, transmitido en cadena nacional en Venezuela. Combinaba anuncios de gobierno, discursos políticos e interacción directa con la ciudadanía, convirtiéndose en una de las principales herramientas de comunicación de su mandato.

Yo tengo el récord mundial, yo tengo las “dos medallitas”: tengo el rating más alto de la historia de la televisión colombiana con *Escobar* y el peor con *Chávez*. Así, fracaso, fracaso. Yo me morí, porque fue un personaje en que yo trabajé año y medio. Fue la primera vez que probé maestra de voz. Hice la tarea, yo estaba seguro de que me iba a catapultar. Y se estrena, y cero.

¿Cómo recibieron la serie en Venezuela?

Nos fue muy mal.

¿Por un tema nacionalista, algo así como “qué hacen los colombianos haciendo una serie sobre Chávez”?

Claro, pero también por lo que te digo, porque toda la zona de luz del personaje la editaron. Entonces lo que hicieron fue sacar un gorila y hacerlo ver como un gorila. “El mico mandante”, que era como le decían ellos, “mico mandante”, eso para mí fue lo que hicieron. Vamos a hacerlo ver como lo que queremos y como necesitamos que la gente lo vea. Aquí se manipuló la esencia inicial de la producción.

En una entrevista dijiste que Sony puso a tu disposición todo lo que necesitabas para la investigación. ¿Qué es exactamente poner a disposición para la investigación?

Hablar directamente con el autor, con el libretista real. Porque no se puede decir el nombre porque le secuestran a la familia. Mi manager es venezolana y la hermana de mi manager estaba muy metida en política y vivió muy de cerca el fenómeno. Esa fue otra gran ayuda que yo tuve.

Con la profesora de voz aprendí a hacer todas las voces de Chávez, porque tiene varias voces. Yo lo cogí desde chiquito, de cadete, esa es una; cuando es candidato es otra; y en los discursos es otra. Entonces yo, digamos, esta cadete es una voz que tiene que estar ubicada entre la frente y detrás de la oreja. Eso es técnica de voz. Lo de la voz del man era un gran problema para mí. Yo vine a agarrar la voz de Chávez como al mes de filmación. A los dos meses ya la cogí y el resonador abrió.¹⁴⁶

En mi investigación yo descubrí que Chávez tenía al menos 10 personalidades, diez momentos (ver imágenes). Entre ellas, la primera corresponde a su infancia; la segunda, a su época como beisbolista; la tercera, a su formación como cadete. Luego viene la del golpe de Estado, seguida por la etapa tras salir de prisión, cuando inicia su

146 En técnica vocal, el término “resonador” alude a las cavidades de resonancia del cuerpo (pecho, faringe, boca, senos nasales y frontales). Los actores suelen describir la voz como “ubicada” en diferentes zonas de la cabeza o el torso, según dónde perciban la vibración y la calidad del sonido.

campana. Después aparece el Chávez presidencial, que representa otra faceta distinta: la del líder más mediático, quizá la más visible de todas y de la que existen más registros.



Fotografía de las fichas elaboradas por el actor Andrés Parra durante su investigación para preparar el personaje de Hugo Chávez en la serie El Comandante. Imagen tomada por la editora, cortesía del actor.

Era en realidad un proyecto muy serio. La gente que estaba metida era muy seria, no había sesgo, ni el director tampoco. Queríamos mostrarlo en toda su complejidad. El canal quitó todas las escenas que tenían que ver con bondad, con inteligencia, con visión, con estudio. La serie tenía una estructura preciosa. La primera mitad era un homenaje a Chávez, digamos. Ese niño de Barinas, con su abuela, que después es un militar excelente, culto, estudiado, que se demoró como veinte años planeando el golpe de Estado. Y la otra mitad el ser humano al que el poder corrompe. Y la caída. Era bellísimo.

Porque además es lo que les pasa a todos los políticos aquí. Y estos cortaron la serie y no hay posibilidad de reflexionar.

¿Querías que la serie tuviera —por decirlo de alguna manera— un propósito de formación política además de entretener?

Para mí era una serie – sino la hubieran editado- que le permitía al espectador sacar una conclusión, al espectador no alienado, claro. Del chavista, por supuesto, no íbamos a hacer que tuviera una reflexión, ni del antichavista tampoco. Al espectador ingenuo, al que no sabe nada, que no tiene ni idea, de pronto podría decir: “jueputa, si la política es una vaina muy podrida, la política y el presidente que yo tengo es igualito, es igualito, sino que es de derecha y el otro lo mismo”. Para mí ese es el fin de la vergaja serie, que la gente pudiera decir: “marica, todos son iguales, puede ser de derecha, puede ser de izquierda, puede ser de centro”.

¿Tú me estás diciendo que tú, como Andrés Parra, el actor, te interesaba que la gente pensara sobre la política?

Sí, era un interés mío, yo no sé si de los demás, yo decía: “¿esta serie para qué puede servir? Para eso”.

¿O sea, no solo entretenimiento, sino formación política, en el sentido de entender lo político?

Con que una persona hubiera dicho: “el mío es igualito, por el que yo me he matado toda la vida. O sea, a los políticos no les importamos en la vida real a ninguno”, y ya; ahí la serie cumplía su objetivo.

Me imagino que ustedes tuvieron que ir a promocionar la serie a Venezuela.

Jamás, no. Nos íbamos todos presos. Yo no puedo ir a Venezuela por sentido común. En su momento hubo mucho insulto, mucha amenaza, mucha cosa fea. Yo creo que la hicimos a destiempo, habría que haber esperado un poquito más.

Pasemos al personaje de Pablo Escobar. Sé que Juana Uribe te llamó para que hicieras un casting, pero tú no querías, ¿cómo te convenció?

Juan Pablo Félix era el que hacía ese casting y yo le sacaba el cuerpo muchas veces. Entonces Juana intervino y me mandó un mensaje que decía que si yo necesitaba una carta de invitación.

¿Pero, por qué no querías? Hace un momento me dijiste que deseabas interpretar Escobar...

Yo realmente no quería. Creo que lo dije más por decir algo. ¿Sabes qué pienso? Que con lo de Escobar estaba tan seguro de que nunca iba a pasar, que podía decirlo y sonar superinteligente. Y de pronto con Chávez fue igual: como pensaba que nunca iba a ocurrir, lo solté sin más.

Veo en estos cuadernos¹⁴⁷ que allí tienes recopilada toda la información de tu investigación.

Aquí está toda la información de los manes. Yo siempre parto del signo zodiacal con todos. “Escobar nace el 2 diciembre de 1949 a las 12 pm, Sagitario”. Ya ahí ya me pillo por dónde va el signo...yo me leo todo lo que tenga del personaje y después saco apuntes. Después viene la forma de ser. Lo que es carácter, todo lo que es la personalidad, qué le gustaba, qué soñaba, qué comía, la comida favorita, de todo, todo lo que es personalidad. En el de Escobar tengo menos información, porque tuve menos tiempo para prepararlo.

En las entrevistas y tuits que hemos revisado, la gente recuerda frecuentemente “la libretica” y sus frases... ¿Cómo llegaste a estos dos elementos?

Lo de la libretica es así: veo un documental y veo ese segundo en que él saca una libreta y anota una cosa. Está inaugurando una cancha de fútbol. lo abrazan y le piden fotos... Y yo pensé: “estamos hablando del tipo que manejaba el 80% del negocio de la cocaína en el mundo, y en esa época no había celulares, bípens ni iPads. Tenía que llevar algo”.

Investigo y me doy cuenta de que efectivamente tenía libreta y agenda. Era un tipo que veía noticieros todo el día, que leía todos los periódicos y todas revistas. Era un tipo que tenía el país en la cabeza. Mi deducción es que lo urgente lo anota ahí [en la libretica], y después él seguramente cuando llega a la casa lo pasa a su agenda. No va a andar con una agenda grande en la calle, tenía la libreta a la mano para anotar, y luego en casa llamaba a no sé quién o mandaba a matar a tal. Claro.

Y lo de las frases, por ejemplo, esa amenaza de “le mato a la mamá... ta ta ta”, viene de un audio real de él. Esa amenaza existió así.

147 En el prólogo que Andrés Parra escribió para la nueva edición de *La parábola de Pablo* de Alonso Salazar (Penguin Random House, 2019), relató cómo fue contactado para interpretar a Escobar y cómo se preparó durante tres meses: “Como suelo hacer con todos mis proyectos biográficos, me dediqué por completo a un estudio profundo y juicioso del personaje: videos, entrevistas, artículos de prensa, documentales, libros, fotos, novelas, diarios, apuntes.” Por eso, antes de esta entrevista le pregunté si tenía algún material de su proceso de investigación que pudiera compartir. Me respondió en un mensaje de WhatsApp: “Tengo el cuaderno de Escobar. The original. Ahí está toda la investigación.” También llevó dos cuadernos dedicados a la preparación de su papel como Hugo Chávez. Muy generosamente me permitió fotografiarlos. En ese cuaderno se encuentran todos sus apuntes de lectura, organizados y resaltados con distintos colores. Al inicio aparece la parte histórica, seguida de un apartado titulado “rasgos de su personalidad”, dividido en secciones como: “a nivel interpersonal, cómo es su mundo interno”; “a nivel cognitivo, lo que piensa”; “autoimagen, cómo se ve”; “intrapsíquico”. También incluyó entrevistas que le hicieron a Pablo Escobar, en las que marcó con puntos y rayas la entonación, así como fotocopias de cartas escritas por él.

Los nombres los cambié, pero la frase es de él. Y lo de “si su abuelita ya está muerta, yo se la desentierro y se la vuelvo a matar”, también es suyo. Eso se volvió un chiste, porque en este mundo todo termina siendo un chiste. Pero no es invento mío ni del guionista: esas frases salieron de él.

¿Cómo fue el trabajo con los directores?

Fue muy lindo, porque todo el elenco se comprometió tanto con este proyecto que casi todos los días nosotros nos sentábamos con Carlos [Moreno] y con Laura [Mora] a ajustar las escenas, a decir esto no, esto sí.

Con este tipo de personajes normalmente me tomo la atribución de decir: “paro”, cuando sé que algo no fue así. No lo puedo filmar, no puede ser así. ¿Por qué? Porque el man, plaf, plaf, plaf... y ya. He tenido la suerte de trabajar con directores que confían en uno y saben que no estoy hablando mierda ni tratando de lucirme, sino que es en serio. Si el man no hacía eso, no lo podemos poner en pantalla.

Por ejemplo, Pablo Escobar era un tipo que no tomaba trago, ni fumaba, ni nada. Entonces no podemos hacer una escena donde aparezca borracho o metiendo cocaína. “No se puede.” —“No, pero es que esto le va a dar...” — No, no se puede filmar eso. Y si insisten, yo digo: hay que conseguir otro payaso, porque este payaso se va. Si usted me está invitando a mí a resucitar a alguien, no podemos tomarnos esas licencias. A mí eso me parece terrible.

¿La familia Escobar te ha buscado?

Yo tuve la posibilidad de filmar en la casa o en el apartamento de una de las hermanas. Creo que la casa de Alba Marina.¹⁴⁸ La conocí, ella estuvo en la filmación. Es una historia rara, porque era una escena en que “yo [como Escobar] mandaba a matar por teléfono a Raimundo y todo el mundo, y ella estaba ahí, y yo le dije a Carlos [el director]: “¡Marica, cómo me van a poner a mí a decir esto delante de la hermana!”. Carlos me contesta: “no, es que estamos en la casa de ella, yo no le puedo pedir que se vaya. Si ella quiere oír”. Y me la lancé yo...hago la escena, “corten, queda”. Y se me acerca. Y yo dije; “ay, jueputa”. Y lo único que me dijo fue que sí, que Pablo, usaba esas camisas así de rayas, que eso está muy bien. O sea, lo que el personaje dijo no fue un tema.

El año pasado casi me encuentro con el hijo en Argentina. Pero no sé, no se dio. Pero nos seguimos en Instagram. Y a mí me dio como curiosidad. Yo recibí una llamada de Popeye¹⁴⁹ desde la cárcel.

¹⁴⁸ Hermana menor de Pablo Escobar.

¹⁴⁹ Jhon Jairo Velásquez Vásquez, alias “Popeye” (1962–2020): Exsicario del Cartel de Medellín y uno de los hombres de confianza de Pablo Escobar. Se entregó a la justicia en 1992 y estuvo preso más de 20 años.

¿Qué te dijo Popeye?

No, pues elogios, estaba loco. Me decía que le hablara. “Mi patroncito amado” me dijo en toda la llamada.

¿Recibiste amenazas por tu interpretación de Pablo Escobar?

Ninguna. Pero por la de Chávez sí. Por Instagram me llegaban todo el tiempo mensajes como: “¿Por qué no vienes al 8 de enero —un barrio peligrosísimo allá, o tal vez era el 3 de enero, ya no recuerdo— para trozarte a puñaladas?”, y cosas por el estilo. Por eso es que yo no voy a Venezuela. Uno nunca sabe si de verdad hay un fanático esperando a que yo llegue para darme una puñalada.

¿Cómo ves esa crítica de que tú hiciste que la gente amara a Escobar?

Yo creo que eso es un problema que tiene la serie de fondo, desde el mismo guion. Esto yo nunca lo he dicho, pero es una de mis teorías. *Escobar, el patrón del mal* tiene dos bandos, los buenos y los malos. Entonces los malos somos nosotros. “Mi pandilla y yo. Mi primo, el Chili, el Candonga”.¹⁵⁰ Y por el otro lado están los buenos, gente aburridísima. No los actores. Los personajes: Galán, Rodrigo Lara.¹⁵¹ Entonces ahí ya vamos perdiendo.

Y si además las familias de estos personajes necesitan que sean absolutamente inmaculados, no digan una grosería, pues usted se desconecta, porque eso no es verdad. Quiere ver a los malos, porque en la vida de los malos ahí sí hay verdad. Ahí eructan y se golpean y pelean con las mujeres y son humanos.

Ellos eran las víctimas de Escobar y había que cuidar su imagen, pero terminaron convertidos en personajes acartonados, aburridos, sin gracia, sin vida. Ninguno de ellos tiene vida. Si a lo mejor se le da al actor la posibilidad de ese bando de ser humanos, de hacer un chiste de vez en cuando, ¿cuál es la otra cara del político? También tiene un lado oscuro. ¿O no? Veámoslo... Y hay un tercer elemento, creo yo: y es que si usted va a contar la historia de Escobar y va a partir casi que del nacimiento a la muerte del tipo y en cambio de estos personajes solo

150 Gustavo Gaviria, primo de Pablo Escobar (interpretado por Christian Tappan), junto con “El Chili” (Anderson Ballesteros) y “El Candonga” (Julián Caicedo), todos hombres de confianza de Pablo Escobar.

151 Luis Carlos Galán (1943–1989), político y periodista colombiano, fundador del movimiento Nuevo Liberalismo. Fue candidato presidencial y es recordado por su lucha contra el narcotráfico y la corrupción, hasta su asesinato en plena campaña electoral. Rodrigo Lara Bonilla (1946–1984), político colombiano y ministro de Justicia en el gobierno de Belisario Betancur. Fue asesinado por sicarios del Cartel de Medellín tras impulsar acciones firmes contra el narcotráfico y respaldar la extradición de capos a Estados Unidos.

usted los va a poner ya cuando se mueren, pues la serie termina siendo de Escobar. Si usted quiere equilibrar la balanza, me tiene que mostrar también a Galán niño y a Lara Bonilla y a los magistrados, y entonces me los tiene que mostrar desde niños, para yo poderme encariñar y conectar. Pero si me los muestra empiyamados, de corbata, para irse a dormir, ¿qué cree usted? Que el público va a enganchar con los malos.

A la gente le gustan los villanos. La gente se engancha con el malo siempre. Eso es ley, porque yo creo que el malo de alguna manera representa lo que no somos capaces de hacer. Porque a veces el malo es antisistema y el malo es antiestado. El malo es un rebelde que se separa y dice: “¡Ey!”. Y si usted analiza a Escobar a fondo, ese es un vengador social. Cómo usted no se va a identificar.

¿Antes de hacer *Escobar* y después de hacer *Escobar*, hay un cambio en tu percepción del pasado del país? ¿Qué cambió?

Obvio. Lo entendí todo, lo entendí todo entre comillas, pues porque para mí antes los políticos eran buenos y los malos eran malos. Ese era mi concepto, puro concepto de chino del Campestre¹⁵² y los guerrilleros son malos y el narcotráfico es malo y todo. Y ahí lo único bueno es el presidente. Y llegó este y me hizo así ver quiénes son, vea lo que es la política, se la presento. Tan podrida que lo pudrió a él, lo corrompió a él. Es él solo, el más malo, él solo, ¿él solo? Ahí se metió la iglesia, la farándula, el deporte, la política, la construcción, los abogados, todo el mundo. A mí me abrió, a mí me despejó. Es lindo porque son esos dos personajes, la política colombiana me hizo así [gesto] y después llegó Chávez y me dijo: “Papi espere porque afuera es peor”. ¡Bum!, son todos.

Me quitó la ingenuidad de seguir pensando que los de corbata son los buenos y los de botas son los malos. Es que el personaje de Pablo Escobar lo que hizo fue presentarme a: “Mucho gusto, te presento a la clase política de tu país”. “Aquí están, míralos”. Y lo más lindo de todo, que ahí siguen. “Yo ya me fui hace 20 años. Ellos se quedaron”. Y en 30 años más va a salir y me va a decir: “ahí siguen ¿no?” Sí, ahí siguen.

¿Y por qué crees que pasó tanto tiempo para que ocurriera eso?

¿Que yo me diera cuenta?

Sí, tú eres un ciudadano colombiano, ¿no ves noticias, no lees?

Porque así somos todos. Porque eso es lo que a usted le dicen en el colegio y en la casa, depende de donde usted viva, donde a mí me tocó nacer y criarme. Pues yo tengo una versión de la historia donde

152 “Chino” es una forma coloquial en Colombia para referirse a un joven. La mención alude al Gimnasio Campestre, un colegio privado de Bogotá.

los españoles son lo máximo, donde le debemos todo a la reina y al rey de España. Una vaina ahí “facha”. Que me la quitó un poco la escuela de teatro, la escuela fue la primera que me dijo: “Venga papi, hay más cosas”. No solamente es Disney, también está el Amazonas. A mí la profesión me transformó, mis personajes.

¿Ustedes como actores tienen una responsabilidad o les interesa mover la serie en el sentido de promocionarla?

Nos toca, eso está en el contrato. Antes de las redes sociales no estaba. Si tú tienes redes sociales, estás obligado. Pongo comillas otra vez; obviamente, te mandan un material y tú lo tienes que subir y eso es superorganizado. Publicidad, claro, y todos vamos a salir a las doce y tú lo haces, y el hashtag...; igual tienes que hacer entrevistas o ruedas de prensa.

Estas series o telenovelas que tratan la historia reciente, ¿qué opinión tienes de ellas como televidente?

Son un peligro porque, así como hay series muy bien documentadas como es *Escobar el patrón del mal*, también hay unas irresponsabilidades que lo único que buscan es entretenimiento. Aquí hay una base, hay hechos. Que el público sólo coja los chistes del man, pues yo no puedo hacer nada, ese no es mi problema. Pero usted no me puede decir a mí que hicimos una apología. No me lo puede decir. Ahora, que a usted solamente le hayan parecido chéveres los chistes del tipo, usted tiene un problema. Usted como ciudadano tiene un problema y tiene una incapacidad mental y usted es de una mediocridad analítica que yo no puedo llegar a su casa y decirle, “venga, pero es que también mató gente”.

¿Y tú crees, como ciudadano y como actor, que series como éstas mueven algo? ¿sirven de algo?

Muy poco, pero si mueven algo. Muy poca gente la entendió. Si yo hago un compendio de mil mensajes: “Hazme la voz ‘que te mato la mamá’”, es decir, no entendiste la serie. De esos mil mensajes hay solo uno “Yo vivo en Montreal, tengo tantos años, no me tocó la historia muy fuerte, nunca me imaginé...”; pero esa es como la relación, cien a uno. Eso es lo que me llega a mí. Y yo por eso también me prohibí entrar en ese juego. Usted no va a encontrar un audio mío imitando a Escobar, saludando a alguien de cumpleaños, no lo va a encontrar.

Me han pedido abrir conciertos de reggaetoneros, ir a matrimonios disfrazado. Las cosas que me han ofrecido y la plata que me han ofrecido. Tours por los bares del norte de México, Sinaloa. A mí todos los días me llega un mensaje. Todos los días, uno o dos, todos. Yo hago un *live*, métase a un *live* un día. De 100 mensajes, 98 son “hable como

Escobar, por favor, hable, hable". La gente tiene una obsesión. Yo ignoro. Y nunca lo he hecho. Porque yo creo que ahí está la responsabilidad.

Yo digo: cuál es mi responsabilidad. No lo entendieron, no hay problema. Pero yo no voy a entrar en el juego de banalizar una vaina que no es banal. Porque yo no tengo la culpa de que Escobar tuviera un gran sentido del humor. ¿Yo qué hago? ¿Qué hago yo? No hay un solo libro en el que los periodistas, los que lo conocieron, digan y el humor de Pablo... los dichos, que es lo que a mí me parece que hace al personaje inagotable.

Es preciosa una escena, que muestra la complejidad del hombre. Un tipo dándole tetero a una bebé a su, yo no me acuerdo cómo era que le decía a su hija, su terremotico. No sé. Y por el teléfono estallando un avión al tiempo. Ese es el ser humano en su complejidad.

¿Cuál es tu escena favorita de Escobar?

Yo creo que la de Mónaco. Cuando el tipo llega a la bomba y se vuelve loco. Esa me gusta mucho. Y las escenas de él, el humor. Porque además el colombiano es así. Usted me va a decir a mí que el colombiano no es así. Somos así. Le ponemos apodo a todo el mundo y nos burlamos y no nos tomamos nada en serio. ¿Entonces, qué querían ustedes que yo hiciera: un Escobar así, sin un ojo, con cola, cachos? ¡No! Ahí tocaba llamar otro payaso. Vuelvo y le digo: usted le tiene que encontrar a los personajes la luz y la oscuridad.

¿Qué otro tema difícil deberíamos tratar, según tú, en la televisión colombiana?

Yo creo que hacer series como la de *Escobar* es como un punto de partida de madurez de la televisión, porque la televisión se mete en temas jodidos. Ya se han hecho ciertas cosas, pero la gente no está lista. Yo creo que sería muy interesante que entendamos el origen y la transformación del fenómeno guerrillero en Colombia, por ejemplo. De eso hay ignorancia total. Y yo creo que aquí hay un sector de la guerra al que hay que visibilizar con mucha urgencia y es al guerrillero que no tuvo otra opción. Que era un niño de ocho años o diez, en su pueblo.

*La Niña*¹⁵³ es un fenómeno así. Yo creo que eso hace mucha falta. Yo creo que este es un país que le hace falta mucha empatía. Aquí ponernos en los zapatos del otro nos cuesta mucho trabajo. Un poco como pasaba con *Escobar*, "entonces la guerrilla es mala. Punto". Pare de contar ya eso. Hace falta visibilizar ese victimario que es víctima también.

¹⁵³ *La Niña* (producida por CMO Producciones para Caracol Televisión en 2016), serie colombiana inspirada en hechos reales, que narra la historia de una exguerrillera reclutada en su niñez y su proceso de reintegración a la sociedad tras dejar las armas.

Es decir, ese niño que “le tocó hacer cosas”. Esa fue una de las labores, por ejemplo, que hizo el padre Francisco de Roux¹⁵⁴ al recolectar toda esa información. Usted no se alcanza a imaginar lo que pasa allá y lo que a los propios guerrilleros les ha tocado hacer para demostrar valentía o hombría, lealtad, movimiento. ¿Sí me entiende? Eso no le cabe a usted en la cabeza. Entonces se reinsertan y lo que reciben es una sociedad que les da un patadón. Pues va a ser muy difícil. Entonces ojalá la ficción pudiera meterse ahí, en esas historias que hay detrás del guerrillero: ¿quién es un guerrillero? Ese es el punto. ¿Quién es? ¿Quién es un guerrillero? Quétele la etiqueta. Entonces ya usted se va a encontrar con un mundo y un universo. Yo por eso le aposté al proceso y le sigo apostando. Tenía que firmarse como así, a las patadas, si tocaba, no importa.

Yo creo que la guerra es muy importante. Hablar de la guerra y hablar del posconflicto y hablar de qué está pasando con ellos. A mí me conmueven mucho, por ejemplo, las historias de guerrilleros, que ahora resulta que uno era pintor, el otro era cantante, el otro era campeón de kayak y otros hacen café de verdad. La etiqueta que les ponemos es tan hijueputa que se nos olvida que ahí detrás hay un ser humano que a lo mejor tiene 100 talentos en luz. Entonces, si nosotros no nos quitamos la etiqueta de “guerrillero” o “paraco”, cada que aparece un proyecto guerrillero de camisetas, de glamping... Yo digo: “marica, esto es hermoso”. ¿Cómo va a ser preferible el seguirnos dando bala, a comprarles un café? ¿Pero en qué cabeza cabe eso? No entiendo. Pues en corazones que están demasiado oscurecidos. A esos hay que echarles también luz.

Ahí yo creo que la ficción podría ayudar...

¡Ojalá!

154 Francisco de Roux (1943), sacerdote jesuita colombiano y presidente de la Comisión de la Verdad (2018–2022), creada en el marco del Acuerdo de Paz con las FARC para esclarecer las violaciones a los derechos humanos en el conflicto armado.



ENTREVISTA A CECILIA NAVIA

Bogotá - Colombia, 28 de febrero de 2023

Realizada por Mónica Contreras Saiz

**«...entiendo que mi profesión es denunciar realidades,
y esta es una realidad.»**

Cecilia Rivera Navia, más conocida como “Chichila Navia”, es una actriz colombiana de televisión, teatro y cine. Se formó en la Academia de Actuación de Alfonso Ortiz y ha participado en diversas producciones que recrean personajes y episodios de la historia nacional y cultural de Colombia, como *Escobar, el patrón del mal* (2012), *Garzón vive* (2018), *Bolívar* (2019) y *A la luz de mi oscuridad* (2018). Por sus interpretaciones en *Escobar, el patrón del mal* y *Garzón vive* obtuvo el Premio India Catalina a Mejor Actriz Protagonista y a Mejor Actriz de Reparto, respectivamente.

Como actriz has interpretado distintos papeles basados en personas reales. Por ejemplo, Patricia Urrea¹⁵⁵ en *Pablo Escobar, El patrón del mal*, y Soledad Cifuentes¹⁵⁶ en *Garzón ¿Hay otros personajes en esa línea que hayas interpretado?*

Que recuerde, porque de pronto se me escapa alguno... Tengo 43 años y llevo 40 años actuando, así que es posible que olvide alguno. Uno que me pareció bien especial fue la madre Sor Francisca Josefa del Castillo, una monja clarisa que es muy importante para la historia de la literatura colombiana, porque fue la primera mujer escritora en la historia en nuestro país, en la época de la colonia. Y escribía bellísimo. Por eso hicieron una serie sobre ella.¹⁵⁷

¿Qué desafíos implica interpretar este tipo de personajes?

Obviamente hay una responsabilidad en todos los sentidos, tal vez incluso con un poquito presión, porque tú dices: esta persona existió o —según el personaje— está viva. La madre Francisca, por supuesto, no me vio; pero, cuando sabes que son personajes que están vivos, quieres que se sientan interpretados con respeto, no herir susceptibilidades, pues porque las historias no son fáciles de narrar y siempre están permeadas de irrealidad, pues son ficción, de lo contrario serían documentales. Entonces, de pronto, esa diferencia a veces cuesta trabajo que la entienda quien que está siendo interpretado o los familiares de esa persona. Es cómo lograr que esas personas cercanas o el propio personaje no se sientan heridos a través de lo que tú estás haciendo como actor. Eso, a mí, digamos, me importa mucho. Me da como un poco de angustia.

¿Si tuvieras que escoger entre personajes ficticios e históricos, tienes alguna preferencia?

Amo todo lo que tiene que ver con biografías, me fascina porque me gusta el reto, porque tengo una naturaleza un poco adolescente. Entonces me gusta el riesgo, me gusta el desacomodo, me gusta tocar terrenos donde no me siento tranquila, me gusta no poder dormir tranquila pensando en el personaje, preguntándome ¿cómo voy a hacer esto? Esa sensación de desacomodo me genera placer de alguna manera.

¹⁵⁵ En la vida real es Victoria Eugenia Henao, esposa y hoy viuda de Pablo Escobar Gaviria. En la serie fue representada bajo el nombre de Patricia Urrea de Escobar por las actrices Eileen Moreno, en su etapa adolescente, y Cecilia Navia en su fase adulta.

¹⁵⁶ En la vida Inés Másmela, fue una de las parejas sentimentales del periodista y humorista Jaime Garzón (1960-1999), asesinado en Bogotá.

¹⁵⁷ Se trata de la miniserie de 12 capítulos *A la luz de mi oscuridad*, escrita y dirigida por Teresa Saldarriaga y producida por Yuma Video Cine en 2018, emitida por el Canal Institucional de Colombia en 2020.

Y entre estos tres personajes —en *Garzón vive*, *Escobar* y *A la luz de mi oscuridad*—, ¿cuál te desacomodó más?

Yo creo que todos de alguna manera. Cada uno, digamos, tiene su tumbao.¹⁵⁸ Si pienso en la esposa de Pablo Escobar, me desacomodó como persona, como Chichila Navia, porque me llevó por todo el país y el exterior a grabar durante nueve meses. Tuve que ausentarme de mi familia, y mi hijo mayor estaba chiquitito, tenía apenas dos añitos. Esa lejanía me dio muy duro. Siento que ese personaje me sacó de mi mundo, porque es muy distinto ir a grabar y volver a la casa en la noche, que grabar y grabar estando lejos tanto tiempo. A nivel psicológico, eso es difícil para uno.

Me desacomodó también porque me hizo abrir los ojos a una realidad muy dolorosa, muy cruenta. Porque en la investigación uno empieza a realmente saber cuál fue esa historia. Entonces desacomoda por eso, porque yo era chiquita cuando todo eso pasó. Para mí era una historia “de un señor muy malo” y ya. Pero, realmente leer libros, ver documentales, estar en los lugares donde acontecieron los sucesos, estar en el edificio Mónaco¹⁵⁹ y ver abajo los túneles donde torturaban la gente y la desmembraban, era muy fuerte.

Es como cuando uno pierde una especie de virginidad, de inocencia, como ser político. Entendí la magnitud de lo malo que fue para nuestro país el narcotráfico y a nivel de historia y lo que todavía vivimos, estas cicatrices tan tenaces. Fue muy doloroso porque para mí fue un despertar político de alguna manera y eso me dolió. Me desacomodó porque me generó culpa. En medio de todo, yo pensaba: “¿estará bien hacer esta serie?”

Tu escuchabas: “el que no cuenta la historia está condenado a repetirla” —ese es el slogan de la serie— “está escrita desde aquí...esto no es una apología al narcotráfico”. Pero en el fondo yo tenía miedo, porque los personajes malos suelen ser más atractivos de ver. Y pensaba: “Dios mío, la gente va a sentir mucha más empatía con este universo, que es justamente lo que no queremos que se repita”. Y temía que pasara lo que yo nunca he querido, ni ninguno de nosotros, ni nadie. Y que de pronto

158 En el habla coloquial popular de Colombia, “tumbao” se refiere al estilo, la manera particular o el aire con que alguien se mueve o se expresa. En este caso, alude a la personalidad propia de cada personaje y los desafíos del proceso de producción.

159 El Edificio Mónaco fue una lujosa propiedad de Pablo Escobar en Medellín, convertida en símbolo del poder del narcotráfico en los años ochenta. Tras ser blanco de un atentado con carro bomba en 1988, permaneció abandonado durante décadas y fue demolido en 2019 para construir allí el Parque Conmemorativo Inflexión, en memoria de las víctimas del narcotráfico.

terminara convirtiéndose, de alguna manera, es una especie de tributo al narcotráfico. Para mí eso fue muy doloroso. Con el tiempo me he ido perdonando cada vez más, entiendo que mi profesión es denunciar realidades, y esta es una realidad. Pero sí me quedó una especie de culpa, creo que por eso no la he visto. Fue duro grabarla. También, por lo que te digo, sentí que perdí la inocencia como colombiana.

Como mujer también me dolió mucho. Porque era una historia muy dolorosa. Siento mucha empatía y mucho amor por esta mujer en la vida real. Lo que la gente ve finalmente es un dibujo, es ficción. Realmente esta es una mujer a la que le tocó duro, porque la involucraron siendo muy joven, y en el momento en que ella tal vez se preguntó: “¿Con quién estoy?”, también pensó: “¿Qué miedoirme!”. Amar de esa manera a un ser que para el mundo entero era el demonio, pero que para ella era su amor, es algo muy complejo. Entonces, como mujer, también fue como una lección.

Con la novia de Garzón, que es la señora Inés Másmela, fue una experiencia distinta porque.... – ah, olvidé mencionar- la esposa de Pablo Escobar no quiso hablar conmigo.

¿Tú la buscaste?

Claro, yo me fui a hacer la investigación. Estuve en Medellín, en Envigado me quedé como mes y medio. Conocí a las amigas del colegio, me mostraron los álbumes familiares. Hablé también con gente muy mala. Conocí bandidos que habían trabajado con Pablo Escobar, o sea, una oscuridad tenaz. Pero ella no quiso hablar conmigo, yo la entiendo y la respeto. Entonces no pudo ser parte de mi investigación.

En cambio, con la señora Inés Másmela fue distinto. Juan Carlos Pérez, el escritor de *Garzón vive*, había hecho una investigación durante años y me entregaron cerca de 50 horas de audio con entrevistas a ella. Casi que pude sumergirme en sus entrañas, porque la escuché durante todo ese tiempo: cómo hablaba, qué pensaba, su sentido del humor, sus historias, el cariño y el amor tan grande que le tenía a Jaime Garzón.¹⁶⁰ Fue una experiencia muy distinta y muy bonita, porque además después estuve con ella. Fue al set en algún momento y más tarde, cuando el personaje ya estaba al aire, recibí de ella un “me encanta, gracias, felicitaciones”.

160 Jaime Garzón (1960–1999) fue un comediante, periodista y activista colombiano, reconocido por su sátira política. Fue asesinado en 1999. Su historia fue recreada en la serie *Garzón vive* (2018).

Me quité un peso enorme, porque finalmente, como te digo, para mí es muy importante qué produce el personaje en la persona que estoy interpretando.

¿Cómo llegas tú a *Escobar, el patrón del mal*?

Yo estaba con mi hijito recién nacido, me llamó la mánager y me dijo: “Juana Uribe quiere que tú intérpretes a la esposa de Pablo Escobar”. Yo conocía a Juana hacía muchos años y ella siempre había creído mucho en mi trabajo. Pasaron no sé cuántos meses, incluso años, desde esa llamada; fue un proyecto que se cocinó durante mucho tiempo, hasta llegar finalmente el momento del casting.

Luego de eso, pasó el tiempo, un día me llamaron a casting. Entonces yo le pedí a mi esposo, que es paisa,¹⁶¹ que me ayudara. Creo que había que crear un monólogo si no estoy mal. No recuerdo bien. Yo lo escribí y le dije: “Corrígeme la musicalidad”. Porque yo soy una fiel creyente en que los acentos surgen fácilmente cuando tú organizas las palabras en el orden, o sea, el fraseo es distinto en cada región. Entonces, por más que yo haga un esfuerzo eterno de decir “mi casa”, “mi casa”, “mi casa”, “mi casa” [hablando con acento paisa], si yo digo: “La casa mía” ya suena paisa, porque ellos hablan así: “La casa mía”. Entonces yo le dije, organízame las frases, es decir, el fraseo y él me ayudó.

Hice el casting y me acuerdo que me lo hizo Laura Mora [directora de la serie]. Ella me dijo: “Guau, superbacano. Me encantó”. Pero uno siempre sale de los castings con la misma sensación de “ni idea”. Uno no sabe nada. Pasó el tiempo y después me llamaron: “quedaste, queremos que seas tú”. Recuerdo que estábamos [Andrés] Parra y yo, y Juana Uribe nos dijo: “Ustedes dos no me sirven así como están, están perfectos para el final de la serie, porque los personajes deben verse más gordos, pero para el inicio no me sirven. Así que los dos se me ponen a dieta”.

¿Cuánto tiempo te tomaste haciendo esa investigación?

Me tomé como todo diciembre y se iniciaba a rodar en enero. Yo tenía como mes y medio para investigar y para adelgazar. Me mandaban a adelgazar para poder hacer a Patricia joven porque lo que ellos pretendían era que yo pudiera abarcar desde los 16 hasta el final de Pablo Escobar. Entonces, físicamente me prestaba, porque tengo cara de niña, pese a que tenía 30 años.

161 En Colombia, “paisa” es el gentilicio coloquial que se usa para referirse principalmente a las personas originarias del departamento de Antioquia, y con frecuencia también a las de la región del Eje Cafetero (departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío).

¿De qué manera sueles organizar tus investigaciones para un personaje? ¿Llevas notas, un cuaderno?

Yo anotaba cositas, pero sobre todo cuando leía los libretos: apuntaba dudas y luego las buscaba. Sin embargo, soy más de recibir, de dejarme permear por el ambiente y de observar. Sobre todo porque sentía que el reto en ese momento era interpretar a una mujer paísa, pero no de ahora, sino de antaño. Tenía que escuchar cómo hablaban las señoras, cómo se movía la cultura. Porque hoy en día ser una paísa esposa de un narcotraficante es otro concepto: con otro tipo de estética. Esta, en cambio, era una señora paísa de otra época, una dama. Era una niña buena, bien criada, que la cogieron muy chiquita, se la llevaron y la casaron a los 16 años.

¿Qué literatura leíste?

Leí todos los libros hasta que un día, ya en rodaje, me sentí saturada. Extrañaba a mi hijo, estaba cansada y agotada de los lugares. Además, pensé que definitivamente tenía que parar de investigar, de leer y de ver cosas, porque si no, no iba a poder seguir interpretando el amor de esta mujer hacia él... porque lo detesto. Yo decía: *"No puedo verlo más, me cae gordo, descarado, desgraciado, monstruo"*. Entonces dejé de leer las líneas argumentales de los otros personajes. Solo me concentraba en las escenas con los hijos, todo lo que tenía que ver con ella, con Patricia, ahí cerradito, para no enterarme de lo que él hacía. No leí más libros, no vi más documentales. Nada, nada, nada... todo para poder amarlo.

¿Recibiste críticas? ¿Elogios?

A mí me fue muy bien. Lo paradójico es que, para muchos en este planeta, Pablo Escobar es un ser malvado y cruel que le hizo mucho daño al país. Pero en Medellín, en Envigado y en sus alrededores, para mucha gente él es casi un santo, alguien adorable, porque hizo muchas obras sociales y repartió mucho dinero. Entonces pasó algo muy curioso: mientras rodábamos, antes de que la serie saliera al aire, la gente nos abría la puerta, nos daba cafecito, eran muy queridos en general. Pero tan pronto la serie se estrenó y se llamó *El patrón del mal*, muchas casas cerraron sus puertas; mucha gente en Medellín estaba indignada.

Ahora, a Andrés y a mí nos querían mucho, porque finalmente yo interpretaba a un personaje escrito de una manera muy bella: casi una mujer víctima, hacendosa, fiel, buena ama de casa, que ama incondicionalmente. Era un personaje adorable, sufrido. Así que conmigo, la gente en Medellín siempre fue muy especial. A nivel de mi carrera, esa serie fue un fenómeno: lleva más de diez años entre lo más visto en el mundo.

Profesionalmente me abrió mucho el camino y el reconocimiento internacional. Tengo seguidores y gente que me felicita y quiere mucho en muchos países del mundo, en muchos. Pero de ahí viene un poco esa culpa. Porque me duele cuando, por ejemplo, me encuentro con una chileno y me dice: “Ay, mi esposa y yo nos decimos gordo y doña señora”; como si fuera comedia. Y esa es la línea tan delgada: nosotros nunca pretendimos hacer una comedia. Andrés y yo, representando ese matrimonio, nunca quisimos hacerlo en clave de comedia. Lo que hicimos fue mostrar lo colorida que es nuestra idiosincrasia. Sí, así somos: representamos lo que es una familia paísa en su núcleo, donde, aunque el señor sea el narco más grande, come huevo frito con arroz y tajadas, porque es su comida favorita; y ella, a su vez, lo ceta y ve infidelidades por todas partes. No estábamos haciendo una comedia, estábamos actuando desde lo folclórico que somos acá. Eso duele y es complejo.

¿A qué le llamas “folclórico” en ese contexto?

Es que lo que pasó fue que, como había familiares de las víctimas —es decir, los hijos, las esposas— y para esto habían firmado derechos, ellos revisaban con mucha mesura cada texto. Entonces, en ese cuidado extremo de que todo estuviera bien dicho y tan bien puesto, claro, eso contrastaba con lo otro, que era el folklore. Así fue como surgió, ¿me entiendes? Digamos que los directores y toda la producción, en respeto a las víctimas y procurando que quienes quedaban en representación de ellas se sintieran cómodos, hicieron las cosas tal como pedían. Eso contrastaba con lo otro, que era lo folclórico, era “una pelotera”. Pues nada más las escenas escritas: imagínate una fiesta donde en una sala hay un pony porque es el regalo para la niña [hija de Escobar], un pony vestido de unicornio. ¿Me entiendes? O las garotas montando en avioneta porque llega la esposa...

¿Tus recuerdos de esa época te fueron útiles para preparar tu personaje?

La verdad, nada. Porque yo soy opita¹⁶² y crecí en el Huila y era otro mundo donde uno no tenía acceso a tanta información. Hoy en día mi hijo se entera de noticias por TikTok, Instagram, Twitter... pero si uno no veía el noticiero, no se enteraba de nada. Yo me acuerdo que cuando era chiquita, veía a Jaime Garzón y no entendía los chistes de él, porque era un universo muy político. Por eso me parece tan bonito ver que ahora los pelaos están tan pendientes de la política. Valiosísimo.

162 En Colombia, “opita” es el gentilicio coloquial con el que se conoce a los nacidos en el departamento del Huila.

¿Recibiste indicaciones extras para el personaje Patricia Urrea en *Escobar*?

No. Me acuerdo que nos dejaban crear mucho, sobre todo los diálogos. Porque Andrés y yo ya estábamos tan empapados de ese lenguaje tan paísa, habíamos investigado mucho, y yo tenía la fortuna de que la familia de mi esposo era paísa.

Había una licencia muy grande a nivel de texto, de diálogos. A diferencia de Soledad Cifuentes en *Garzón*, Sergio [Cabrera] era más exigente a nivel de textos. Él no dejaba que cambiara nada. Decía: “Quiero que digas como está escrito y si tú vas a cambiar algo, tiene que ser mejor de lo que está, porque Juan Carlos hizo un trabajo impecable y cada palabra que está ahí es por algo”.

¿Alguna anécdota que recuerdes de *Escobar*?

Hay miles de anécdotas. Era una serie muy ambiciosa. A nivel de producción, nunca se había grabado algo con tanta tecnología, con esos equipos y con tantas locaciones. Uno veía los planes de grabación y eran bautizos, luego explosiones, después tiroteos... cada escena implicaba un reto enorme.

En ese sentido, hay muchas anécdotas. Todos los actores hombres, por ejemplo, se fueron completamente de sus hogares. Yo, que era mamá de un chiquito, había pedido dentro del contrato que me tenían que llevar a mi casa cada vez que yo tuviera un espacio. Pero esto no lo pidieron mis compañeros, y ellos permanecían juntos todo el tiempo. Yo tenía una sensación constante de: “¡Todos nos volvimos los personajes, sáquenlos de aquí!”, porque el rodaje fue demasiado intenso.

Yo andaba rodeada de un montón de manes, porque prácticamente éramos Vicky¹⁶³ y yo. Había muy pocas mujeres. Grababa con Vicky, éramos las dos, y este monotonón de hombres en los hoteles. Ya al final estaba tan desesperada que casi me sentía como uno más de ellos.

Fue muy impresionante grabar en el edificio Mónaco real. Ahí se recrearon varias escenas: se hizo una fiesta en la piscina auténtica, disfrazada y maquillada, porque después la explotaron; también se grabó en la caja fuerte del cuarto donde ellos guardaban la plata. La energía de ese lugar era miedosa. El celador nos contaba que ahí asustaban mucho. Y claro, no era para menos: en los pasadizos subterráneos habían torturado a mucha gente.

Me acuerdo que yo decía: “Ay no, esto parece diabólico”, porque una vez llevaron la ropa real de mi personaje. Había un lugar donde

163 Vicky Hernández, actriz que interpretó la mamá de Pablo Escobar.

alquilaban vestuario que antes seguramente había sido una sastrería muy elegante, y allí, por ejemplo, la esposa de Pablo Escobar había dejado un vestido que le arreglaron y ajustaron, pero que nunca recogió. Ese vestido lo alquilaron para la producción y yo me lo puse... ¡me quedaba como si lo hubieran hecho a mi medida! Yo pensaba: "¿Esto qué es? ¡Qué angustia!". Y a Vicky también la vestían con ropa real de la mamá de Escobar, y le quedaba perfecta.

Después de grabar *Garzón y Escobar*, ¿qué imagen de país te queda? ¿Cómo se transforma tu visión de Colombia?

Muy fuerte. No es para nada motivante. Al contrario. Yo creo que la primera vez en mi vida que yo pensé en irme de este país fue cuando ganó el NO en 2016.¹⁶⁴ Ahí yo dije: "Yo me quiero ir". Y después de eso, hacemos *Garzón*, uno entiende mucho más, profundiza más. Entonces ya son más veces las que uno ha querido irse de este país.

Es que los personajes, de alguna manera, se te encarnan y te generan otros tipos de conciencia, porque lo que uno hace es denunciar realidades. Y denunciar realidades —sobre todo si son históricas—, así sea a través de la ficción, inevitablemente genera molestia.

¿Crees que a través de esa denuncia es posible transformar realidades?

Puede ser. Yo creo que cuando denuncias una realidad, de alguna manera conmueves. Y cuando te conmueves, para bien o para mal, empiezas a tener un momento de reflexión. Al menos hace que te plantees preguntas que antes no te hacías.

Una vez tuve el privilegio, el placer, de interpretar en una obra de teatro a una mujer trans, mayor. La obra giraba en torno a lo que sucedía en una casa de travestis, como en el barrio Santa Fe,¹⁶⁵ y en el fondo hablaba del amor. Recuerdo que un amigo que fue a verla me dijo: "Uy, de ahora en adelante, cada vez que vea a una travesti en la calle voy a pensar distinto a como lo hacía antes". Y yo pensaba: en ese ámbito, lo que el arte logra es invitar a la reflexión; y desde esa reflexión, cada cual ya toma sus decisiones.

¹⁶⁴ En Colombia se realizó un plebiscito el 2 de octubre de 2016 para refrendar el Acuerdo de Paz firmado entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla de las FARC. El resultado fue de 50,2 % por el "No" y 49,8 % por el "Sí", lo que rechazó inicialmente el acuerdo.

¹⁶⁵ El barrio Santa Fe queda en una zona céntrica de Bogotá. Reconocido aproximadamente desde finales del siglo XX, por la concentración de bares, discotecas y trabajo sexual, lo que lo convirtió en un referente del comercio sexual en la capital.



ENTREVISTA A NICOLÁS MONTERO

Bogotá, 20 de febrero de 2023
Realizada por Mónica Contreras Saiz

«Los actores tienen esa posibilidad de ofrecer una comprensión emocional sobre la realidad.»

Nicolás Montero es un actor, director teatral y gestor cultural colombiano. Estudió Antropología en la Universidad de los Andes y cursó estudios de dirección en la Central School of Speech and Drama. Con más de treinta años de trayectoria, ha trabajado en numerosas producciones en televisión, cine y teatro. En televisión, ha participado en producciones que abordan la historia reciente de Colombia, como *El Fiscal* (1999), *Operación Jaque* (2010), *Pablo Escobar, el patrón del mal* (2012), *La Selección* (2013), *Garzón vive* (2018) y *Más allá del tiempo* (2019). En el ámbito teatral, ha sido actor y director en diversos montajes, y en su faceta de gestor cultural se desempeñó como director del Teatro Nacional y como secretario de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía de Bogotá.

¿Cómo te convertiste en actor?

Más o menos desde 1986 empecé a participar en un grupo de teatro. Entré a la televisión como ocho años después, con *Momposina*. Yo no creo tener particularmente una vocación de actor; me gusta mucho, pero mi formación fue la de antropólogo. Digamos que todo se dio por una serie de casualidades. En la Universidad de los Andes entré al grupo de teatro. Después me llaman a trabajar al grupo del Teatro Libre de Bogotá. Gracias a eso me ofrecieron una beca para estudiar en Inglaterra, y me fui. Cuando regresé, ya tenía un título de Antropólogo y otro en Dirección de Teatro, y fue en ese momento cuando apareció la televisión en mi vida.

Nos interesa entender las diferencias entre interpretar un personaje en televisión y en otros formatos, por ejemplo, el teatro. ¿Qué nos puedes decir al respecto?

Es fundamentalmente lo mismo: el trabajo del actor es crear un personaje que viva en el contexto de su mundo, ya sea una obra o una serie de televisión. Lo que cambia es la extensión. Y aclaro: así como hay buen, mal y regular teatro, también hay buena, mala y regular televisión.

La televisión en los últimos años ha alcanzado un estatus que hace cuarenta años no tenía. Antes los grandes actores no hacían televisión y, últimamente, con las plataformas, han surgido formatos muy potentes.

La diferencia con el teatro es, primero, que este se presenta en vivo y, segundo, que se trabaja en la repetición: noche tras noche se dice lo mismo. Esa repetición, dentro de un marco concreto, genera una profundidad especial, porque —como dicen— la repetición es la madre de la creación. Y al hacerlo en vivo se logra una comunicación distinta: los descubrimientos son diferentes y uno está “empeloto”, porque ahí sí no lo cuida nadie.

En la televisión, en cambio, la extensión es otra. El personaje se desarrolla no a través de la repetición, sino en el horizonte de una historia. Además, allí hay mucha gente que te protege: “¡Corte! Repita”. Te ponen música, los planos son diferentes. Para expresar algo dramático, basta con que cierren un plano, y la composición de los mensajes es otra. En el teatro, en cambio, estás solo: te tienes a ti mismo.

¿Qué diferencia exige la interpretación de un personaje de ficción y uno que no es de ficción?

Los referentes, los parámetros en los que te mueves. Todo personaje tiene unos límites: Hamlet tiene unos límites, el Rey Lear

tiene unos límites, porque así los escribieron. Pero aun dentro de esos márgenes, hay tantos Hamlets como actores existen.

En cambio, cuando interpretas a un personaje real, el límite es mucho más estricto, porque representas a alguien conocido, que ha salido en las noticias, de quien la gente ya tiene referencias. Ahí el espacio de libertad es mucho menor.

¿Y tú cuál prefieres interpretar?

Cualquiera de los dos es muy interesante. Depende del personaje.

De los personajes de la vida real que has interpretado, ¿cuál presentó el desafío más grande?

El más concreto y el más conocido, que hizo parte de la historia reciente de Colombia y que está en la conciencia de mucha gente, es sin duda Luis Carlos Galán.¹⁶⁶ Porque todos hicimos parte de una historia donde había un Estado fallido, nace una esperanza con el Nuevo Liberalismo y, para millones de personas, esa esperanza se vio truncada con un asesinato. Ese asesinato empezó a generarnos una cantidad de preguntas y, sin duda alguna, el día que muere Luis Carlos Galán algo le pasó a Colombia, es totalmente innegable. Entonces, por supuesto, Galán era ese personaje del que todo el mundo tiene una idea.

Hay una anécdota para que veas el respeto que generaba Luis Carlos Galán en la gente. Cuando a mí me ofrecen representarlo, voy a buscar imitaciones, porque es más fácil decirle a un imitador: "Venga, muéstreme cómo es que usted lo imita y yo lo imito a usted" y ya después uno empieza a componer el resto de la carne. Pero no hubo un solo imitador que lo hubiera hecho. Había imitaciones de Gaviria, de Pastrana...¹⁶⁷ pero Galán, nada. Parece que era muy difícil. No había un referente en esos programas humorísticos donde se imita a todo el mundo: Luis Carlos Galán no aparece. Hay una cierta reverencia en ese sentido. Eso, en sí mismo, ya era un reto.

Luego ha habido otros. Todos los personajes tienen algo de real, como el personaje de un fiscal sin rostro que interpreté en la serie *El Fiscal*. Ahí hubo un poquito de investigación, en el sentido de entender qué le pasa a un fiscal sin rostro.¹⁶⁸ Porque no era uno solo, era una figura,

166 Luis Carlos Galán (1943–1989) fue un político y periodista colombiano, fundador del movimiento Nuevo Liberalismo. Fue candidato presidencial y es recordado por su lucha contra el narcotráfico y la corrupción, hasta su asesinato en plena campaña electoral.

167 Cesar Gaviria, presidente de Colombia entre 1990 y 1994; Andrés Pastrana, presidente de Colombia entre 1998 – 2002.

168 En Colombia, a partir de 1991, se crearon "los fiscales y jueces sin rostro", figuras judiciales que mantenían en reserva la identidad de los magistrados para protegerlos de amenazas y represalias del narcotráfico y el crimen organizado.

pero humanizar lo que le sucedía a un fiscal sin rostro era un espacio emocional muy confrontador. Durante la serie, además, sucedió que se acabó la figura de los jueces sin rostro. Entonces el fiscal sin rostro que me estaba asesorando estaba pasando por una cantidad de emociones que no eran del conocimiento público, pero que hacían que el personaje estuviera en carne viva. Imagínate lo que significa que te digan: “Ya no te va a proteger la Fiscalía sin rostro, sal a buscar trabajo”. No era un tema de imitarlo, sino de preguntarse qué fue lo que le pasó, cómo se vivía eso por dentro.

¿Cómo fue la preparación de ese personaje de fiscal? ¿Cómo llegaste a contactarte con el fiscal sin rostro que te asesoró?

Al fiscal sin rostro lo buscó la producción y los escritores estuvieron presentes. A mí me interesaba la historia porque el personaje del fiscal se hacía una pregunta que sigue trazando la historia de este país: la de tomarse la justicia por mano propia. Esta era la historia de un fiscal totalmente enamorado de su esposa y, en un atentado dirigido a él, la que muere es ella. La pregunta ética que se plantea es: “¿Qué hago? ¿Me tomo la justicia por las manos?”. Esto, puesto en las manos de un fiscal, es muy fuerte. Y creo que todavía seguimos ahí, en esa misma pregunta: ¿confío o no en la justicia? Y pienso que esa duda no es solo de Colombia, sino de muchos otros lugares.

¿Cómo llegaste a interpretar Luis Carlos Galán en *Escobar* y cómo lo preparaste?

Creo que me llamaron y lo empezamos a trabajar. En lo primero en lo que me concentré fue en los discursos, que era lo más notorio, lo que la gente más recuerda de Luis Carlos Galán: ese tono tan beligerante y esas promesas de dignidad y heroísmo. Ocho días antes de que lo asesinaran le hicieron una entrevista en la que le preguntaron: “Usted es el hombre más amenazado de Colombia, ¿qué pasa si lo matan?”. Y él respondió: “Me matarán a mí, pero no a mis ideas”. Personalmente no comparto del todo esa visión, porque al final lo primero debería ser proteger la vida. Lo cierto es que lo mataron, y con él desapareció también el Nuevo Liberalismo. En ese momento, sin embargo, Galán encarnaba una carta de dignidad, después de tantos fracasos del Estado. Para mí, Luis Carlos Galán representaba una esperanza.

Así que estudié mucho los discursos. Ahora, por superficial que parezca, el maquillaje fue muy importante: la construcción de la máscara y su gestualidad. Ahí es donde uno empieza. Hay dos formas de trabajar: de afuera para hacia adentro o de adentro hacia afuera. Yo empecé por fuera: cómo eran sus discursos, cómo se veía, cómo caminaba. Luego vino investigar cuáles eran sus motivaciones, sus

contradicciones, su vida secreta, su vida privada. Hable con sus hijos, por supuesto, sobre todo con su hijo mayor Juan Manuel.

Recuerdo que una vez le pregunté: “¿Pero su papá qué pensaba de Pablo Escobar?”. La respuesta me sorprendió mucho, porque dijo que lo veía como un simple criminal y agregó que, en realidad, Galán le temía más al estamento político, al establecimiento. Él le tenía mucho más miedo a Santofimio, porque sabía que ahí sí estaban las verdaderas guerras: la lucha política por definir quién iba a ser candidato. Y en esa disputa el panorama era brutal. En la Convención Liberal, por ejemplo, está Turbay diciendo: “Momento, aquí esto se hace por elección popular de candidatos, por consulta popular”. ¿Qué quería decir eso? Pues que el candidato sería Luis Carlos Galán, porque era el hombre al que la gente iba a votar. En los videos uno lo ve: lo levantan en hombros porque sabían que iba a ganar. En cambio, Santofimio estaba aparte, con gesto aburrido.

Ahí uno empieza a entender que la lucha de Galán no era necesariamente, o no de manera sistemática, contra la mafia. Claro, tenía que enfrentarse a ella, pero lo que él quería, era construir una convicción de país desde el Partido Liberal. Por eso lo llamó Nuevo Liberalismo. Esa convicción era muy fuerte.

Y todo esto hay que verlo en un contexto histórico. Cuando uno hace un personaje, sobre todo con perspectiva del tiempo, entiende cosas que el propio personaje no necesariamente veía en ese momento. Entonces, al ir reconstruyendo, uno se dice: “Ah, en este momento de la historia pasó esto y en este otro momento pasó esto”. Eso le da sentido. Y para mí fue muy interesante interpretar a Galán justamente porque me permitió entender qué había pasado, y eso es lo que más me gustó de interpretar este personaje.

Tú viste también esa historia, la viviste, ¿cuál es el peso de tus propios recuerdos?

Todo. Porque uno trabaja con lo que tiene, no con lo que no tiene. Entonces uno tiene un encuentro de emociones con el personaje. Un caso absolutamente concreto, cuando hice la escena en que Luis Carlos Galán se está yendo a la manifestación en Soacha, Nicolás Montero ya sabe que lo van a matar, pero en teoría el personaje no, pero yo sé que se está despidiendo de esa familia. Entonces uno lo usa todo, porque cuando la historia pasa por el cedazo de una representación, hay algo a lo que la gente más se pega, que no son solo los eventos, sino las emociones. Porque la historia también se cuenta con emociones, la historia son emociones. Entonces en ese encuentro entre el personaje, su destino, y lo que uno ya sabe, uno empieza a configurar una relación de contexto entre los eventos, la vida de uno y la vida del personaje.

¿Cambió en algo tu percepción de Galán después de interpretar el personaje?

Obviamente uno lo humaniza mucho más. Esa es una de las grandes reflexiones. En general, la interpretación de un personaje, cualquiera que sea, más cuando es histórico, conlleva una interpretación de la historia, una comprensión de la misma y, por lo tanto, un mayor acto de conciencia, para bien o para mal. Para decir: “Esto no va a cambiar nunca” o: “Esto es un ciclo que se repite, repetimos la misma historia miles de veces”, o para decir: “hay ciertas dinámicas históricas que sí logran hacer quiebres”.

Y en este caso, ¿por cuál te fuiste?

Ahí vamos, ahí vamos. Creo que Colombia es un país que no ha involucrado suficientemente la reflexión cotidiana de la historia. No creo que los ciudadanos tengan en el hombro la historia. Creo que eso es una tarea pendiente.

¿Hubo alguna recomendación especial que hayas recibido de la familia de Luis Carlos Galán al interpretar el personaje?

Nada, nada. Además, probablemente conocían el libreto. Uno hace lo que dice el libreto. Por el contrario, fueron muy generosos.

Tú también trabajaste en *Garzón vive*. Ahí estuviste bajo la dirección de Sergio Cabrera... ¿Cómo es ese diálogo entre actores y directores en una puesta en escena?

A Sergio lo cruzó la historia de Colombia. Entonces es muy consciente de la trama histórica. En *Escobar* a mí me dirigió mucho más Laura [Mora], a ella le dolía la violencia.

A la hora de dirigir uno tiene que ser práctico: ¿qué es lo que me está quedando en el plano para que esto vaya cosiendo?, ¿qué significa lo que estamos contando? Hay directores más conscientes de las variables que se están cocinando.

¿Es entonces el director quien debería manejar todas esas variables?

Deseablemente, claro. Cualquier ficción es una aproximación a la realidad y, entre más rica sea esa aproximación, pues mejor estás haciendo el trabajo. Eso no necesariamente significa que vaya a ser más o menos exitosa, porque esa es una variable completamente diferente. Pero sí, por supuesto: una escena es un laboratorio de la realidad.

¿Qué tanta flexibilidad hay en la interpretación?

En *Escobar* traté de ser muy respetuoso. Muchas veces me decían: “Para que una escena funcione necesita un grado de frescura,

entonces cambia el texto". Yo era más cuidadoso con la historia madre. En general soy un actor que respeta los límites de los textos porque claro, uno se puede extender, extender y extender.

El personaje de Galán también lo interpretaste en la serie *La Selección*, ¿varió de cierta forma, de una serie a otra?

No, el personaje es el mismo, pero está en contextos diferentes. Es decir, si tú vas a tener una conversación con tu mejor amiga de por qué te están acusando de corrupción, pues es una cosa; pero si te encuentras con Charly García, pues te aflora otra cosa. Totalmente conjetural.

¿Hay alguna anécdota que recuerdes especialmente interpretando a Galán?

Hubo una que conté hasta la saciedad. Estábamos grabando una escena de un discurso en plaza pública en Choachí, un pueblo que queda relativamente cerca de Bogotá. La televisión y el cine se parecen mucho a la realidad, pero definitivamente no lo son. Donde en la realidad hubo, no sé, 35 mil personas, la escena la hicimos con 30 extras y un plano cerrado.

Yo lancé uno de esos discursos de Luis Carlos Galán y, al terminar, se me acercó una señora del pueblo, de unos sesenta años, totalmente seria, y me dijo: "Doctor Galán, tenga mucho cuidado porque a usted lo van a matar". Fue como una premonición hacia el pasado.

¿Tienes alguna anécdota especial de Garzón vive?

Creo que hay una. El asombro del trabajo de Santiago Alarcón. No me consta, pero me da la impresión de que él también estaba contando una historia que particularmente le dolía. En las escenas que hizo conmigo yo veía la rebeldía de Garzón.¹⁶⁹

Garzón fue otro personaje que nos dolió mucho porque, insisto, los actores tienen esa posibilidad de ofrecer una comprensión emocional sobre la realidad. Este personaje existe, pero, en vez de contarlo, voy a tratar de serlo. Eso implica una comprensión emocional. Mucha gente al ver la serie de *Escobar*, revivió el dolor de la muerte de Luis Carlos Galán. Probablemente fue una de las muertes que más dolieron por lo que significó Luis Carlos Galán. En *Garzón* es delirante porque, en un país desigual, injusto, sale una persona que a través del humor empieza a cuestionar y a cuestionar duro. Yo a veces me quedaba mirando las escenas que grabábamos y pensaba que Alarcón no solo estaba imitando a Garzón, sino que tenía el corazón de la cosa.

169 Jaime Garzón (1960–1999) fue un comediante, periodista y activista colombiano, reconocido por su sátira política y asesinado en 1999.

Como actor y como ciudadano, ¿cómo te ha cambiado la perspectiva del país haciendo interpretaciones sobre hechos de la historia?

Creo que se ha enriquecido, porque relacionarse con la historia desde el punto de vista emocional es muy importante. Está la historia de los grandes eventos, pero responder uno cómo va ahí es una obsesión particular. Arthur Miller, gran dramaturgo norteamericano, que ese sí que hizo historia, *Muerte de un viajero*, *Las brujas de Salem*, *Todos son mis hijos*, él decía en una entrevista que le hicieron hace muchos años que a él le gustaba saber cómo esas cosas que pasaban allá arriba aterrizaban en la mesa del comedor de las familias.

Porque es lo mismo, la historia no pasa por sí misma, pasa por una cantidad de variables que, si no conocemos, probablemente no vamos a ser conscientes de la realidad que nos rodea. Entonces, una parte muy importante es responder “cómo voy yo ahí” y ese “cómo voy yo ahí” tiene un componente emocional fundamental. Relacionarnos emocionalmente con la historia es muy importante.

¿Cuál es tu percepción del impacto de las series sobre el público?

Un ejemplo es *Diamantes de sangre*, que fue una película sobre la violencia en el comercio de diamantes, pero que no bajó el consumo de diamantes.

En Colombia, hace como cinco años, el Ministerio de Cultura hizo una investigación sobre teatro y conflicto. Creo que fueron como 1300 obras que hablaban sobre el conflicto. De hecho, dos de las que yo dirigí quedaron reseñadas allí. Y uno dice, pero si llevamos tanto tiempo hablando de esto ¿por qué las cosas no han cambiado? Aunque han venido cambiando, pero el efecto no es tan directo.

Una vez yo me entrevisté con una directora sudafricana muy famosa que se llamaba Jane Taylor, que dirigió una obra absolutamente fantástica. Yo ya había hecho, sobre el continente africano, una cosa llamada *Ubú Rey*, que es como un clásico del teatro del absurdo. Entonces nos sentamos a hablar y yo preguntaba, después de 15 años de tener la obra, ¿qué pasó? Pues nada.

Yo le preguntaba: “¿Qué prefieres, que muchos vean tu obra o que muchos la pongan en escena?”. Cuando te enfrentas a un producto tienes un nivel de comprensión relacionado con el tiempo que pasas con el material. Entonces, el que hace la obra tiene un rango de comprensión mayor que el que la ve. Con el agravante de que se puede volver paisaje. Muchas veces yo me sentía cerca de esos límites. Primero, los que van a ver las obras son los mismos de siempre y la reflexión no tiene la misma profundidad cuando simplemente la ves.

Es probable que estemos asistiendo a un momento un poco particular, que es que, con la cantidad de cosas que pasan, tenemos cada vez menos capacidad de sorprendernos. Además, como sucede muchas veces en la educación, puede que uno se indigne frente al producto, pero que la conexión no sea suficientemente orgánica. Entonces queda un espacio, como una especie de exorcismo, y uno puede pensar que ese exorcismo no necesariamente es comprensión.

Entonces no es que no pase nada, es que el alcance de eso depende del contexto en el que estás. Si se hubieran inventado la imprenta en una isla en el Caribe no pasa nada, porque la gente no lo estaba necesitando. Como se inventa en Europa, inmediatamente crece, porque había una voracidad por secularizar los libros. Entonces, también es injusto pedirle a un producto que cambie las nociones de algo tan complejo como la historia.

Es probable que hoy en día, esto lo voy a decir con muchas pinzas, un producto con una sensibilidad frente a un problema concreto pueda tener una capacidad mayor de cambiar nociones. Hay ejemplos bonitos. A finales del 2000, la televisión norteamericana empezó a saber que existía un cambio en la conciencia de la gente alrededor de la población no heterosexual. Uno entonces empieza a ver cuántas series salieron alrededor de ese tema. Esas series que hicieron empezaron a decir: "Es que todos estamos en el mismo barco". Personajes como los de *Will and Grace*, *Queer eye for the straight guy*, que a mí me encantaban.

Eso propiciaba una tolerancia que se montaba sobre una comprensión de los cambios que se estaban produciendo. Creo que darle al producto la responsabilidad de algo es un poco injusto. ¿Que se deben seguir haciendo? Claro que deben seguirse haciendo, es mejor hacer que no hacer. Entonces no es que no pase nada, es que depende de muchas cosas.

Yo, en principio, soy partidario de hacerlo bien, de saber que cuando estás hablando de la historia tienes una responsabilidad especial, que no es un ejercicio de manipulación. Ese es un trabajo muy serio, que pasa por un grupo de trabajo grande. Son los libretistas, los actores, es el director, el productor, que dicen: "¿Qué es lo que yo tengo para contar?". Algo que sea más allá de exitoso, que sea por lo menos suficientemente complejo.

¿Crees que un actor, a través de su participación en ciertas series o telenovelas, puede aportar socialmente su grano de arena?

Claro, pero es que eso no solo sirve para los actores, aplica para todos los ciudadanos. Lo que pasa es que un actor se dedica

a actuar. Pero eso es válido para cualquiera, no sólo porque uno salga en televisión.

Un actor es un ciudadano que maneja un lenguaje y tiene una convención clara y limpia: el público prende el televisor o entra a un teatro y sabe que eso no es la realidad, que está ofreciendo una representación de algo que puede invitar a muchas conversaciones. Yo soy Luis Carlos Galán, pero no soy Luis Carlos Galán. Lo que hacemos es una aproximación, a ver qué discusiones promovemos.

¿Hay una serie o telenovela que a ti te gustaría hacer?, ¿o un personaje?

Sí, hay una historia que a mí me tiene acojonado, pero no sé cómo contarla, ni quién la va a contar. Pero Colombia, ya sabemos, guerra, guerra. Más de ocho millones de víctimas. Siento que nunca logramos posicionar la voz de la víctima y que, si nos pusiéramos de acuerdo alrededor de la voz de la víctima, lograríamos acuerdos más sustanciales. Se creó el Grupo de Memoria Histórica, se hizo un proceso de paz. El proceso de paz dijo: "En el centro están las víctimas". Y, sin embargo, yo creo que la voz de las víctimas no logró posicionarse como relato nacional.

Probablemente esto tenga que ver con muchas cosas. Pero después pasa una cosa rara, una cosa muy interesante, que fue que después de cerrar un proceso de paz tenemos que dar una noción de justicia, que en los griegos fue la Orestíada. Esas historias de esos jueces que tuvieron que hacer esa reflexión, que además tenían que decir qué es justo y qué no es justo, y cuáles son las penas que hay aquí, para que de aquí en adelante podamos como sociedad decir: "No hubo impunidad", y tenemos que involucrar el perdón y todo eso. Me parece que es una historia fantástica, la historia de esos jueces a mí me encantaría abordarla. Porque si no bajamos esa noción de justicia, probablemente vamos a seguir en una revancha eterna de cosas.

¿Hay algo que quieras agregar?, ¿algo que creas que puede enriquecer esta conversación?

Creo que cuando logremos que esas historias que se cuentan estén enraizadas en la experiencia cotidiana de la gente tendríamos un lazo más consciente entre las dos cosas, en donde no sea solo la exacerbación de las emociones, sino la comprensión de las mismas. Es una utopía, pero hay datos. Es probable que los países que más se acerquen a la lectura lleguen a acuerdos sociales diferentes. Y no por esto estoy diciendo que lo único sea una especie de despotismo ilustrado. Creo que hay una tarea pendiente de todos, que es la

comprensión de la historia, responder cómo vamos nosotros ahí y eso pasa también por considerar las emociones como una parte fundamental de dicha comprensión.

Yo creo que secularizar la creación es importante para lograr una comprensión de las emociones y para enriquecer los contenidos que estamos haciendo. Que es utópico, pues sí, toda la vida. Depende del momento en el que estés de sensibilidad, es posible que un producto te llegue y que te cambie la vida. Lo que pasa es que asignarle esa responsabilidad cuando es una tarea tan grande, es un poco desmedido. Pero ahí están. Me emociona el cuento que te echaba, que hubo un momento en que, mal que bien, a pesar de todas las cosas espantosas que están pasando y que siguen pasando, la cantidad de programas que involucraron, digamos, al mundo gay, entre comillas, dentro de la cotidianidad, yo sí creo que eso avaló una cierta tolerancia. Y lo hicieron.



ENTREVISTA A ANDERSON BALLESTEROS

*Siberia, Cundinamarca, Colombia, 27 de febrero de 2023
Realizada por Mónica Contreras Saiz*

«El Chili, [...] sí deja que uno lo vea, lo comprenda, lo entienda. En él se ve lo humano del personaje, y como actor puedes jugar con esos quiebres, con la emoción, el sentimiento.»

Anderson Ballesteros es un actor colombiano de cine y televisión. En cine, ha participado en producciones como *La Virgen de los Sicarios* (2000), *El encuentro de Guayaquil* (2016), donde interpretó a Simón Bolívar, *Por la sombra* (2017), *Lavaperros* (2020) y *El Vendedor* (2024). En televisión, ha tenido papeles destacados en series como *Los protegidos* (2008–2009), *Pandillas, guerra y paz* (2009), *Rosario Tijeras* (2010–2019), *Pablo Escobar, el patrón del mal* (2012) y *La Reina del Flow 2* (2021). Por su interpretación en *Pablo Escobar, el patrón del mal* recibió el Premio Talento Caracol como Mejor Actor.

¿Desde cuándo eres actor y cómo llegaste al mundo de la actuación?

Soy actor desde los 17 años. ¿Cómo llegué? Creo que por cosas del destino. Yo era bien callejero y, andando en esas, un amigo me invitó un día a hacer un casting. Yo no tenía ni idea de qué era un casting. Fuimos y, por cosas de la vida, me escogieron para *La Virgen de los Sicarios* en 1999, dirigida por Barbet Schroeder. Eso me cambió un poco el panorama. A mí realmente me gustaba, me gusta, la astronomía, la física, y en ese momento de la vida, ya a los 18, 19 años, fue como: ¿y entonces?

Me había gustado mucho actuar, me gustaba ese proceso, y dije: voy a aprender, voy a buscar. Me fui a Bogotá a estudiar teatro, ahí me formé como actor y comencé a hacer teatro. Trabajé en restaurantes haciendo sketches actorales y luego comencé nuevamente a hacer una película, a participar en una serie... y ahí empezó todo.

¿Hay una diferencia en tu preparación como actor para un personaje que es 100% real y para uno que es completamente ficticio?

Sí. Cuando es un personaje basado en la realidad tienes unos parámetros, una estructura ya marcada, un trabajo de investigación. Cuando es un personaje de ficción, también hay investigación, pero tengo muchísima más libertad de proponer lo que quiera. Y con los personajes de la vida real, no sé qué sucede psíquicamente, pero es distinto interpretarlos porque sabes que existieron. No es tanto un juego, como cuando vos creás un personaje.

¿Y cuál prefieres tú como actor, o te es indiferente?

A mí me gustan las dos formas. Hay momentos para todo: momentos en los que uno quiere hacer cosas más sutiles, y momentos en los que la vida te llama y te dice: “mira”, y las condiciones también se dan.

¿Cómo se materializa esa investigación?, ¿llevas algún cuaderno donde tomas apuntes o tienes algún tipo de archivo cuando preparas tus personajes?

En lo personal, hay que crearle una historia a cada personaje: un antes y un después que no se ve en pantalla, pero que está ahí. Cuando el personaje entra en escena, uno ya se imagina de dónde viene porque el actor lo ha trabajado con anterioridad. El proceso comienza desde el texto: estudiarlo, y si es histórico, entender el momento sociopolítico en el que se ubica.

Como actor, a veces uno tiene una visión cerrada del proyecto y se centra solo en el personaje: a este le gusta tal cosa, a este le molesta esto

otro. Pero el director tiene una visión más amplia de todos los personajes y del objetivo real de cada uno dentro del universo de la historia. Cuando expones tu manera de ver el personaje frente a la visión del director y de los otros actores, ahí es cuando todo termina engranando.

¿Cómo fue la preparación de “El Chili” y “Patoco”¹⁷⁰?

Entre el Chili y Patoco hay una gran diferencia. En el Chili alcanzamos a percibir a la persona que hay detrás de ese sicario: su entorno, lo que lo afecta de alguna manera. En cambio, con Patoco no sucede eso. No tenemos la oportunidad de ver a la persona detrás del guerrillero; es un personaje que solo muestra hasta dónde puede llegar lo perverso. No nos muestra por qué llega a eso, sino hasta dónde puede llegar. Es un personaje que no tiene un punto de quiebre: siempre está ofuscado, blindado, no nos permite acercarnos ni observarlo de cerca.

El Chili, en cambio, sí deja que uno lo vea, lo comprenda, lo entienda. En él se ve lo humano del personaje, y como actor puedes jugar con esos quiebres, con la emoción, el sentimiento. Con Patoco no es así: aunque uno quisiera mostrar algo orgánico, el personaje no se deja. Entonces es como es, y ya. Es un hijueputa.

Cuéntame más de por qué esa diferencia, ¿El Chili fue creado así desde el guion?

Es que una vez que está escrito, ya hay unas condiciones dadas y uno juega con eso. De pronto el personaje duda, de pronto siente miedo. Con Patoco lo que pasó es que juntaron en él varios personajes: desde el personaje que era un guerrillero hasta el personaje que intentó abusar de Arelys, entonces el personaje quedó lleno solo de cosas oscuras. Y el personaje lo logra.

Imagínate que yo quise rescatar algo humano del personaje. Él estaba luchando por su hija, porque se la quitan. Pero la gente no alcanza a percibir eso. Y el director me decía: “No, no quiere rescatar a la niña, no va detrás de la niña; lo que quiere es hacerle daño”. Yo peleé con él, porque por muy “mala” que sea una persona, no tiene que ser igual de malo en todos los aspectos.

¹⁷⁰ “El Chili”, personaje de la serie *Pablo Escobar, el patrón del mal* (Caracol, 2012), está inspirado en John Jairo Arias Tascón, alias “Pinina”, sicario de Escobar. En contraste, *Oscar Vargas*, alias “Patoco”, de la serie *Arelys Henao: Canto para no llorar* (Caracol, 2022), es un personaje ficticio: un guerrillero delincuente que, en la primera temporada, se obsesiona con la cantante Arelys Henao desde el inicio de la historia y se convierte en su principal antagonista.

Pero Chili también era uno de los malos en *Escobar, el patrón del mal*. Era uno de los sicarios más importantes de Pablo Escobar, ¿no?

Sí, pero al Chili no se le veía la maldad. El Chili trascendía esa forma de vida y de muerte. No le ponía morbo, ni rabia, ni odio a las cosas: simplemente las hacía. En cambio, el otro personaje sí actuaba desde ahí, desde esa carga de maldad.

¿Cómo llegaste a interpretar al Chili?

A mí me llamaron, me invitaron a un casting para interpretar a “El Topo”¹⁷¹, y mi mánager me dijo que era para una serie llamada *La parábola de Pablo*, basada en un libro de Alonso Salazar. Él hizo una gran investigación: entrevistó víctimas, victimarios, amigos cercanos, familiares, de todo. Yo me leo el libro, busco a “El Chopo”, hago el casting y Carlos Moreno me dice: “Vení, ¿cómo te sentís?, ¿será que puedes intercambiar?”. Entonces intercambié y ya conocía las líneas de El Chili, porque estaban en la misma escena.

Después me llamó la mánager y me dijo: “Mira, felicitaciones, te ganaste el personaje”. Yo juraba que era El Topo. Me mandan las escenas, los libretos, y en el contrato decía “Chili”. Yo: “Pero ¿quién es el Chili?”. Y ahí me dijeron: “Es Pinina”. Yo tampoco tenía idea de quién era Pinina, porque de chico lo que escuchaba era Popeye¹⁷² y Pablo Escobar. “¿Pinina?, ¿quién será?”. Entonces me puse en la tarea de leer más, investigar, y fui entendiendo que era el jefe de toda el ala militar, pero que nunca dio mucha bola... y así fue agarrando vida.

¿Qué imagen tenías tú de todos estos sicarios, o sea, de toda esta historia antes de empezar?

Nada, porque yo no soy de Medellín, yo soy de Pereira. La familia mía ha sido toda la vida muy goda,¹⁷³ católica, conservadora. Entonces en mi casa, en mi familia, nunca se llegó a ver un nexo con algo, como que la violencia llegó y tocó la puerta de algún cercano, nunca. Yo no tenía ni idea de lo que estaba pasando en el país. Y luego yo me voy a vivir a Medellín y cuando llega la historia pues uno sí, Pablo Escobar, pero tampoco ni lo visualizaba, es decir a la persona y lo que era en la historia de Colombia. Para nada.

171 *El Topo*, uno de los sicarios de Escobar, está inspirado en Mario Alberto Castaño Molina, alias “El Chopo”.

172 John Jairo Velásquez Vásquez, alias “Popeye”, uno de los sicarios más cercanos a Pablo Escobar y jefe de su estructura de asesinos en el cartel de Medellín.

173 En el lenguaje coloquial colombiano, *godo* se utiliza para referirse a una persona conservadora, tradicionalista o cercana al Partido Conservador. El término se popularizó como apodo para los militantes de ese partido y, con el tiempo, pasó a usarse de manera despectiva o irónica para aludir a posturas políticas o sociales conservadoras.

¿Eso quiere decir que después de haber hecho *Escobar* tienes una nueva visión de esa historia?

Sí, claro, totalmente y después de trabajar en la serie. Porque hay un proceso de investigación. A mí me actualizó realmente la historia del país.

¿En el colegio nunca escuchaste nada?

No, en el colegio nunca. A uno le enseñaban la historia de la conquista, de los chibchas, de la Batalla de Boyacá. Pero la historia reciente del país, la política, lo social, eso no se veía. En ese sentido es rescatable lo que hacen estas series. Pero también es un arma de doble filo, porque no tenemos la educación para verlas con criterio. En Latinoamérica hay muy poca formación artística: en la escuela no se enseña pintura, ni danza, ni teatro, ni música, nada de eso.

Entonces, los jóvenes ven *Escobar* y lo interpretan como una salida, como si esos fueran héroes. Ven gente armada en camionetas, imponiendo respeto, y eso es lo que queda. No ven nada más.

¿Qué tipo de indicaciones recibiste para interpretar al Chili?

Hubo mucha libertad por parte de la dirección hacia nosotros los actores, especialmente para proponer. Todos estábamos en esa etapa de creación, de conocer lo que hacíamos, de experimentar. Grabábamos en las comunas de Medellín, estábamos con Laura [Mora, la directora], que es de Medellín, y que también había vivido un poco esta historia, le había tocado la puerta de alguna manera.

Ya estando en esos barrios, con la gente y ese amor que le tienen a Pablo Escobar porque él hizo obras sociales, uno veía que la gente lo adora. Era como entrar, por ejemplo, en una novena navideña al pesebre, pero en Jerusalén, ¿me entiendes?, donde la gente decía: "Jesús se paró aquí, aquí habló". Trabajar ahí dentro era como vivirlo también.

Todo el tiempo descubríamos cosas muy impactantes: cómo se maneja la vida en un barrio de esos, quién manda realmente, qué sueñan los niños de diez años —que ya andan armados—, y cómo por allá ni siquiera entra la policía. De hecho, quienes nos daban seguridad no eran los policías, sino la gente que controlaba el barrio. Estar ahí era vivirlo de verdad, era estar ahí adentro.

La gente nos trataba muy bien, nos abría las puertas de la casa, nos ofrecía hasta la cama: "coma, duerma". Nos veían con admiración, porque ellos siempre idealizaron a Pablo Escobar, era su Robin Hood. Y ese cariño también se extendía al personaje del Chili: lo adoraban y lo querían.

Entonces, claro, estar dentro de esta historia, trabajar ahí también era como conocer un poco de ese mundo: estos sicarios, esta vaina, cómo se mueve eso, cuáles son los códigos que se manejan, cuál es la ética que hay. Hasta dónde se puede ser blando sin flaquear y, al mismo tiempo, ser firme. Eso fue como lo que vi: cómo este personaje del Chili era fuerte, firme, pero también tenía un corazón blando. Era de barrio.

¿Qué le agrega Anderson Ballesteros al personaje del Chili?, ¿cuál es el valor agregado de que tú lo hayas interpretado y no otra persona?

Yo tengo algo, y es que a mí no me gusta pintar negro sobre negro. Esa fue una de las discusiones que tuve con el personaje de Patoco, porque lo crearon como un cúmulo de cosas malas, nada más. Y yo decía: dejémoslo respirar. A mí me gusta que los personajes se quiebren, que no sean tan rígidos, que algo les duela, aunque no lo demuestren. Que se desestabilicen.

Me gusta encontrarles ciertos matices. A veces me agarro de una palabra o de un texto y digo: "Eso lo está diciendo y por ahí hay algo". Y desde ahí construyo.

¿Por qué crees que la gente recuerda tanto tu personaje? Pasan los años y la gente sigue. No sé si habrás visto, hay muchos videos en YouTube.

Yo creo que por la empatía, porque logré empatía. La gente, en ese momento, pudo identificarse con el personaje. No porque ande matando, sino en esos momentos en que él, uf, se siente solo, angustiado, y cómo sale de eso. Está siempre esa lealtad hacia el personaje, esa fuerza, pero también ese mismo corazón.

Creo que eso fue lo que le llegó a la gente. La gente lo recibió, le abrió los brazos al personaje. Porque más allá de lo que el Chili haya hecho, uno no puede describirlo simplemente como un matón. No. Creo que sí tenía algo más, y eso causa empatía. Causa empatía en el espectador.

Cuando te dicen: „Oiga, usted tenía que ser malo y terminó siendo un malo que lo quieren“. ¿Cómo respondes tu a eso?

No, nunca, nunca me lo han dicho. Es que eso ya es una vaina de perspectiva. Ahí por ejemplo entran mucho los editores. Todo depende de la perspectiva, desde donde mires las cosas. Porque si ves por ejemplo a Pablo, todo el mundo quería que Pablo la lograra y él era el antagonista. Pero es porque estamos viendo la historia desde sus ojos, porque la estamos viendo desde que la quiere lograr, que quiere

cuidar a su familia. Entonces es cuestión de perspectiva también. La gente comenzó a ver la historia desde esos ojos, la comenzó a ver desde Pablo, la comenzó a ver desde el Chili y pues ahí se quedó.

¿Hay alguna anécdota especial que me quieras compartir de la filmación de *Escobar*?

Pues algo que me pasó en un aeropuerto. Yo estaba pasando un puesto de control y me encontré a Juan David Ochoa,¹⁷⁴ que es uno de los tres hermanos Ochoa. Y este personaje me estira la mano y me dice: “Hola, Anderson, ¿qué tal? Juan David Ochoa, mucho gusto”; y yo: “Ah, qué tal, muchas gracias, que estés muy bien”. Me responde: “Mírame Anderson, yo soy Juan David Ochoa”, y yo lo miro a los ojos y como que no entendía muy bien, cuando me dice “Yo soy el del personaje real”. Y yo como: ¿cómo así? y ya lo vi, lo reconocí en fotos que yo había visto. Me habló: “Muy chévere el trabajo que están haciendo, pero a nosotros nos están dando muy duro, están hablando cosas muy fuertes que no fueron así”. Entonces me senté y me preguntó: “¿Estás de afán?”, y yo le dije: “Tengo media hora”, Y ahí dentro del aeropuerto nos sentamos, nos pedimos un café y me empezó a hablar de la Pinina. Él me contó de la Pinina, me dijo que era muy noble, que tenía ocho mujeres, que las ocho tenían conocimiento de todas, que cuando lo mataron, la esposa, que era de la alta sociedad de Medellín, juntó a todas las demás y a todas les dio plata, les dio talegas de plata, se fueron todas llorando hacia el cementerio. Les dio plata a todas y les dijo: “Él las quería ver a todas bien”, y se fue.

Me contó también la historia de que Pinina era de los que decían: “Primero una tumba en Colombia, que una cárcel en Estados Unidos”. Me contó que a Pinina no lo mató la policía, que él estaba en su apartamento cuando llegaron, él estaba con una empleada, y una sobrina o algo así, les dice que salgan del apartamento, él se encierra, tenía puerta blindada, cuando llegan le tumban la puerta, él se enfrenta a ellos y decide tirarse de un décimo piso. No muere, queda vivo. Entonces el Bloque de Búsqueda lo sube al noveno piso y vuelven y lo lanzan. Y allá muere.

También me dijo que, si la Pinina hubiese estado vivo al momento de la muerte de Pablo, se hubiese hecho cargo del Cartel de Medellín, porque él era el que manejaba todas las operaciones militares, era el que más peso tenía.

174 Juan David Ochoa Vásquez (1946-2013), junto con sus hermanos Fabio y Jorge Luis y Pablo Escobar, fue uno de los fundadores del Cartel de Medellín en la década de 1980. En 1990 se acogió a la política de sometimiento a la justicia del gobierno de César Gaviria, por lo que fue recluso en la cárcel de Itagüí y quedó en libertad en 1996 tras un acuerdo con la Fiscalía. En *Escobar, el patrón del mal*, se creó el personaje Germán Motoa, inspirado en él e interpretado por el actor Alejandro Gutiérrez.

Y tú en ese momento me imagino que estabas sorprendido con la situación...

Pues ya llevábamos como unos cuatro o cinco meses trabajando, grabando. Claro, entonces en ese momento eso le fue sumando al

personaje. Claro, hay mucha ficción, que uno trata como de acomodar, porque en la serie, por ejemplo, no le ponen mujer, sino que le ponen es una hermana. Pero entonces yo lo que hago es que me doy cuenta de que él era muy noble, de que se hacía querer y quería a sus novias. Yo decía: "Ese man tenía que ser una persona especial". Lo que yo hago es que extrapolo, hago una medio analogía de esa relación de él con las mujeres y lo hago con la hermana, está pendiente de ella, de alguna manera por ella es que él cae.

¿Crees que estas series van más allá del entretenimiento?

Yo no creo que vaya más allá del entretenimiento, creo que es solo un negocio. Que pretendan mostrar y sensibilizar a la gente, no. Y resulta que eso es lo que la gente quiere ver en estos momentos, es lo más fácil de digerir, es lo que a la gente le gusta, la gente es morbosa. Pero que eso vaya más allá, no. Es puro entretenimiento, eso no va más allá de ahí.

Desde tu perspectiva como actor, ¿crees que estas series pueden aportar en algo a transformar alguna realidad del país?

Yo no creo que transformen una realidad. Cambiar la realidad del país es ir a llevarle arte a la gente, educación, pero estas series, no. Es puro negocio. Puro negocio, nada más.

Bueno, aunque en cuanto a historia, en cuanto a conocimiento sí pueden aportar algo. Lo que pasa es que esto es muy de perspectiva. Pero creo que a nosotros, los latinos, no nos hace bien ver eso. Porque, de alguna manera, vemos la violencia como una herramienta para salir adelante en la vida. La venganza, la fuerza... Entonces eso puede terminar haciéndonos daño, a los niños, a nuestros hijos, por ejemplo.

¿Ves televisión y le permites a tus hijos ver televisión?

No veo televisión. Yo les permito que vean televisión, pero hay algo que me parece contradictorio y es la doble moral. Por ejemplo, acá la Comisión Nacional de Regulación de Televisión no permite que en pantalla usted fume un tabaco, un cigarrillo o se tome una cerveza. Esa discusión la tuve con el director en la serie donde participé e interpreté al Patoco. Decidimos ponerle un tabaco al personaje y yo le dije: "Pues si tengo el tabaco en la mano, lo voy a prender y lo voy a fumar, no lo voy a tener solo de adorno". Y él me dijo: "Usted sabe que eso no lo permiten".

Ahí está la contradicción: frente a la cámara no se puede ver a un personaje fumando o tomando un trago, pero sí se puede mostrar que ataque a otra persona, que le reviente la cabeza a plomo, que abuse de ella o la destroce en veinte pedazos. Eso sí está permitido. Entonces yo le dije: “Si tengo el tabaco, lo voy a prender. Si la gente se queja, si la Comisión pone problema, pues que lo haga”.

Yo, personalmente, no veo televisión. Esa doble moral me parece muy problemática.

Con mi hijo de tres años, por ejemplo, la cosa es distinta. Le gustan mucho los dinosaurios, los videojuegos, y anda disparando, peleando con monstruos. Y yo me pregunto: “¿Qué hago yo con este niño?”. Claro, es la televisión que él ve, y yo trato de controlar lo que consume. Pero ya coge un palo y empieza a disparar y a matar monstruos. Ahí es donde yo le pongo películas y trato de redirigirlo. Para mí es un doble trabajo: si lo dejo ver eso, después lo tengo jugando con los amiguitos y lo único que quiere es quebrarles el palo en la cabeza. No, yo eso no se lo pongo por nada.

¿Quisieras contar tus propias historias?

Sí. En este momento estoy atravesando una etapa nueva en mi vida: me estoy adentrando en la producción. Llega un punto en el que, como actor, uno ya quiere hacer personajes que le interesan, pero no lo llaman para esos papeles; quiere contar historias, pero termina trabajando para otro que te contrata para contar la suya.

Entonces, desde el año pasado estoy trabajando con un amigo cineasta que vive en España en dos historias, dos películas. Son comedias, unas comedias negritas. Una es la historia de un escritor, un dramaturgo soberbio y prepotente que se cree el mejor del mundo, pero todo lo que hace es una mierda. Por cosas de la vida termina en la cárcel y allí realiza su gran obra maestra: una película dentro de la cárcel, con la historia de un preso que es él mismo.

La otra historia no me atrevo a decir el nombre en este momento porque de pronto no da, pero es una película muy chévere basada en un libro colombiano que muchos estudiosos consideran la gran joya, la joya mejor guardada de la literatura colombiana.



ENTREVISTA A MARIO RUIZ

Madrid, 29 de septiembre de 2022
Realizada por Mónica Contreras Saiz

«Yo creo que, como actor, también soy un factor de cambio.»

Mario Ruiz, actor, guionista y productor de cine y teatro colombiano, es comunicador social de la Pontificia Universidad Javeriana y realizó estudios de actuación en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA). Inició su carrera en la televisión durante los años sesenta como actor infantil en teleteatros, y desde entonces ha participado en numerosas producciones, colaborando con diversos canales y productoras de Colombia y del extranjero. En esta entrevista, conversamos sobre los personajes que interpretó en *Pablo Escobar, el patrón del mal* (2012), *Tres Caínes* (2013) y *Garzón vive* (2018), todos ellos basados en personas que existieron realmente.

¿Cómo llegaste a trabajar en *Escobar, el patrón del mal*?

Cuando yo comencé a trabajar en la televisión no había el sistema del casting, al menos en Colombia. Lo que ocurría era que simplemente lo llamaban a uno: “Mario, ¿estás libre? Hay una novela y vas en ella”. Después comenzaron las épocas del casting y, cuando hicimos *Escobar* en el 2012, este proceso ya estaba bien institucionalizado. Pero, curiosamente, para ese personaje me llamaron directamente. Fue Juana Uribe quien me dijo: “Queremos que hagas este personaje”. Y es curioso, porque he tenido que hacer *castings* para personajes de un solo capítulo, mientras que en este caso se trataba de un personaje importante: uno de los líderes del Bloque de Búsqueda, que en la serie se llamó Hugo Aguirre.¹⁷⁵

Era un reto muy grande, porque yo tenía que encarnar el comandante de una escuadra de policías y, además, todos los extras eran soldados profesionales de veinte años. Yo ya sabía un poco del personaje, pues era una historia reciente que me tocó vivir como ciudadano. Conocía quién era la persona que estaba interpretando. Entonces empecé a adentrarme en el personaje, a construirle un perfil psicológico, que es lo que hacemos todos los actores cuando tenemos un papel en frente.

¿Cuánto tiempo tuviste entre la llamada y el inicio de las grabaciones?

Unos quince días, más o menos. En televisión todo ocurre muy rápido. Pero tuve el tiempo que consideré necesario para prepararlo en ese momento. Es diferente cuando trabajas en teatro, porque en una obra los montajes duran dos o tres meses, y tienes tiempo de experimentar, de cambiar tu personaje, de añadirle o quitarle cosas. En televisión todo es más puntual.

Entonces tenía que darme algo de formación castrense, porque debía comportarme como un policía: documentarme sobre el personaje y sobre el universo en el que estaba metido. Y cuando entras en ese universo es como cuando uno es niño y dice: “vamos a ser Batman y Robin; tú eres Robin, yo soy Batman”, y para nosotros resulta totalmente creíble lo que estamos haciendo. Con el actor pasa lo mismo: con los juguetes que te dan, todo se vuelve real.

¿En qué fuentes te apoyaste para preparar el personaje?

Hoy en día todo está en la red. Es muy fácil googlear y encontrar videos, entrevistas... y eso ayuda muchísimo.

¹⁷⁵ Personaje inspirado en Hugo Aguilar Naranjo, coronel retirado de la Policía y comandante operativo del Bloque de Búsqueda, que lideró la operación en la que fue abatido Pablo Escobar.

¿Y cómo hacías cuando no existía internet?

Si se trataba de un personaje histórico, uno se documentaba. Por ejemplo, mi padre interpretó a Simón Bolívar en la novela *Manuelita Sáenz* con Punch Televisión. Trabajamos mucho juntos en ese personaje: fuimos a comprar biografías de Bolívar y las estudiamos. A mí me gustaba hacer ese trabajo con él. Hoy en día está Wikipedia, pero yo creo que mi generación fue muy bien formada en la investigación. Si necesitábamos algo muy puntual, íbamos a la Biblioteca Luis Ángel Arango. Ahora hay muchas más bibliotecas, pero también tienes el celular y el computador, que te facilitan todo el proceso.

Durante el rodaje, ¿hubo tiempo para hablar sobre lo que estaban filmando?

No solamente hubo tiempo, sino que, como estábamos en el sitio donde realmente ocurrieron los hechos —en este caso Medellín—, era casi obligatorio hablar de eso, porque el mismo ambiente nos hacía recordar la historia. Uno incluso sentía la energía de los personajes. En el hotel, por ejemplo, estábamos comiendo: de un lado de la mesa, Cristian Tappan y Andrés Parra, y del otro, Jimmy Vásquez y yo, que éramos la contraparte a nivel policial. Y, aunque en las grabaciones uno se vuelve familia, de alguna manera se siente la energía del personaje que uno interpreta, y las tensiones que existen entre los personajes, sobre todo cuando ya llevas tiempo metido en él y se trata de roles tan fuertes.

Hablo de Andrés Parra en particular, porque él tenía que estar sumergido en su personaje. Y uno también. Pero, además, el público también lo percibía. Recuerdo que un día llegamos juntos a una locación: Andrés se bajó del carro y la gente lo aclamó como si fuera el verdadero Pablo Escobar. Decían: “Llegó el héroe, el que nos iluminó las canchas de fútbol, el que nos dio comida”. No veían al personaje que creó caos, puso bombas, hizo estallar un avión y mató gente. No, lo reconocían como una figura popular que ha ganado mucho espacio a nivel nacional e internacional.

Yo debí haberme bajado con él, pero lo hice después, ya vestido con mi uniforme de policía, y de inmediato sentí el rechazo. No es que me fueran a agredir, pero uno percibía esa hostilidad simplemente por el uniforme.

Y así fue todo el día de grabación de la muerte de Pablo Escobar, que además fue a una cuadra del lugar real del suceso. Llamó tanto la atención y congregó a tanta gente, que hasta el gobernador de Antioquia se acercó a presenciar la filmación. Incluso comparábamos las fotos de la recreación con las de la historia real y eran casi idénticas. La gente se lo creía.

Algo similar me ocurrió en Bogotá. Estábamos grabando una escena en la Casa de Santander y, como el personaje que yo interpretaba en la vida real era en ese momento gobernador de Santander, la gente me saludaba diciéndome: “Jefe, bienvenido a su casa”.

¿Los actores tuvieron la oportunidad de reflexionar sobre la responsabilidad de interpretar a estos personajes?

Hablando honestamente, uno es un actor al que le están pagando por hacer un trabajo, y no puede estar pensando si está a favor o en contra. Tienes que usar todo tu talento, toda tu proyección, para dar la mejor interpretación posible. Me acuerdo del día en que filmamos la muerte de Escobar: Andrés [Parra] cambió y yo también, incluso en nuestro trato, casi como manteniendo distancia. Solo después nos tomamos una foto para el recuerdo, la foto personal: él lleno de sangre y yo abrazándolo.

Había una carga emocional muy grande cuando estás interpretando algo y sabes que la calle está llena de personas esperando ver el resultado. Sentíamos la presión de todo un barrio pendiente de lo que hacíamos en esa terraza. Y cuando mirabas alrededor, la casa era casi idéntica a la original, la arquitectura era muy parecida. Además, uno sabe que las armas están cargadas, aunque sean balas de salva... pero están cargadas.

¿Cómo han sido tus otras participaciones en producciones que abordan episodios sensibles de la historia reciente de Colombia?

He interpretado al presidente Gaviria en dos producciones, y en cada una la experiencia fue distinta. En *Tres Caínes* todo era más dramático, una crisis permanente, pura tragedia. En *Garzón vive* era el mismo presidente, pero el tono era casi de comedia, porque Garzón era un tomador de pelo. Había espacio para relajarse un poco, para la risa, porque ese Gaviria se divertía con Garzón. Fueron, casi, dos personajes diferentes.

Mientras grababas *Tres Caínes*, ¿cómo conectaste lo que ocurría en la historia con tu propia experiencia como ciudadano?

Tres Caínes era una producción sobre otro aspecto de la violencia en Colombia: el paramilitarismo y los hermanos Castaño.¹⁷⁶ A mí me tocó esa crisis con los Castaño. Digamos que entre grabaciones uno habla

176 Los hermanos Castaño Gil —Carlos, Vicente y Fidel— fueron jefes paramilitares colombianos vinculados al narcotráfico y a la conformación de grupos de autodefensa en los años ochenta y noventa. Fundaron y dirigieron las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), responsables de masacres, desplazamientos y violaciones de derechos humanos. Su accionar marcó uno de los capítulos más violentos de la historia reciente del país.

como el hombre de la calle que es: "Oiga, es tenaz esto que está pasando, esto que estamos diciendo en esta escena". Y ahí mismo aparece la vivencia personal: "Yo me acuerdo cuando esto pasó". Entonces uno empieza a relacionar con su propia historia como ciudadano, en qué lo afectó o en qué no lo afectó. Porque, a veces, en la ciudad uno ni siquiera alcanza a sentir ese peso del paramilitarismo.

En la ciudad y en mi vida yo sentí más el peso de los narcos. Porque por mi trabajo a veces llegaban algunos de ellos a ver mis funciones. Yo hacía temporadas de *Café concierto* en Medellín, y de pronto llegaba el cártel en pleno a ver mi función en un hotel. Ellos iban allá en el momento en que los estaban buscando mundialmente. Uno pensaba: "A este man lo está buscando medio mundo y está aquí sentado viendo". Yo pensaba: "¿En qué país vivo yo?". Para mí eso fue durísimo.

¿Cómo fue tu experiencia en *Garzón Vive*?

Recordé mucho a Garzón. Yo conocí a Garzón, tuve la suerte de estar con él muchas veces. Un día hasta jugamos tenis. Fue algo muy gracioso, viajamos juntos, conversamos y era una persona que era absurdamente inteligente para todo. Abría la boca y uno se moría de la risa. Pero además por su mordacidad, porque si decía algo, lo decía inteligentemente, desde el punto de vista del humor. Entonces él era fabuloso como ser humano. Creo que eso es el precio que él pagó. Él sí creyó que era un factor de cambio, de vínculo y eso fue lo que hizo que esta gente decidiera acabar con su vida.

Debo decir que Santiago [Alarcón] hizo un papel excelente, porque interpretar a Garzón era hacer de varios personajes al tiempo y él los hizo todos. Y lo hizo muy bien. A mí me gustó cómo televidente. Hay un momento en que tú pierdes la noción de quién es Garzón y quién es Santiago. Conviertes a Santiago en Garzón. Y esa es la magia. Entonces eso le da veracidad al relato. Eso pasó con Andrés Parra haciendo de Pablo Escobar. Eso le da veracidad al relato y la gente cree que eso fue así.

¿Crees que *Garzón vive* le hace honor a Garzón?

En general, sí. Lo que pasa es que tiene que haber siempre unas licencias argumentales para hacer el producto interesante. Obviamente muchas de las escenas son producto de la ficción, pero son basadas en la realidad.

¿Qué reflexiones o incomodidades te generó participar en estas producciones?

Yo sentí que muchas veces somos víctimas de las circunstancias y que, como ciudadanos de a pie, no tenemos idea de lo que se está

tejiendo detrás. Uno no sabe en qué momento las fuerzas del poder son legales o ilegales, o si actúan de la mano. Esa fue mi conclusión. Y eso, de alguna manera, te deja una tristeza por el país.

Recuerdo que una vez estábamos grabando una escena de *Escobar* en Medellín. Era un operativo policial en el que debíamos enfrentarnos con sicarios. Por alguna razón faltaron extras para hacer de sicarios, y entonces se le pidió a la gente del barrio que consiguiera algunos. Al rato aparecieron seis o siete muchachos, y cuando los vimos eran niños de ocho, nueve o diez años. Laura, la directora, preguntó: “¿Y esto por qué?”. Y la persona que los trajo respondió: “Usted pidió sicarios, y aquí los sicarios son de esa edad”. Yo no lo podía creer.

Eso te da tristeza, pero al mismo tiempo me despierta más amor. Yo creo que, como actor, también soy un factor de cambio. A veces uno trabaja por el sueldo, claro, pero otras veces tiene la oportunidad de escoger proyectos, y ojalá siempre fuera así, porque eso construye. Y a mí me gusta construir. Hago mucho teatro corporativo y allí siempre meto un mensaje, casi siempre con humor, pero un mensaje optimista. Porque de eso se trata: no de destruir, sino de construir. Al final, destruir es lo más fácil que hay.

¿Piensas que estos seriados dejan algún aprendizaje en la gente?

Estas producciones no tienen la responsabilidad de educar, sino de entretener. Se espera que las audiencias tengan el marco referencial suficiente para no dejarse llevar por una realidad que puede no ser fiel. Yo espero que no se queden solo con la idea de seguir esos ejemplos para obtener dinero fácil y volverse millonarios. Pero, de todas maneras, si uno tiene la capacidad mental de ver todo el panorama, termina aprendiendo y entendiendo que “el crimen no paga”.

Lo importante es educar a la gente desde la casa, desde el colegio, para que pueda ver estos contenidos con criterio y no se deje arrastrar por el lado negativo. Porque el mensaje puede estar ahí, de un lado o del otro; todo depende de cómo uno lo asuma.



NARCOS Y DISTRITO SALVAJE

**Las historias de Colombia
para un
público internacional**

La entrevista con Juan Pablo Raba ofrece una reflexión sobre cómo se cuentan episodios críticos de la historia colombiana cuando intervienen plataformas globales. Raba habla de su experiencia tanto como intérprete de los personajes Gustavo Gaviria en *Narcos*; J.J. en *Distrito Salvaje*, así como de su papel detrás de cámaras en esta última. Considerar ambas series en paralelo resulta revelador: *Narcos* nació como un proyecto pensado para audiencias internacionales —escrita por guionistas estadounidenses y realizada en Colombia por Dynamo como un servicio de producción—, mientras que *Distrito Salvaje* fue la primera serie original hecha en Colombia por Netflix, con mayor presencia de guionistas y voces locales y con asesoría institucional, lo que le da profundidad y otra mirada.

Raba relata cómo vivió cada proceso. Sobre *Narcos*, recuerda que su casting se hizo en inglés y que el proyecto, inicialmente previsto para realizarse fuera de Colombia, terminó confirmando que en el país se pueden llevar a cabo grandes producciones; aun así, reconoce la ambivalencia: abordar ese capítulo oscuro de la historia colombiana exige mostrar la humanidad del personaje sin eludir las consecuencias de su violencia. En *Distrito Salvaje* asumió responsabilidades de productor: participó en la revisión de libretos y en el casting, porque quería asegurarse de que la serie, que aborda la reinserción de un excombatiente de la guerrilla, no asumiera un partido político, sino que ofreciera una experiencia humana que permitiera al público pensar y decidir. Para Raba, concentrar el conflicto en la vida de un solo personaje fue la vía para humanizarlo sin simplificarlo.

La comparación entre ambas series también permite captar una paradoja mayor: mientras audiencias internacionales aplauden la espectacularidad de *Narcos*, para muchos colombianos la serie remueve heridas; *Distrito Salvaje*, en cambio, emerge desde el corazón de Colombia con una apuesta por el equilibrio y la verosimilitud local. La conversación con Raba ilumina por qué importa saber quién escribe, quién produce y desde dónde se mira: ofrece claves sobre la ética del relato, los límites del entretenimiento y el papel de las plataformas en la construcción de memorias públicas.



ENTREVISTA A JUAN PABLO RABA

Vía Webex, Los Ángeles - Berlín, 5 de mayo de 2022

Realizada por Hannah Müssemann

«Lo que trato de hacer siempre es mostrar la humanidad del personaje, pero dejando claro que hay consecuencias.»

Juan Pablo Raba es un actor y productor colombiano de teatro, cine y televisión, formado en el Lee Strasberg Institute de Nueva York. A lo largo de su carrera ha participado en numerosas producciones nacionales e internacionales. Varias de ellas abordan episodios claves de la historia reciente de Colombia y Chile, consolidándose como narrativas de referencia vinculadas a contextos sociohistóricos y políticos latinoamericanos. En el ámbito cinematográfico destaca su participación en *The 33* (2015), sobre la tragedia de los mineros en Chile. En televisión, ha actuado en series como *Narcos* (Colombia 2015–2017), *Distrito Salvaje* (2018–2019), *Noticia de un secuestro* (2022) y *Echo 3* (2023). Además de interpretar a Jhon Jeiver Trujillo, en *Distrito Salvaje* también se desempeñó como productor ejecutivo.

Uno de tus personajes más reconocidos es Gustavo Gaviria en *Narcos*. ¿Cómo fue para ti participar en ese proyecto y qué significado tuvo interpretarlo?

Tengo más de 20 años en esta profesión y he interpretado diversos tipos de personajes. En efecto, uno de los más exitosos tal vez sea Gustavo Gaviria, que interpreté en *Narcos* para Netflix. Llegué en una etapa muy temprana al proyecto. De hecho, en principio iba a ser filmado en inglés y en Canadá. Los productores estaban muy preocupados por las posibles consecuencias de filmar en Colombia; les parecía inseguro llevar un proyecto tan grande al país.

Entonces, realmente siempre quedo con esa alegría, y digo alegría porque en todos estos proyectos siempre hay un sentimiento agridulce. Para mí, la gran satisfacción con *Narcos* fue demostrar que Colombia es un país donde se puede producir, que aquí se pueden hacer proyectos grandes sin ningún tipo de peligro para ninguna de las personas involucradas. Esa será para mí siempre la gran victoria de *Narcos*.

Cuando digo que es un sentimiento agridulce es porque representa un capítulo muy oscuro de nuestra historia, por el que muchas personas sufrieron y siguen sufriendo. Cuando aceptas un personaje —hablo solo a título personal—, interpretar a alguien de estas características siempre será muy complejo, porque no me da alegría representar a un narcotraficante. No me da alegría representar a alguien que pudo traer tanto mal y hacer tanto daño. Pero, desde un punto de vista artístico y psicológico, siempre resulta interesante. Lo que trato de hacer siempre es mostrar la humanidad del personaje, pero dejando claro que hay consecuencias.

¿Cómo llegaste a interpretar un personaje en *Narcos*?

Me llamaron para hacer el *casting* y, como te decía, mi *casting* fue en inglés. Yo audicioné para el personaje con una escena en inglés; después, cuando me dijeron que tenía el papel, me enteré que el show iba a ser en castellano e iba a ser en Colombia. Eso fue muy bueno para la autenticidad del proyecto. Creo que hubiera sido un proyecto completamente diferente, y no estoy seguro de que haya tenido tanto éxito si no hubiera contado con ese factor de originalidad.

***Narcos* recibió varias críticas en Colombia, entre ellas que el papel de Pablo Escobar fuera interpretado por un actor brasileño cuyo acento difería del colombiano. ¿Qué opinas sobre esa decisión de casting con actores internacionales?**

Narcos no se hizo con la idea de cautivar al público colombiano, se hizo con la idea de cautivar a un público internacional. En ese sentido

cumplió su función. Si me preguntas a mí, la verdad es que no me importaba quién interpretara a Pablo Escobar. Para mí lo importante era que el artista que lo interpretara pudiera captar la esencia: la maldad, el carisma y lo que ese personaje significó para la historia de Colombia. Creo que Wagner es un actor impresionante, y que logró captarlo muy bien.

¿Cómo fue tu preparación para interpretar a Gustavo Gaviria?

Con Gustavo Gaviria hay una peculiaridad y es que, en contraste con Pablo Escobar, Gaviria siempre fue una persona muy reservada que solamente disfrutaba el lado económico del negocio. Escobar buscaba el reconocimiento público y quería meterse en política; Gaviria no estaba interesado en nada de eso. Por eso existe muy poco material sobre él, lo cual es una desventaja, pero también es una gran ventaja porque te permite crear el personaje que tú quieras.

Yo me centré en crear una persona que fuera absolutamente leal a su primo, con una lealtad que estaba por encima de sus propios principios y valores. Y me concentré en eso. Me concentré simplemente en ser, de alguna manera, como ese escudero, ese Sancho Panza del Quijote —sin idealizarlo, por supuesto—. Y además, para mí el trabajo consistió en generar una empatía muy grande con Wagner. Nos concentramos en conocernos bien, en entendernos, para que esa complicidad se transmitiera en pantalla. Y creo que eso fue lo que logramos.

¿Durante el rodaje, hubo alguna escena que recuerdes en particular?

Tal vez la escena que más recuerdo fue la escena final que grabamos juntos en la segunda temporada. Es esa del encuentro en el parque, pocas horas antes de que él muera. Es una escena completamente ficticia, casi onírica, en la que Pablo va a un parque y de alguna forma habla con el fantasma de su primo. Esa escena la recuerdo con mucho cariño.

¿Cómo te afectó la interpretación de este personaje como colombiano y testigo de esa parte de la historia del país?

Fue una sensación agri dulce, porque por un lado era muy rico trabajar con gente que admiraba, como Wagner Moura o José Padilha. Pero, por otro lado, siempre estaba la pregunta de qué estamos mostrando de mi país y si vale la pena volver a contarlos. Finalmente, acepté el personaje porque era la oportunidad de contar esta historia desde un punto de vista internacional. Tenía mucha curiosidad de ver qué podía hacer una plataforma como Netflix para contarla.

¿Viste Pablo Escobar, el patrón del mal? ¿Qué te pareció?

Sí, la vi. Me parece que es un enfoque más autóctono, con una visión 100% colombiana. Creo que fue un gran trabajo. Andrés Parra, Christian Tappan y Angie Cepeda hicieron un magnífico trabajo y además estuvo dirigida por Carlos Moreno, que es uno de los grandes directores de cine y televisión que tenemos en Colombia. Es un gran proyecto. Creo que *Escobar* y *Narcos* son dos producciones que hablan del mismo tema con ópticas diferentes y las dos han sido muy exitosas.

¿Ves los proyectos en los que participas?

Yo no suelo ver mucho mis trabajos, solamente en alguna premier, pero no es algo que revise o vea permanentemente. A veces me encuentro con escenas por ahí y me parece bonito, pero no es la parte que más disfruto de mi trabajo. Lo que más me gusta es ir al set y trabajar, estudiar mis personajes. Eso es lo que realmente me gusta.

¿Aprendiste cosas nuevas durante la preparación y realización de la serie?

Tal vez. Curiosamente, el material que más utilicé para estudiar fue el libro de Virginia Vallejo, que era la amante de Pablo Escobar y que se llama *Amando a Pablo, odiando a Escobar*. Ella había entablado una muy buena relación con Gustavo Gaviria. Entonces en ese libro había una serie de detalles que me sirvieron mucho para trabajar el personaje.

¿Cómo fue el trabajo en *Distrito Salvaje*, donde interpretaste a JJ, un personaje tan distinto al de *Narcos*?

Fue un proyecto muy muy complejo. También fue para la misma plataforma, pero tenía un tono distinto, con una dramaturgia de serie, personajes y situaciones más contenidas. En *Distrito Salvaje* tocamos un tema muy delicado: el del posconflicto en Colombia y la reinserción de los excombatientes en la sociedad. Para mí fue un proyecto muy importante, porque puso sobre la mesa un tema complejo y necesario en el país. Tal vez sea uno de los proyectos que más he querido en mi carrera, y JJ sigue siendo uno de mis personajes más queridos.

¿Cómo te preparaste para interpretar a J.J.?

Yo tengo mi *coach*, mi profesora María Victoria Hernández, que es especialista en creación de personajes. Con ella empezamos a trabajar en el mundo interior del personaje. Lo más importante era hacer un personaje verídico. Tal vez yo no me parezco a lo que el imaginario colectivo considera que es un guerrillero, entonces trabajamos mucho en el silencio, en un personaje que pudiera expresar más a través de sus ojos, de los silencios, que de las palabras.

Era muy importante que fuera un proyecto balanceado, porque nosotros no estábamos tomando partido. Para mí es muy importante que a través del arte no se tomen partidos, sino que tú le dejes a la gente la posibilidad de pensar y decidir. Para eso, el creador, Cristian Conti, fue clave, porque, como en el caso de *Narcos*, era una persona de fuera de Colombia y creo que le dio un balance que era importante para el proyecto.

¿Cómo fue tu trabajo siendo productor y actor a la vez?

Mi trabajo como productor fue sobre todo al inicio del proyecto, durante el proceso de *casting*, y la revisión de libretos. Cuando empezamos a hablar de *Distrito Salvaje* ni siquiera se había firmado el acuerdo de paz con la guerrilla, y este es un tema muy polarizado en Colombia. Por eso quería estar muy seguro de qué tipo de proyecto estaba haciendo, porque me daba un poco de miedo. Así que mi participación como productor se centró en asegurarme de qué tipo de historia íbamos a contar, cómo estaban planteados los libretos y tener muy claro qué era lo que estábamos haciendo.

¿Cómo fue la recepción de la serie por parte del público?

Yo siempre estaré muy agradecido y sorprendido con el público, porque realmente la recepción del proyecto fue increíble y creo que se humanizó el conflicto, porque cuando se habla de problemas tan grandes, como dictaduras, guerrillas, narcotráfico, es muy fácil tomar partido y tener una opinión muy clara al respecto. Pero, cuando ya hablas de una vida en particular y puedes concentrar todo ese conflicto en una vivencia, una sola vivencia, es más fácil humanizarlo. Entonces creo que eso fue lo que la gente entendió muy bien cuando contamos la historia de un ser humano, no de la guerrilla. Por ende, no había que tomar partido, ni había que decidir si estaba bien o mal. Simplemente nuestro trabajo fue que la gente empatizara con una vida en particular.

¿Cómo te afectó, como ciudadano, participar en estas series con contenido histórico?

Todos los personajes te hacen crecer de alguna forma, porque es un trabajo de empatía muy profundo. Crear un personaje, sobre todo personajes que hacen cosas con las que no estás de acuerdo, requiere ponerse en sus zapatos. En esa medida siempre hay un crecimiento, porque puedes realmente trasladar tu experiencia y absorber otras vidas. Y eso, inevitablemente, te cambia.

¿Crees que series que transmiten la historia pueden afectar los valores políticos de sus audiencias?

Realmente no es la idea cambiarle la visión a nadie. Simplemente estamos poniendo una historia sobre la mesa y cada uno puede pensar lo que quiera o lo que considere. Nunca ha sido mi trabajo, ni mi objetivo, modificar la visión a nadie sobre nada.

¿Crees que los medios de entretenimiento como series y telenovelas pueden ser un buen instrumento para hablar de la historia?

No necesariamente. Yo no creo. Yo no considero que un proyecto audiovisual deba cambiarle la opinión a nadie, creo que simplemente debe contar una historia. Te he hablado de que el balance para mí es muy importante. Y es que esto no es un proyecto ni de izquierda, ni de derecha, ni de centro, simplemente es un proyecto audiovisual, como el de quien pinta un cuadro. El cuadro no es para cambiarle la visión a nadie, es simplemente para mostrar una visión diferente de la vida, o un punto de vista. Y en mi caso, en mi trabajo en particular, yo no pretendo influir sobre las decisiones de vida de absolutamente nadie, simplemente estoy mostrando una vivencia, una experiencia.

¿Crees que estos productos de entretenimiento también pueden asumirse como un retrato de la historia?

Como yo lo veo, no son un documento histórico. Son productos de entretenimiento que cuentan historias que pasaron, pero no pretenden ser la verdad absoluta. No son documentales y no buscan convertirse en una referencia histórica. Una plataforma como Netflix no tiene esa pretensión; su objetivo es ofrecer proyectos de entretenimiento. Lo que ocurre es que son historias que llaman mucho la atención.

Al final, uno no puede decidir cómo la gente ve estos productos. Pero, por supuesto, sí generan efectos. Como cualquier producto audiovisual, dejan una huella, sobre todo cuando se interpretan personajes que existieron realmente.



TRES CAÍNES

**Actuar la guerra, enfrentar
heridas abiertas en la
historia**

Las entrevistas con Julián Román y Gregorio Pernía exponen los dilemas de interpretar a los hermanos Carlos y Fidel Castaño en *Tres Caínes*, una de las ficciones más polémicas sobre el paramilitarismo en Colombia. Ambos actores coinciden en que encarnar personajes basados en figuras reales exige un rigor distinto: investigación exhaustiva de biografías, testimonios y datos de contexto, y al mismo tiempo prudencia para evitar la parodia o la imitación vacía. El objetivo no es reproducir la superficie, sino revelar el “alma” del personaje — incluso cuando ese personaje es un criminal responsable de enormes daños, como los Castaño—; mostrar esa zona oscura y contradictoria, que la opinión pública suele obviar, constituye, para el actor, el verdadero desafío.

El trabajo con escenas de violencia extrema puso a prueba ese rigor. Román recuerda lo difícil que fue rodar pasajes donde su personaje alternaba discursos públicos con actos brutales. Pernía rememora cómo, en ocasiones, el director verificaba la fidelidad de ciertas secuencias con hechos reales, lo que aumentaba la intensidad emocional del set. Para ambos, la ficción funcionó también como un recordatorio de que esos episodios no son un pasado cerrado, sino heridas todavía abiertas.

La historia del paramilitarismo no quedó atrás en Colombia; su historia aún late en el presente. Llevarla a la pantalla tuvo consecuencias concretas en la vida personal de los intérpretes. Julián Román recibió amenazas de muerte dirigidas también contra su familia. Organizaciones de víctimas de los paramilitares criticaron con dureza la serie y, en ocasiones, también a sus actores, al considerar que la obra hacía apología de los criminales y banalizaba su dolor. Pernía llegó a ser insultado en la calle, confundido con su propio personaje. Estas experiencias muestran lo vigente y doloroso —y a veces peligroso— que resulta ficcionar una historia todavía en construcción, que reúne memorias traumáticas y al mismo tiempo interpela los hilos del poder.

Ambos defienden, sin embargo, el valor del arte como espacio de incomodidad y de preguntas más que de respuestas. Julián Román insiste en que la actuación debe generar debate, no clausurarlo; Pernía, en que la televisión puede transformar imaginarios para bien o para mal. Sus testimonios confirman que, al actuar la guerra, el intérprete se convierte también en ciudadano, obligado a dialogar con una memoria colectiva aún en construcción. En esa continuidad cabe además la memoria familiar: Julián recuerda la experiencia de su padre, Edgardo Román, al interpretar a Jorge Eliécer Gaitán en la miniserie *El Bogotazo* (1984), y compara los procesos de entonces con las exigencias actuales, subrayando la persistencia de un oficio y una responsabilidad que atraviesan generaciones.



ENTREVISTA A JULIÁN ROMÁN

Bogotá - Colombia, 25 de febrero de 2022

Realizada por Mónica Contreras Saiz

«...a mí *Tres Caínes* me hizo hacer algo que yo siempre he defendido en mi carrera y es generar incomodidad. Yo creo que uno como actor tiene que incomodar y el arte tiene que incomodar.»

Julián Román es un actor colombiano de teatro, cine y televisión, titulado como Maestro en Arte Dramático por la Universidad de Antioquia. Durante su carrera artística ha participado en varias películas, telenovelas y series de televisión que exploran diferentes aspectos de la historia social y cultural de Colombia. Dentro de este tipo de producciones, en el ámbito cinematográfico se destacan largometrajes como *El trato* (2005), *Retratos en un mar de mentiras* (2010), *La semilla del silencio* (2025). En televisión, ha participado en *Tres Caínes* (2013), *La viuda negra* (2014–2016) y *El General Naranjo* (2019 – 2020). Además, participó en la serie *El Comandante* (2017), la cual aborda la historia política reciente de Venezuela.

¿Cómo te preparas en general para un papel?

Creo que cada actor tiene una forma. Yo, por la manera en que estudié y por los maestros que tuve, hago un trabajo que no sé si hoy en día siga vigente, pero que a mí me funciona mucho, y es que veo cada personaje como una oración, que tiene un inicio, un nudo y un desenlace. Y trato de no saltarme esas tres líneas.

Por lo general, cuando un personaje no tiene una historia previa o un trabajo desarrollado, yo le invento una. Normalmente esa historia se queda solo para mí; la escribo en un cuaderno y ahí empiezo a preparar el personaje. De esa historia empiezan a desprenderse cosas: cómo se viste, qué le gusta, qué no, cómo habla, cómo camina... Todo surge más fácil cuando le inventas un trasfondo, sobre todo en personajes de ficción.

Esto lo aprendí de Frank Ramírez.¹⁷⁷ Hace muchos años, trabajamos juntos en una serie y recuerdo que él siempre llevaba dos navajas escondidas en las botas. Un día le dije: “Pero eso nunca se ve”. Y me respondió: “No importa, es para mí. Me da seguridad cuando interpreto personajes malos. Sé que nunca voy a usarlas, pero en mi inconsciente le da al personaje una seguridad superior”.

Eso me marcó mucho. Me enseñó que los personajes deben tener secretos, detalles que el actor conoce, aunque el público no los vea. Y, si uno tiene la fortuna, a través de esas sensaciones y sentimientos puede contar una historia real, que no se quede vacía. Creo que eso es lo que pasa cuando uno ve a un actor y se pregunta por qué lo conmovió tanto una escena. Estoy convencido de que detrás de eso hay un trabajo emocional profundo, donde el actor cargó el personaje de vivencias, y con una simple frase o un gesto logró conmoverte. Así es como preparo mis personajes.

Eso que cuentas de escribirle una historia al personaje en un cuaderno, ¿tienes un archivo de todo ese material?

Tengo cuadernos regados por todos lados, aunque bastante desordenados, la verdad. Los uso los primeros meses y, cuando ya empiezo a trabajar, los guardo. Conservo cuadernos desde el año 92.

¿Qué diferencia encuentras entre interpretar un personaje completamente ficticio y uno basado en alguien de la vida real, dentro de ese proceso que mencionaste?

Pues, primero, no puedes especular, no te puedes inventar nada porque le faltas al rigor. El segundo riesgo es que hay una línea muy

¹⁷⁷ Frank Ramírez (1943-2015) fue un actor y director colombiano de cine, teatro y televisión. Reconocido como una de las figuras más importantes de la actuación en el país.

delgadita, muy chiquitica, en la que te puedes ir a la parodia del personaje, como en el programa “Yo me llamo”, que es la representación, pero de personajes vacíos. O sea, tú ves a alguien imitar a Juan Luis Guerra, canta igualito y se mueve igualito, pero hay un vacío, y ese es el riesgo de hacer esos personajes.

Los personajes reales exigen, como decía un profesor de actuación que me encanta, mucha literatura. Y con literatura me refiero a biografías, a leer, investigar, entrevistar, hablar con alguien que lo conoció, saber. Ahí sí hay que escribir mucho más en los cuadernos: cosas mínimas como la fecha de nacimiento, cuándo murió, quiénes fueron sus esposas o esposa. Toda esa información real sirve para no caer en la imitación.

Yo creo que uno como actor debe tratar de mostrar lo que la gente no ve, que es esa alma. Es lo que hicimos, por ejemplo, con Juan Gabriel.¹⁷⁸ Todo el mundo conoce a Juan Gabriel, cómo canta, cómo baila, sus dichos. Y nosotros no queríamos quedarnos ahí, queríamos hablar de Alberto Aguilera. Ese personaje entrañable ya existía, claro, pero mostramos a un Juan Gabriel que muchos no conocían: introvertido, inseguro, nervioso. Eso es lo bonito de hacer personajes reales: poder mostrar lo que la gente no ve.

Con Carlos Castaño¹⁷⁹ fue exactamente lo mismo, y ahí fue donde empezaron los problemas. Porque la imagen que uno tiene es la del paramilitar, con sus discursos frente a los hombres o ante los periodistas, diciendo que iban a salvar el país. Pero cuando uno empieza a conocer la historia de este hombre amoroso, cariñoso, de familia paísa, católico, apostólico y romano, uno se pregunta cómo es posible que alguien así fuera tan miserable y loco. Y ahí está la gran diferencia. Con un personaje ficticio uno puede especular: inventar que es amanerado, que le gusta algo, pero no lo exterioriza, y trabajar a partir de eso. Pero con los personajes reales uno debe tener mucho cuidado porque —es una apreciación personal— para mí no hay nada más aburrido que una imitación. Siento que toda imitación es aburrida, porque te cansa a los cinco minutos. Los imitadores de Juan Gabriel, por ejemplo, no pasan de “es gay, es amanerado, ay, sí, mueve los hombros así”. Y ya, se acabó.

178 Se refiere a *Hasta que te conocí* (2016), serie biográfica sobre el cantante mexicano Juan Gabriel, en la que Julián Román lo interpretó.

179 Carlos Castaño Gil (1965-2004) fue un paramilitar colombiano, cofundador y comandante de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), grupo armado ilegal responsable de graves violaciones a los derechos humanos durante el conflicto armado.

En una entrevista mencionaste que los personajes siempre llegan en el momento indicado. ¿Cuál fue ese momento, o qué estaba pasando en tu vida, cuando te ofrecieron el papel de Carlos Castaño en *Tres Caínes*?

Sí, a mí me pasa algo en mi carrera y es que los personajes siempre me llegan en un momento o que lo necesito o que necesito que me desperdicia la vida. Yo desde el año 94 había escuchado de los paramilitares. En Colombia no se hablaba de los paramilitares hasta el 99, si no estoy mal, que empezaron los noticieros a hablar de ese fenómeno. Pero en mi casa se hablaba, yo escuchaba a mi papá hablar con sus amigos de los paramilitares. Entonces, a mí me empezó a generar mucha curiosidad el fenómeno paramilitar. Yo a esa edad decía: “pero ¿por qué alguien se tiene que armar para defenderse, si ya hay un ejército y hay una policía? O sea, no entiendo”.

Entonces a mí *Tres Caínes* me hizo hacer algo que yo siempre he defendido en mi carrera y es generar incomodidad. Yo creo que uno como actor tiene que incomodar y el arte tiene que incomodar. El teatro, el cine, todo tiene que incomodar, no tiene que dar respuestas. Dar respuestas me parece que es lo más facho del mundo, decirle a alguien “esto es así” y entonces se acabó la discusión. Entonces, ya aquí no preguntemos más, porque esto se acabó. Y lo que me gustó mucho de *Tres Caínes* es que dejó muchas preguntas.

Además, yo me acuerdo que venía de hacer un par de narcoseries. Venía de hacer *Las muñecas de la mafia*, que era muy divertida de grabar, pero a la mitad me di cuenta de que no estaba tan chévere interpretar un personaje tan gracioso dentro de la atrocidad que él representaba. Yo me fui más por el lado de la comedia, y resultó que la gente me escribía: “Amo a Eric”. ¡Y Eric era un violador y un maltratador!

No pensaba: “No, esto no puede estar pasando”. Entonces, cuando me llegó *Tres Caínes*, era una forma de reivindicar esto. Pero al mismo tiempo, *Tres Caínes* para mí fue muy complejo, porque yo al principio no lo quería hacer precisamente por lo que estábamos hablando. Además, era una época muy difícil, porque el canal que la iba a emitir era RCN, y ya el 80% de Colombia sabía que ese canal tenía una posición política de derecha. A mí primero me dijeron que la serie iba a ser independiente, y después apareció RCN. Lo primero que le pregunté al director, a Carlos, fue: “¿Qué onda con esta serie?”. Porque creo que uno siempre debe partir de quién está detrás de un proyecto, con qué intención y por qué motivo se hace. No se puede negar que los canales privados se lucran con la televisión y buscan rating, como pasa en todos los países. Y creo que la gente tiene que entender eso. Esa discusión la hemos tenido muchas veces.

¿Quién te llama a ti?

A mí me llamó el productor de RTI,¹⁸⁰ Hugo León —RTI le produjo la serie a RCN—, me contó la historia y luego me reuní con el director, Carlos [Gaviria]. En esa reunión le dije: “Yo sí quiero saber cómo va esta serie”.

Carlos fue quien me propuso para el papel. Yo ya había trabajado con él en la película *Retratos en un mar de mentiras* (2010), donde el paramilitarismo era un tema recurrente, así que habíamos hablado muchísimo sobre eso. De hecho, estuvimos rodando en Córdoba y nos pasaron cosas muy incómodas: filmábamos en fincas y de pronto aparecían camionetas con vidrios polarizados; bajaban las ventanas, salían tres fusiles y se bajaba el comandante Pirulo a preguntar por el guion. Así que conversábamos mucho sobre el paramilitarismo. Incluso, estábamos rodando justo al lado de la finca de Mancuso.¹⁸¹

Me encontré con Gustavo Bolívar [el libretista] y él fue quien más tranquilidad me dio. Gustavo me dijo: “yo tengo vía libre para contar la investigación que tengo”; pero me advirtió que habría un 40% de ficción —las historias de amor para poder entrelazar todas las demás—. Me dijo: “yo voy a poder hablar del desplazamiento, voy a poder hablar de las masacres, voy a poder hablar de los periodistas que le hicieron el cuarto a los paramilitares”. Entonces pensé: perfecto, arranquemos.

Claro, en todas estas historias siempre hay un grado de especulación. En *Tres Caínes* teníamos escenas en las que uno se imaginaba qué podían haber dicho ciertos personajes en determinadas situaciones. Pero todo se hacía con un trabajo serio entre los actores y el director, para tener claro qué tipo de historia estábamos contando.

Me pidieron un casting y lo preparé con uno de los discursos de esos nefastos que Carlos Castaño daba a sus tropas, hablando de “liberar a Colombia de la sombra del comunismo”. En ese entonces yo estaba trabajando en una obra de teatro con la cantante Natalia Bedoya, que además es profesora de voz. Ella me ayudó con la colocación,¹⁸² porque me preocupaba mucho que después de sesenta capítulos pudiera terminar con nódulos o alguna lesión. Su trabajo fue maravilloso. Hice el casting, quedé, y empecé a leer los guiones.

180 Radio Televisión Interamericana S.A. - RTI Televisión, productora y programadora fundada en 1963. En 2016 se fusionó con Telemundo y, hasta 2017, fue una de las principales programadoras de la televisión pública en Colombia.

181 Salvatore Mancuso es un jefe paramilitar colombiano, y fue uno de los máximos comandantes de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC).

182 Colocación de la voz es una técnica vocal que permite proyectar el sonido de forma adecuada mediante la respiración y la resonancia, evitando el desgaste de las cuerdas vocales. Una mala colocación puede generar lesiones como los nódulos, callosidades benignas que aparecen por el uso excesivo o inadecuado de la voz y que producen ronquera o fatiga vocal.

Tuvimos casi dos meses de ensayos, mientras iban llegando los libretos. Y, la verdad, sí eran guiones atrapantes: Gustavo [Bolívar] tiene un talento impresionante para engancharte, porque trabaja las emociones sin freno de mano. En los primeros capítulos te encariñas con un niño y, de pronto, secuestran a su papá; cuando apenas estás asimilando eso, ya lo devuelven en una bolsa de basura. No te da tiempo ni de parpadear, y quedas atrapado. Desde el inicio había una intención muy clara, tanto de Gustavo como de los directores, de decir: “Esto no es ficción, esto pasó, esto es real, esta gente causó todo esto”.

Fue una experiencia intensa, casi ocho meses de trabajo, de lunes a sábado, sin fines de semana libres salvo los domingos. Y todo era en exteriores: Girardot, La Mesa, La Vega... una locura total.

Mencionaste que escogiste un discurso de Carlos Castaño para preparar el casting, ¿eso significa que tuviste libertad para decidir qué presentar en esa audición?

Sí, enviaron una escena y pedían una improvisación. Yo no quería improvisar porque había muy poco tiempo: me llamaron un lunes y el casting era el miércoles siguiente. Esa misma noche trabajé con Natalia, el martes en la mañana preparé las dos escenas y me aprendí el discurso. Traté de acercarme lo más posible a la voz, a esa imponente tan temible que tenía ese señor.

Como a la semana me llamaron y empezamos a trabajar. Fue entonces cuando leí las dos biografías que en ese momento existían sobre Carlos Castaño, recopilé una gran cantidad de recortes de prensa y me entrevisté con un periodista que lo conocía. Ese periodista me explicó que Carlos Castaño era visto como un hombre importante, culto, leído, admirado, alguien que contaba con el respeto de muchos. Esa conversación fue muy reveladora, porque me permitió ver la otra cara: sí, era un tipo nefasto, pero también había un sector de la sociedad que lo apreciaba, el mismo que luego le dio la espalda cuando decidió desmovilizarse.

En la serie *El general Naranjo*¹⁸³ interpretaste a “El Liso”, un personaje ficticio pero inserto en hechos históricos de nuestra historia reciente, como la Toma y Retoma del Palacio de Justicia¹⁸⁴

¹⁸³ *El general Naranjo* es una serie colombiana de televisión producida por Fox Telecolombia y Caracol Televisión, emitida en 2019. Basada en el libro *El general de las mil batallas*, de Julio Sánchez Cristo, narra la vida del general Óscar Naranjo, exdirector de la Policía Nacional de Colombia, mostrando su papel en la lucha contra el narcotráfico, el paramilitarismo y la guerrilla, así como sus aportes al proceso de paz.

¹⁸⁴ La Toma y Retoma del Palacio de Justicia en Bogotá ocurrieron en noviembre de 1985, cuando la guerrilla del M-19 ocupó el edificio y tomó como rehenes a magistrados y civiles; la retoma por parte del Ejército terminó en un incendio y enfrentamientos que dejaron más de 100 muertos y desaparecidos, entre ellos casi toda la Corte Suprema de Justicia.

o la guerra contra los carteles de la droga. ¿Cómo te preparaste para darle vida a este personaje?

A mí me llamó Magdalena La Rotta, que era la productora general, y los libretos estaban a cargo de su esposo, Luis González (q.e.p.d.).¹⁸⁵ Hablé con Luis y me explicó que necesitaban un antagonista para el general Naranjo a lo largo de toda la serie, desde que era teniente hasta que llegó a ser director de la Policía. El problema, me decía, era que no podía sostener un mismo antagonista en toda la trayectoria de Naranjo: cuando joven, por ejemplo, tuvo que enfrentar a un deshuesador de carros que le dio su primer ascenso; más adelante, se cruzó con otros criminales; después con un narco al que arrestó o mató; y luego con Pablo Escobar. “No tengo un antagonista único”, me repetía.

Entonces tomó una decisión que me pareció muy interesante: unificó a tres o cuatro de esos personajes reales —el deshuesador, uno vinculado a la trata de blancas, el que trabajó con Escobar, otro con el cartel del Norte del Valle— y los convirtió en un solo personaje: “El Liso”.

El personaje de “El Liso” era muy interesante porque iba evolucionando. Luis me lo explicó así: “Julián, esto es como la universidad de la vida: los malandros empiezan deshuesando carros y, al final de la serie, ya eres un narco importante que manda droga a Estados Unidos, que negocia con la DEA y que se vuelve casi intocable”.

Durante el trabajo de investigación hablé con el teniente coronel de la Policía que asesoraba a los actores y le pregunté si en la vida real existían personajes como “El Liso”. Me respondió: “Sí, aquí hay gente que tiene hasta diez cédulas de ciudadanía, como en las películas, y uno no sabe quiénes son. Tenemos personas a las que queremos capturar y les tenemos cinco nombres distintos, porque no sabemos realmente quiénes son”. Eso hizo que resultara muy interesante interpretar a ese personaje.

¿Recibiste indicaciones directamente de la Policía Nacional de Colombia?

De la policía, sí. Lo que pasa es que era una asesoría solo para los actores que iban a interpretar policías. Pero yo pedí ir, porque yo propuse otra cosa, que era mía, que no tenía nada que ver con la serie. Yo les dije: “pero, ¿y este señor? Este señor debería saber todo esto, porque de pronto fue policía”. Los policías se indignaron. Entonces, a los policías no les gustó mucho, pero al libretista y a Magdalena

¹⁸⁵ Luis González († 2 de febrero de 2019), novelista, libretista y guionista colombiano. Fue el encargado de adaptar *El general Naranjo*, trabajo que firmó bajo el seudónimo Anita de Hoyos.

[productora general de la serie] sí les gustó mucho. Entonces estuvo chévere, porque cuando hacíamos mis escenas, como con los otros malandros, hablaba con instrucciones, más como un hombre que sabía de voz de mando, por eso le funcionaban las cosas, por eso le iba bien y eso fue un hit para el personaje. Y eso no sale en la serie, pero lo sabía yo.

Tengo la impresión —y tú mismo lo has dicho en varias entrevistas— de que después de interpretar a Carlos Castaño te volviste más activo políticamente. ¿Podrías contarme más sobre esa faceta que surge a raíz de ese personaje?

Más que un cambio hacia lo político, creo que fue más un despertar de la curiosidad. Más de querer este país. Empecé a entender que en Colombia nada es blanco o negro, ni se trata de buenos y malos, de liberales o conservadores, de uribistas o petristas.¹⁸⁶ Aquí vivimos una amalgama muy compleja y particular, que no se replica en otros países o continentes. Durante la preparación de *Tres Caínes*, al hablar con el periodista que mencioné, comprendí que había un sector del periodismo que apoyaba a estos personajes de corazón.

En realidad, lo político siempre estuvo presente. Desde pequeño, mi papá me repetía: “Todo es político, Julián”. Y me enseñó que el secreto de los políticos en Colombia es tenernos callados y decirnos: “Usted no se meta en política, dedíquese a actuar, a cantar, a su oficio”, mientras que en elecciones sí nos buscan. Mi papá fue el primero que me hizo entender eso, él me decía: “a usted lo van a dividir simplemente por ejercer su derecho de ciudadano”.

Yo ya tenía una postura antes, desde *Francisco, el Matemático*.¹⁸⁷ En los rodajes levantaba la voz, pedía garantías, hablaba de colectividad. Eso me valió que muchos me tacharan de comunista o guerrillero. Hubo un tiempo en televisión en que me consideraban un actor “problemático”. Pero no lo era por irresponsable, por faltar o por no aprenderme los libretos. Era “problemático” porque exigía horarios de trabajo justos, buena alimentación, o porque pedía un espacio digno para los actores en las grabaciones. Ahí comprendí en qué país estábamos. Pedir lo mínimo era visto como un problema. Esa idea de que “te hacen un

¹⁸⁶ En el contexto político colombiano, se denomina *uribista* a quien apoya o se identifica con el expresidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), vinculado con posiciones de derecha. Por su parte, *petrista* se refiere a quienes respaldan a Gustavo Petro, presidente desde 2022, asociado con posiciones de izquierda.

¹⁸⁷ *Francisco el Matemático*, fue un seriado colombiano producido y transmitido por RCN Televisión entre mayo de 1999 y octubre de 2004. Narraba la historia de Francisco, un joven profesor de matemáticas que debía enfrentar, además de su labor docente, los problemas personales y sociales de sus estudiantes de secundaria.

favor”, porque “te están dando una oportunidad”. Y yo pensaba: ¿oportunidad de qué? Ya había estudiado, me había graduado de la Universidad de Antioquia, ¿qué más tenía que demostrar?

A los 14 años, en Argentina, entendí cómo debía ser en realidad esta profesión. Fuimos con una obra de teatro y el presidente del sindicato nos invitó a conocer su sede: un edificio de siete pisos, con urgencias médicas para actores, espacios para calentar... Allí vi respeto y dignidad para el oficio. Y pensé: “Claro, esto es una profesión”. En Colombia, en cambio, lo tratan como un hobby.

Cuando arrancó todo el tema del sindicato de actores,¹⁸⁸ la etiqueta de “sindicalista” me acompañó enseguida, en un país donde esa palabra equivale a llevar una bandera roja... y donde matan por eso. Incluso en otros lugares hay prejuicios. En Colombia apenas llevábamos 6 o 7 años de sindicato y ya habíamos logrado la Ley del Actor. Y eso, aunque muchos no lo quieran ver, también es una lucha política.

¿Cómo fue la experiencia de grabar *Tres Caínes* en un contexto tan sensible y con una historia tan cercana a la realidad del país?

Haciendo *Tres Caínes* fue la primera vez que recibí, de frente, la violencia de Colombia en muchas formas. Lo primero fueron las amenazas de muerte que llegaron directamente a mi casa: cartas con el nombre de mis sobrinos, información sobre dónde vivían, y la advertencia de que lo mejor era retirarme de la serie.

Las amenazas iniciaron en el último mes de grabación, que se cruzó con el lanzamiento al aire. Envié esas cartas a RTI, ellos las mandaron a RCN, y RCN respondió: “Vamos a investigar”. A la semana me llaman y me dicen: “Ya mandamos esto a la Fiscalía y a la Procuraduría, y le informan que usted no está en riesgo. Pero, si puede, cámbiese de casa, evite siempre tomar la misma ruta, y ojalá consiga un carro blindado”. Yo les dije: “¿Y por qué no me ponen ustedes un carro blindado? Tengo miedo, esto no está bien”. Gustavo Bolívar llevaba años recibiendo amenazas, tenía su carro blindado y vivía en Miami, mucho más protegido. A mí lo único que me dieron fue una van normal “para seguridad”. A la semana les dije: “sigo en mi carro, me rinde más”.

Yo creo que esas amenazas venían de políticos involucrados en la historia o que iban a ser mencionados, porque eran los más perjudicados. Los grandes capos ya estaban muertos o presos, la

188 Asociación Colombiana de Actores (ACA): sindicato gremial fundado en 2013 para la defensa y promoción de los derechos laborales, sociales y culturales de actores, actrices, bailarines y artistas circenses en Colombia. Promueve condiciones dignas de trabajo, ha logrado la aprobación de la Ley del Actor (Ley 1975 de 2019).

mayoría de los sicarios también. Pero había políticos vivos que salían en la serie, y muchos tenían miedo. Supe por fuentes de RCN que a ellos les llegaron demandas de políticos diciendo: “Donde mi nombre o apellido salga en esa serie, les caigo con todo”. Entonces empezaron a editar y los nombres dejaron de oírse: “el senador tal”, “el político tal”. Yo creo que en *Tres Caínes* todos estábamos muy confiados y no nos dábamos cuenta en qué país estábamos, porque lo de las amenazas fue horrible.

Además, antes de que saliera *Tres Caínes*, a mí no me bajaban de “guerrillero izquierdoso”. Luego, sale la serie al aire, y de un día para otro me volví “paraco”, parte del establecimiento. En ese contexto viví una de las experiencias más dolorosas: yo había ayudado a una organización a hacer un video por los desaparecidos,¹⁸⁹ y apenas se estrenó *Tres Caínes* me enviaron una carta abierta, publicada en *El Tiempo*, insinuando que me estaba enriqueciendo con su dolor.

Tú no sabes lo que yo lloré en mi casa. No sabía qué hacer. Al final, me calmé, redacté una respuesta y la envié por Twitter y también a *El Tiempo*, explicándoles: “Me muero de la pena con ustedes, pero están equivocados”. Es como si a un actor que interpreta a Hitler, la comunidad judía lo acusara de enriquecerse a costa de su tragedia. No: soy un actor, estoy interpretando un personaje que, precisamente, quiero que la gente no olvide por muchas razones.

Fue la primera vez que viví algo así, realmente la pasé muy mal. Fue completamente devastador. Me acuerdo que entonces dije: “No vuelvo a hacer un personaje así”. Y, sin embargo, años después me llamaron para *El general Naranjo* y, como te conté, el personaje de “El Liso” me pareció tan interesante que terminé aceptándolo.

Gloria Cuartas¹⁹⁰ escribió también una carta pública muy crítica en la que afirma que la serie despolitiza, le resta responsabilidad al Estado en el conflicto armado y en el fenómeno paramilitar, e intenta

189 Se refiere a la Asociación de familiares de detenidos desaparecidos ASFADDES, organización no gubernamental colombiana fundada en 1982 por familiares de víctimas de desaparición forzada. Su labor se centra en la búsqueda de personas desaparecidas, la defensa de los derechos humanos y el acompañamiento a las familias, además de incidir en la formulación de políticas públicas contra la desaparición forzada. En 2010, ASFADDES lanzó en su canal de YouTube el video de la canción *Kaliente*, del grupo *Alerta Kamarada*, en el que participó Julián Román. Esta pieza formó parte de la campaña “¿Y de los desaparecidos quién habla?”, que exigía al gobierno colombiano la ratificación de la Convención Internacional contra la Desaparición Forzada.

190 Gloria Cuartas es una política y defensora de derechos humanos colombiana. Fue alcaldesa de Apartadó (Antioquia) entre 1995 y 1997, conocida por su oposición pública a la violencia ejercida por paramilitares, guerrillas y fuerzas del Estado en la región de Urabá. Su gestión estuvo marcada por amenazas y persecuciones debido a su postura crítica.

reemplazar la memoria histórica por una memoria de farándula. ¿Cómo respondes a esa crítica?

Pues tiene razón, es que es televisión. Si hubiera sido una película, probablemente nadie la habría visto. Tiene razón en sentir eso, pero yo creo que en la serie siempre hablamos del Estado como cómplice. Yo recuerdo muchas escenas en las que decía: “yo hablo con el coronel, con el alcalde, con el gobernador”, o incluso: “el gobernador me saca esa gente de ahí”. En ningún momento liberamos al Estado de su responsabilidad.

¿Cuál fue el problema? Que la transmitió RCN. La gente ya tenía una opinión formada sobre lo que hace ese canal, y la serie la destrozaron antes de salir. Hubo manifestaciones previas al estreno, cuando nadie sabía aún de qué se trataba. Y, claro, lo que más me rayaba era que la promocionaban como una novela: “No se pierda la próxima semana, un hombre al que le mataron la familia...”. Eso no ayuda. Caracol fue más inteligente con *Pablo Escobar, el patrón del mal*: un día antes lanzaron un debate serio con víctimas de Escobar, militares, familiares. Dejaron claro de qué se iba a hablar.

Yo me acuerdo que yo le dije a Gabriel Reyes, presidente de RCN, que deberíamos hacer un debate con víctimas del paramilitarismo y algún político. Pero no pasó nada. Aun así, la serie salió, le fue bien y mucha gente empezó a entender cosas. Pero entiendo perfectamente la crítica de Gloria Cuartas, porque sí daba esa impresión.

De hecho, me pasó algo muy incómodo. Cuando se lanzó la serie me invitaron al programa *Muy buenos días*, con Jota Mario. Hasta ahí todo bien, hasta que me enteró de que querían que llegara caracterizado de Carlos Castaño. Yo dije: “No, no va a pasar. Carlos Castaño desplazó a más de cuatro millones de personas en Colombia, mató a no sé cuántas. Yo no voy a hacer eso”. Entonces me dijeron que, si no era así, mejor no fuera.

Luego me volvieron a invitar y acepté, pero puse condiciones: que no me pusieran a hacer chistes, que le diéramos la seriedad que el tema requería. Duró diez minutos la seriedad. Hicieron dos preguntas sobre la serie y después se pusieron a hablar de mi carrera, como si nada. Ahí fue cuando entendí a Gloria Cuartas. Y por eso decidí no volver a dar entrevistas en RCN. Yo les agradezco, pero este personaje no da para eso. Carlos Castaño no es Juan Gabriel, ni un personaje de comedia. Es como si en Alemania llevaran al actor que interpretó a Hitler a un programa de entretenimiento a hacer “lotería con Hitler”.

Mencionaste que tuviste acceso a la investigación de Gustavo Bolívar: ¿cómo se ve esa investigación?, ¿es una cantidad de archivos?

Sí, son los archivos que ordenó cronológicamente. Y cada archivo era, por ejemplo, la investigación del Salado, cómo retiran a la policía del sector, todo fríamente calculado. Cómo prestan helicópteros desde las bases militares. Cómo llevan gente. La descripción de los sobrevivientes.

Esa es información que te digo no quisiera tener, por ejemplo. En este país tan jodido, imagínate el día de mañana le caigo mal al presidente de turno, imagínate que lleguen a mí, me hagan un allanamiento: “¿Y usted por qué tiene esta investigación? ¿usted es periodista?”. Y entonces ríase usted para explicarle, no, soy actor y esto me sirve para mi personaje.

¿Hay alguna escena que recuerdes especialmente en *Tres Caínes* que haya sido emocionalmente difícil de interpretar?

Hay muchas. Una fue cuando Carlos Castaño mando a matar a una esposa: con solo la mirada le doy la orden a un sicario llamado *Mono Leche*, que realmente existió. Esa fue muy dura.

Otra fue la recreación de varias masacres condensadas en una sola escena —porque iba a ser la única que se mostraría— y me pareció un gran acierto del director. Él dijo: “Esta serie ya es muy jodida, tratemos de mostrar la menor cantidad posible de sangre”. La escena empieza terrible: estábamos Gregorio Pernía, que hacía de Fidel Castaño, y yo. Sacaban a unos campesinos de sus casas, los arrodillaban: había niños, señoras, hombres. Y mientras yo, como Carlos Castaño, daba un discurso de amor a la patria, les disparaba uno por uno en la nuca: “porque Colombia no necesita nada de eso. Dios y patria”. Y así, hasta los niños. Esa fue de las escenas más duras.

Después rodamos otra parte de esa secuencia, ya de noche. Los extras aparecían crucificados, mutilados, con cabezas rodando, mujeres semidesnudas, niños muertos. Había un plano —no sé si finalmente salió al aire— en el que yo, como Castaño, miraba todo desde una esquina. Y lo que pensaba el personaje no era “qué horror”, sino: “¿cómo tapamos todo esto?”. Eso fue lo más fuerte de *Tres Caínes*. Y la verdad, espero no tener que volver a hacer algo así nunca más.

¿Te arrepentiste de interpretar este personaje?

No. Yo creo que estamos en deuda con las víctimas ¿Qué relevancia tuvo la serie? Que fue increíble que la gente supiera que Carlos Castaño no era un campesino de una finquita y defendía su tierra con escopeta.

La gente vio en *Tres Caínes* lo que hizo. Pero yo creo que ya es hora de que empecemos a contar las historias de nuestras víctimas, a contar las historias de estos chicos de Soacha, de los falsos positivos.¹⁹¹

¿Viste *Tres Caínes*?

Vi los primeros veinte capítulos y después no quise seguir, porque para un actor puede ser muy peligroso verse. A mí no me gusta. Y Frank Ramírez me lo explicó de la forma más maravillosa: me dijo que un actor es como un pintor o un músico, que debe tener criterio sobre lo que hace. Para eso estudias, ensayas y trabajas con un director.

Él me decía: “Es como un pintor que se demora seis años en hacer un cuadro, lo pone en una galería y alguien pasa y dice: ‘Guau, qué bello, lástima que no tenga amarillo’. Al día siguiente viene otro y dice: ‘Lástima que no tenga árboles’. Y al final, terminas viendo un cuadro que tú no pintaste”. Eso pasa cuando uno se ve: empieza a pensar “¿por qué hice esto así?, ¿por qué no lo otro?”.

Yo creo que para eso uno estudia: para llegar al set, hacer la escena, sentirla y dejarla lista. En cine y televisión lo que haces queda grabado para siempre, no se puede cambiar. En cambio, en el teatro tienes la posibilidad de mejorar cada noche.

¿Tu familia vio *Tres Caínes*?

Sí, mi hermana y mi papá. Mi hermana la sufrió muchísimo. Mi papá me llamaba después de ver los capítulos. Hablábamos más de la actuación, pero en el fondo él estaba muy preocupado. Mucho tiempo después me enteré, por mi hermana, que en realidad la estaba pasando fatal, muy asustado. Mi hermana también estaba muy asustada. De hecho, a ella nunca le conté lo de la amenaza sino casi diez años después.

191 Falsos positivos es el nombre con que se conoce en Colombia a las ejecuciones extrajudiciales cometidas principalmente entre 2002 y 2008, durante el gobierno de Álvaro Uribe. Se trató de un crimen de Estado en el que el Ejército asesinó a miles de civiles para presentarlos falsamente como guerrilleros muertos en combate, con el fin de mostrar resultados en la lucha contra la insurgencia y obtener beneficios como ascensos, permisos o recompensas. La Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) ha reconocido estos hechos como crímenes de lesa humanidad.

Quisiera hablar de la miniserie *El Bogotazo*,¹⁹² que protagonizó tu papá, el actor Edgardo Román. Para entonces, tú eras un niño, ¿recuerdas algo de ese momento en que tu padre realizó la miniserie?

Sí, me acuerdo de la casa de Fontibón, una casa gigante que mi abuelo construyó para toda su familia. Mi abuelo era sargento y le tocó vivir el Bogotazo. A él le correspondió tomarse la Radiodifusora Nacional, que estaba en manos de policías liberales. Esa historia es de película. Él nos contaba que era liberal, pero no podía decirlo porque lo mataban.

En ese tiempo estaba en el batallón de la 116. Me decía: “De ahí al centro, eso era a caballo, era monte, no había nada. Llegamos a la Radiodifusora con la orden de recuperarla, porque toda la información era liberal y el gobierno era conservador”. También contaba que se iban veinte soldados y regresaban cinco, porque había francotiradores, y que la toma fue una masacre, sin respeto por nada.

Entonces cuando mi papá interpretó a Gaitán, la casa se volvió un santuario gaitanista. Era muy fuerte ver cómo mi abuelo, que durante años luchó para que él no fuera actor —le cortaba el pelo, le prohibía las salidas—, terminó teniendo a Gaitán en la casa, en el garaje, gracias al papel de mi papá. Eran noches muy intensas: de pronto estábamos viendo televisión y mi abuelo bajaba el volumen para escuchar a lo lejos un disco con los discursos de Gaitán. Y mi papá empezaba a repetirlos, igualitos. Yo me iba a asomar, y lo veía parado frente a la pared, estirándose, ensayando una y otra vez hasta aprendérselos. Fueron noches eternas de estudio.

Recuerdo también que en esa época lo perdimos un poco como padre, porque no estaba presente. Llegaba a la casa, comía rápido y se encerraba a trabajar, porque grababa todos los días y tenía escenas muy fuertes.

¿Alcanzabas a esa edad a entender la importancia del papel que estaba interpretando tu papá?

No. De hecho, yo creo que me volví actor porque para mí todo eso me parecía un juego: ver a mi papá jugando a ser otra persona. Se ponía la ropa de otro y hacía la voz de otro, como juega uno cuando es niño. Creo que por eso me encantó el teatro. Cuando iba, veía a toda

192 *El Bogotazo* es una miniserie de televisión colombiana emitida por primera vez en junio de 1984, como parte de la colección Revivamos Nuestra Historia. Fue producida por Daniel Lemaitre (y la productora Promec). La serie recrea los sucesos tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 y está protagonizada por Edgardo Román (1950 – 2022), padre del actor Julián Román.

esa gente gigante vestida con faldas. Una vez fui a ver una obra donde hicieron el Coliseo Romano, todos con túnicas, y yo pensaba: “Ay, qué cosa tan divertida, los adultos también se divierten, qué chévere”.

Y mientras tanto yo estaba criado por un abuelo militar que, aunque ya le gustaba lo que hacía mi papá, quería que yo fuera contador, como él. Pero no, no pudo.

¿Viste *El Bogotazo* después?

Muchas veces. Mi papá lo tenía en Betamax y, ahora que murió, estamos buscándolo para ver si lo podemos digitalizar. Sí lo veíamos y a mí me gustaba mucho. Esa es la diferencia con la televisión de antes: *El Bogotazo* fue hecho por Jorge Alí Triana y Carlos José Reyes,¹⁹³ con historiadores muy importantes que no permitían lo que hicimos en *Tres Caínes*, donde había un 40% de ficción, sino que contaban la historia como era.

Por eso es un documento precioso. Además, tiene algo muy curioso: la serie tiene seis capítulos, mi papá solo aparece en los dos primeros y luego en flashbacks, pero ahí te muestran todo lo que pasó en la Conferencia Panamericana, con todos los presidentes reunidos. Es una maravilla, está muy bien hecha. Víctor Mallarino hizo un personajazo interpretando al presidente Ospina,¹⁹⁴ impresionante.

Ahí estaban todos los actores que yo siempre admiré en mi vida. Y cuando mi papá murió, pasaron *El Bogotazo* en homenaje durante dos días seguidos.

193 Jorge Alí Triana Varón fue el director de *El Bogotazo* y Carlos José Reyes es dramaturgo, guionista y libretista de dramatizados históricos y autor de varias miniseries de *Revivamos nuestra historia*, que se presentaron en Colombia entre 1979 y 1986.

194 Mariano Ospina Pérez (1891-1976) fue presidente de Colombia entre 1946 y 1950 por el Partido Conservador. Su gobierno coincidió con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y con el estallido del Bogotazo (9 de abril de 1948), hecho que marcó el inicio de un periodo de intensa violencia política en el país. En la miniserie *El Bogotazo* (1984) fue interpretado por el actor colombiano Víctor Mallarino.



ENTREVISTA A GREGORIO PERNÍA

Vía Webex, Miami – Chicago, 21 de septiembre de 2023

Realizada por Mónica Contreras Saiz

«Estábamos narrando una historia. Lo mismo que se ve en los noticieros: las bombas que han estallado, el narcotráfico que ha salido por los puertos marítimos. Es una realidad que sigue presente...»

Fernando José Gregorio Pernía Maldonado es un actor colombiano que inició su carrera en la década de 1990 y, desde entonces, ha participado en más de 43 producciones, entre telenovelas, series, cine, *realities* y participaciones estelares. Su trayectoria ha sido reconocida con premios como el Simón Bolívar, Shock, TV y Novelas y el Gran Águila. Su interpretación del narcotraficante Aurelio “El Titi” Jaramillo en *Sin senos no hay paraíso* (2008) y sus continuaciones lo consolidó como uno de los antagonistas más icónicos de la televisión colombiana. En 2013 fue uno de los protagonistas de la serie *Tres Caínes*, en la que interpretó al jefe paramilitar Fidel Castaño, una producción que abordó un capítulo complejo y sensible de la historia reciente de Colombia.

¿Cómo te convertiste en actor?

Yo tenía dieciséis o diecisiete años. Estaba en un barrio en Cúcuta donde vi muchas cosas, amigos míos que se metieron al narcotráfico, en muchas cosas negativas, otros en cosas positivas, y ahí estaba la disyuntiva, qué camino cogía uno. Mi padre murió cuando yo tenía dieciocho años.

Nos fuimos a vivir a Bogotá y empecé a buscar en el directorio telefónico hacia dónde podía ir, estaba totalmente desorientado. Hice un taller de actuación y me gustó. Estudié durante siete años: teatro, expresión corporal, juegos escénicos, improvisación. En el segundo semestre ya estaba dando clases de expresión corporal. O sea, sabía que esa droga me gustaba: la droga de la actuación.

¿Cómo llegaste a ser uno de los protagonistas de *Tres Caínes*, interpretando a Fidel Castaño Gil?

Yo siempre grabo mis castings, incluso cuando no me llaman, igual los envío. Creo que eso me ha dado oportunidades, porque yo no mido 1.93, ni soy de ojos azules; soy narizón, patiflaco, ojihundido... bonito no soy. Entonces me toca buscar las cosas de otra manera: perseverando y dándole duro. Así que mandé un casting para Fidel Castaño —que todavía lo debe tener el ingeniero Hugo León¹⁹⁵— y me escogieron.

¿Cómo te enteraste del casting?

Trabajaba en RCN y escuché que venía una serie llamada *Tres Caínes*. Averigüé y supe que Julián Román ya estaba confirmado para interpretar a Carlos Castaño. Entonces pregunté qué personajes seguían disponibles; estaba libre el de Fidel, mandé el casting y me escogieron a mí.

¿Cómo preparaste el personaje de Fidel Castaño?

Fidel era como la cabeza: el que manejaba la alta sociedad y tenía contactos con políticos, empresarios y artistas. Le encantaba el arte. Entonces uno empieza a dar unas pinceladas para construirlo, pero realmente no se profundiza hasta estar en la serie. Ya dentro de la grabación es cuando nos damos cuenta de muchas cosas.

Recuerdo una escena muy fuerte con Julián [Román]. La filmamos en un pueblo y representábamos una masacre. Sacamos a toda la gente y, entre ellos, quedaba un niño. En plena escena, le digo a Carlos Castaño: “No vaya a matar al niño, dejémoslo vivo, el *pelao* no tiene nada que ver”. Y el personaje de Carlos responde: “No se puede dejar vivo porque eso es una culebra más adelante”, y le dispara.

195 Hugo León Ferrer fue uno de los productores de *Tres Caínes*.

Entonces entra Carlos Gaviria, que fue quien dirigió esa escena, y me dice: "Así fue la situación". Y nos dolió. Julián y yo dijimos: "Marica, esto no puede ser así en la vida". Son cosas muy pesadas. Las historias que cuentan muestran cómo mucha gente inocente murió porque alguien los señaló como informantes, o incluso por un problema de faldas, de infidelidad. Los acusaban de guerrilleros sin serlo, sin tener nada que ver, y los echaban al agua para que los mataran.

¿De qué manera tu experiencia personal en Cúcuta, marcada por la violencia de aquellos años, influyó en la construcción de Fidel?

Mucho. A mí siempre me gustó mucho la calle. En Cúcuta, estaba La Parada y, en esa época, en el año 86, uno podía encontrar allí granadas, metralletas, cocaína, prostitución. Fue un lugar que me golpeó duro cuando lo vi. Y vi de todo, había de todo, y me sorprendía. Por ejemplo, en esa época funcionaba el F2, y estaba relacionado con los delincuentes. Claro, era una zona de frontera, y la frontera permite muchas cosas.

Así que cada quien cuenta la historia desde su propio universo. Había cosas que yo acomodaba junto con Julián Román y Elkin Díaz. Una de ellas fue la muerte de la hermana de Fidel Castaño. Esa escena me dejaron proponerla: que ella se suicidara en una piscina. Fue una escena fuerte. En la realidad, la muerte existió, pero no fue de esa forma; uno cambia de alguna manera los hechos. Lo que pasaba era que, a medida que íbamos grabando la historia, nos iban empapando con más información.

¿Quiénes eran los encargados de entregarles a ustedes esa información?

El productor, algunos asesores. Por ejemplo, recuerdo que una vez nos montamos en una ambulancia con Julián, que hacía de Carlos Castaño, y recorrimos todo Bogotá. En ese momento nos enteramos que, en esa época, los Castaño se movían en ambulancias para no ser detectados, porque ¿quién iba a detener una ambulancia en esos años?

Al inicio de la producción había personas que nos orientaban sobre el tema: cómo íbamos a abordarlo, cuál era la historia, cómo se definían nuestros personajes, cuál debía ser nuestra expresión corporal, por qué a Fidel le gustaba el arte, cómo empezó a involucrarse con jueces, políticos, policías, ejército... Pero, al final, lo que uno hace se basa en la información que le dan y en lo que uno alcanza a leer en libros escritos por otro ser humano, como tú o como yo, que cuenta la historia según como la quiere contar.

¿Este ha sido tu único papel basado en una persona real? ¿Cómo cambia eso tu trabajo actuarial?

Voy a contarte dos anécdotas. Una, que una señora en la calle 72 con 11 en Bogotá me pegó un palmadón y me gritó: “¡Paraco hijueputa, malparido!”. Me dio rabia, me enojé y pensé: “¿Por qué hay gente que no diferencia entre la ficción y la realidad?”.

La otra fue cuando salimos en la revista *Semana* como portada *Los Tres Caínes* y vimos que había una influencia muy grande y una responsabilidad de cómo contar la historia. Mucha gente nos preguntaba: “¿Por qué aceptan ese tipo de personajes?”. Pero el trabajo del actor es contar el pasado, el presente y el futuro, y eso era lo que estábamos haciendo. No estábamos haciendo apología ni diciendo que ser paramilitar paga o que ser narcotraficante paga. No. Estábamos narrando una historia. Lo mismo que se ve en los noticieros: las bombas que han estallado, el narcotráfico que ha salido por los puertos marítimos. Es una realidad que sigue presente; estamos en 2023 y todavía le piden al presidente que erradique la coca.

Ahí quedas en una disyuntiva muy grande, porque lees el libro, investigas, vas a Google —que también tiene información manipulada—. Y al final, como ya lo dije, el libro lo escribió una persona igual que tú o que yo, que lo cuenta desde su propio universo. Mi investigación se basa en el “tío Google”, en los libros que leo... saco lo que puedo, porque yo no lo viví: no fui paramilitar, no estuve en el monte, no amo el arte como Fidel. Entonces me toca meterme en lo que encuentro. Así de sencillo.

Como ciudadano, ¿hay un antes y un después de participar en *Tres Caínes*?

El cambio es que quiero formar parte del batallón del bien. Esa conclusión la he sacado no sólo con este personaje paramilitar, sino también con los del narcotráfico.

***Los Tres Caínes* fue una serie bastante polémica. La gente criticó que los protagonistas fueran, por decirlo en tus palabras, “del batallón del mal”. ¿Te tocó responder a estas críticas en medios o en tu círculo cercano?**

Sí, en revistas me tocó responder por qué aceptaba esos personajes. Recuerdo que incluso a Julián Román lo amenazaron y tuvo que pedir escoltas. Pienso en todo caso que hay gente con doble moral: que critica, pero al mismo tiempo prende el televisor y disfruta viéndolos.

¿Hay algo más que recuerdes especialmente de *Los Tres Caínes*?

Las escenas de masacres, de las tomas de los pueblos, eran escenas muy duras de hacer. Yo terminaba pensando: “Esta vaina no puede ser, ¿cómo pasó esto?”. Porque uno tiene una información, pero cuando se acercaba el director, Carlos Gaviria, y me confirmaba: “Eso pasó, cortaban las cabezas y jugaban fútbol con ellas delante del pueblo, y después las colgaban en el parque principal”, yo pensaba: “Cómo uno puede llegar a eso?”.

¿Qué tanto influye y transforma el director tu trabajo en la interpretación de un personaje?

El director influye muchísimo. Primero, porque debe ser casi un psicólogo, por los universos distintos que tienen los actores y por la forma en que debe tratarlos. Además, cada director tiene su sello. En *Tres Caínes* teníamos dos. Mauricio Cruz, un director joven, él era más de acción. Y Carlos Gaviria, que viene del cine, era más pausado: otro ritmo de escena, otro cuidado en el diálogo, en la puesta, en el arte..., que el cuadro de atrás correspondiera a la época. Son diferentes estilos, y uno como actor tiene que complacer a todos: al director, al de vestuario, a la de maquillaje, a todo el mundo, porque al final tienes que estar conectado con las 120 personas que hay en el set de grabación.

¿Qué serie crees que falta hacer en Colombia?, ¿de qué temática?

Algo que muestre la esencia del colombiano, de las regiones: la señora que vende la arepa de huevo, la del enyucado, la comida, la sabrosura. Hay muchos prejuicios sobre las regiones, que allá venden los votos... pero hay que contar la historia de otra manera. Amazonas, Putumayo, Mocoa, Vichada, Vaupés, son regiones olvidadas, pero también son ganaderas. Hay que mostrar la vida en esos lugares, porque ahí hay muchas historias positivas.

También la historia del llanero, cómo se gana la vida en el campo, que eso es divino. Bogotá, por ejemplo, ha recibido a más de quince millones de colombianos y es la capital del país. Todos los que llegan a Bogotá se quejan del trancón, de la comida, de la vaina... pero ahí están, porque les dieron la oportunidad, como me la dieron a mí. Sería bacano hacer una serie sobre eso.

¿Crees que las series y las telenovelas pueden transformar realidades de manera positiva?

Sí, y negativa. La televisión mal manejada es un peligro. En un noticiero informan de un robo y ya le están dando ideas a un ladrón sobre cómo robar. También con las noticias sobre violencia de género. Cuando le tiraron ácido a Natalia Ponce, le dije a mi

mujer: “¿Sabes cuántas personas van a salir a echarle ácido a su a su novia?” y pasaron varios casos.

¿Conoces algún ejemplo en positivo?

Por ejemplo, el personaje “El Titi” que interpreté para *Sin senos si hay paraíso*, que era un narcotraficante. La gente estaba enamoraba de El Titi. Entonces empecé a cambiar el personaje. Tuve problemas con la libretista, con la producción y todo, porque lo volví más humano para que pudiera cambiar su vida. Es decir que todo mundo tiene la posibilidad de una segunda oportunidad en la vida. Al mismo personaje de Fidel Castaño también le di sus pinceladas con ganas de decir que todo lo que él hacía estaba mal.

En las presentaciones que hago hoy en día la gente quiere ver al Titi al final de la de la presentación, digo: “Mi nombre es Gregorio Pernía, soy actor colombiano, tengo una mujer que conocí como una princesa hace 22 años, hoy es la reina de mi casa”. Tengo un concepto de familia muy importante. Digo: “Formo parte del Batallón del bien, no soy narcotraficante, no me gustaría ser narcotraficante”, y dejo un mensaje.

Me llama la atención lo que mencionaste: que interpretando al Titi hiciste cambios que no estaban en el libreto. ¿Cómo lograste hacerlo?

Con la productora ejecutiva y el director: nos permitieron ajustar algunas cosas. Después los regañaron porque empezamos a transformar al Titi, pero es que al personaje le nació una hija, y ahí empezamos a darle un vuelco.

Ese cambio que hiciste en el Titi, ¿no resultó contraproducente en el sentido de que la gente empezó a sentir más empatía por el personaje?

Depende de cómo lo mires. En Colombia había mucha gente enamorada del Titi aun siendo narcotraficante, y había que mostrarles que el Titi podía cambiar, que en medio del fango también puede florecer el loto del amor. Uno puede cambiar, uno puede tener segundas oportunidades; yo en mi vida las he tenido y las he sabido aprovechar. Así que, si ya estaban enamorados del Titi, pues que se enamoren de alguien que realmente transforma su vida: que dejó el narcotráfico por su familia, que dejó de matar por su familia y que se convirtió en un buen ser humano.



GARZÓN VIVE

“Era el personaje que nunca quise ser, porque nunca quise que lo mataran”

La entrevista con Santiago Alarcón es, quizá, una de las más conmovedoras de este tomo. Muchos espectadores, entre ellos la editora de este libro, sintieron al ver su interpretación en *Garzón vive*, que estaban ante Jaime Garzón. Alarcón cuenta cómo vivió esa experiencia; recuerda la emoción íntima del público, la cercanía de la memoria colectiva y también el malestar de algunos familiares, que vieron invadida la vida privada. Entender ese choque fue parte del trabajo de la serie: poner en escena una figura aún viva en la memoria política colombiana implica un alto precio afectivo y ético.

El actor describe con precisión su método: tras meses de preparación, escuchando audios, revisando entrevistas y trabajando con un dossier abundante, siguió la consigna del director Sergio Cabrera: no imitar a Jaime, sino serlo. Cabrera buscó la “chispa” esencial más que la copia literal; Alarcón se alimentó de la voz, los registros y las anécdotas hasta que la esencia emergió en el set. Ese enfoque, y la libertad para seguir intuiciones durante la grabación, explican por qué la serie llega a conmover con tanta verosimilitud.

La producción también enfrentó tensiones institucionales y de programación: escenas consideradas comprometedoras fueron bloqueadas por el canal, y Alarcón registró material que luego publicó por su cuenta para preservar el original. Además, la experiencia tendió a transformar la propia conciencia política del actor: interpretar a Garzón le dio herramientas para nombrar y actuar con mayor valentía en el espacio público. En paralelo, Alarcón recupera el aprendizaje del oficio —el cuidado del director, la preparación técnica y la exigencia ética— que confluyen en este tipo de encargos sensibles.

La conversación detalla aspectos del proceso creativo —decisiones de casting, la relación con la dirección, el manejo de archivos inéditos y las dudas morales que surgieron— y ayuda a entender por qué ciertas ficciones sobre nuestra historia reciente impactan con tanta intensidad. La entrevista con Santiago constituye una contribución clave para pensar cómo se negocian la memoria, la representación y la responsabilidad artística.

Si *Garzón vive* lo enfrentó a la memoria política reciente del país, *La Niña* lo puso en contacto con la memoria social y emocional del conflicto armado. Santiago recordó cómo esta producción lo conectó de manera directa con esa realidad. Su personaje, el doctor Horacio Fuentes, encarnaba una aparente serenidad, observando los hechos desde cierta distancia, lo que le permitió reflexionar sobre la tendencia de muchos colombianos a mirar el conflicto “como si no los tocara”, hasta que la violencia los alcanza. Esa distancia convivía, sin embargo, con una implicación personal muy profunda: al ser víctima del conflicto

—su padre fue asesinado por un policía—, la serie se convirtió para él en un ámbito de reconciliación y de oportunidades. Participar en *La Niña* no solo le permitió visibilizar una historia de superación real, sino que también lo transformó como actor y como persona, reafirmando su convicción de que un personaje siempre debe afectar y cambiar a quien lo interpreta. Alarcón encontró así, en dos registros distintos — la sátira política y el melodrama social—, el poder de la ficción para dialogar con las heridas abiertas de la memoria colombiana.



ENTREVISTA A SANTIAGO ALARCÓN

Bogotá, 28 de octubre de 2022

Realizada por Mónica Contreras Saiz

«Yo creo que interpretar a Jaime me dio la valentía que necesitaba para poder salir del clóset político.»

Santiago Alarcón es un actor colombiano de teatro, cine y televisión. En televisión, ha participado en numerosas producciones como *El man es Germán* (RCN), *Hasta que la plata nos separe* (2006), *Anónima* (2015), *La Niña* (2016) y *Garzón vive* (2018), entre otras. Por su papel en *El man es Germán* recibió el premio India Catalina a Mejor Actor Protagonístico. En cine, ha trabajado en películas como *Soñar no cuesta nada* (2006), *Todas para uno* (2014), *Uno al año no hace daño 2* (2015) y *La pena máxima 2* (2024). Fue el primer presidente del Sindicato de Actores de Colombia, fundado en 2014. En esta entrevista nos enfocamos en dos de sus interpretaciones relacionadas con la historia reciente del país: Jaime Garzón en *Garzón vive* y el doctor Horacio Fuentes en *La Niña*.

¿Desde cuándo eres actor?

Yo creo que soy actor desde segundo de bachillerato. Yo odiaba el colegio, no le encontraba razón de ser. Un día, tenía unos 12 años, estando en clase llegó un profesor de sociales y dijo: “Voy a montar una obra de teatro”. Y yo, simplemente por salirme de esa clase en la que estaba, levanté la mano. Tengo el recuerdo vivo de ese día porque cambió mi vida. Ese día conocí el teatro y empezaron los ensayos, empecé a aprenderme los libretos y le encontré a la vida una razón.

Desde entonces no paré. Todo lo que tenía que ver con actividades en el colegio —que hay que hacer esto, que hay que hacer lo otro— siempre me lo inventaba con teatro, siempre. Yo quería presentarme en público. Era un colegio católico, entonces siempre quería pasar a leer, para interpretar los salmos o la primera lectura. Siempre quería hacer eso. Yo considero que desde ahí soy actor.

En ese momento no lo veía como una forma de vivir, pero cuando salí del colegio no encontré otra opción más que estudiar teatro, porque yo me veía era haciendo teatro, actuando. Entonces decidí estudiar en Medellín en una escuela de arte. Estuve dos años, y ahí me cansé. Después me vine a Bogotá y también estudié aquí.

¿Y por qué crees que decidiste quedarte siendo actor?

Primero, porque para mí es terapéutico. Aunque haga la misma obra durante cuatro meses, nunca es igual, y eso tiene una magia que no encuentro en ninguna otra parte. El momento con el público, el hecho de preparar algo para ellos y que muchas veces salga mal... eso me gusta.

Me gusta no tener nada asegurado. No tener estabilidad, ni emocional, ni económica, ni nada, porque en esta profesión no existe la estabilidad. Y mi naturaleza se acomoda a eso. Me gusta no saber qué va a pasar y tener siempre un reto nuevo. Porque siempre hay un personaje nuevo, siempre hay una historia nueva por contar. Siempre hay que saltar al vacío, dar el salto pensando en que algo puede salir bien o mal.

¿Te gusta actuar en televisión?

Sí, claro, mucho.

¿Cuáles son las diferencias y los desafíos entre actuar para televisión y actuar en otros formatos como teatro o cine?

En relación con la televisión tendríamos que hablar de dos momentos, porque la televisión que me tocó a mí y la que me está tocando ahora son bien diferentes. A mí me tocó una televisión con

series o novelas larguísimas, de 150 o 200 capítulos, sin derechos laborales. *El man es Germán* es de esa época que te digo, y más atrás aún. Como Germán, alcancé a conseguir ciertas condiciones, pero antes ni siquiera tenías horario: grababas 20 horas, ibas a dormir y volvías a grabar. Y así durante dos años.

Al final todo era mecánico, en piloto automático, y pocas veces se alcanzaba a disfrutar. En esa televisión no había tiempo: había que hacer una gran cantidad de escenas diarias y era muy desgastante. Sí, había un reconocimiento económico para quienes les iba bien, pero también era una industria muy poderosa. Antes de que llegaran los canales privados, eran puras productoras que trabajaban para Canal A y Canal Uno.¹⁹⁶ Entonces no había tanta demanda y, para los actores, tampoco tanta oferta, porque eran productoras produciendo solamente para dos canales.

Luego llegan los canales privados, Caracol y RCN, y el mercado se abre: ellos tienen que producir para sí mismos, y para nosotros el panorama empieza a ser un poco más amplio y mejor pago. Después, con la llegada de las plataformas digitales —Netflix, Amazon—, el trabajo cambió por completo.

¿Qué es lo diferente?

Yo siento que ahora es más profesional y hay más tiempo para hacer las cosas. Cuando tienes que hacer 25 escenas diarias, te quedarán bien una o dos. Aquí pasamos a hacer cuatro, cinco o seis escenas al día. Entonces hay más tiempo para el actor, para el director, para el fotógrafo: montar luces con calma, preparar la escena. Uno tiene tiempo de sentarse con el director, con el compañero o la compañera. Yo prefiero mil veces esto.

El cine ya es otra cosa. El cine sí tiene mucho más tiempo, más preparación. Y lo que yo rescato del teatro es que el teatro tiene algo que no tienen los otros dos: el presente. Vivir el aquí y el ahora, y que siempre hay revancha. En el teatro siempre hay revancha y puede salir bien. En el cine y en la televisión, no, se fue así, y más en la televisión, porque no tenemos tiempo. Ahora, sí me preguntas cuál disfruto más: el teatro lo disfruto. Pero hay personajes de la televisión que disfruto mucho hacerlos.

196 En Colombia, los canales de televisión A y UNO constituyeron la forma en que se organizó la programación de los dos únicos canales de televisión abierta nacional durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. La llegada de los canales privados RCN y Caracol, en 1998, transformó el sistema televisivo colombiano.

¿Cuál ha sido tu personaje favorito en televisión?

Hubo personajes que disfruté mucho, aunque no les fue tan bien. Pero sí hubo dos a los que les tengo mucho cariño y además les fue bien. Uno de ellos es Germán [de *El man es Germán*], por lo que significó para mi carrera y lo que hoy sigue representando. Para mucha gente yo todavía soy ese personaje, y la gente aún me reconoce, y sobre todo recuerdo el impacto que tuvo en los niños. Yo amo a los niños, tengo dos hijos, soy feliz con mis hijos, entonces me encanta tener en mi historial haber hecho algo para los niños.

Y el otro personaje es Jaime Garzón¹⁹⁷ [de *Garzón vive*], porque fue como lanzarse en paracaídas y sentir que de pronto no se abría.

¿Cómo llegaste a *Garzón vive*?

Eso fue con una productora que se llamaba RTI, que creo que ya no existe. Ellos hicieron un casting, más o menos en el 2013 o 2014, yo lo hice, pero fue raro porque cuando me llamaron me dijeron: “Hermano, vamos a hacer un casting muy, muy bueno, vamos a meterle plata”. Y yo pensaba: “¿Pero un casting con plata? No entiendo”. Me llevaron a una locación, me pusieron una compañera de escena —buena actriz—, ambientaron el lugar y yo hice el casting. Eso casi nunca ocurre, y ahora menos. Hoy en día es con alguien que lee detrás de la cámara.

Un día me citaron en RCN y resulta que ese casting que habían hecho lo vendieron como un *teaser*¹⁹⁸ y se lo vendieron a RCN. Eso fue con RTI. El tiempo pasó, volvieron a hacer casting y yo no quise porque tenía rabia. Le dije adiós incluso a Garzón.

Después, haciendo una obra de teatro, llegó Sergio Cabrera, el director de *Garzón vive*. Él fue a ver la obra y me dijo que iba a hacer la serie. Me habló del casting que yo había hecho, pero quedamos en que “ahí mirábamos a ver”.

Pasó el tiempo y un día estaba almorzando en *El Patio* —el restaurante donde solía estar Jaime Garzón—, conversando con un compañero y un político sobre el sindicato de actores. De repente me tocaron la ventana; miré y era el libretista, Juan Carlos Pérez. Me sacó del restaurante y me dijo: “Estoy escribiendo *Garzón*, y la verdad, Garzón es usted. ¿Se anima?”. Yo le respondí que, considerando que

¹⁹⁷ Jaime Garzón (1960–1999) fue un comediante, periodista y activista colombiano, reconocido por su sátira política. Fue asesinado en 1999. Su historia fue recreada en la serie *Garzón vive* (2018).

¹⁹⁸ En la producción audiovisual, un *teaser* es un avance corto —más breve que un tráiler— diseñado para despertar interés en una película, serie o proyecto en desarrollo. Suele mostrar imágenes iniciales o de prueba, sin revelar demasiado de la trama, y se utiliza para promocionar o presentar la idea a potenciales compradores, inversionistas o al público.

me lo preguntaba en el restaurante de Jaime y con una foto de él al lado, sí aceptaba.

Fui a hacer el casting y sentí que hice el peor casting de mi vida. Fue en diciembre. Me fui con todos los juguetes: la peluca, el maquillaje, los dientes, las gafas, todo. Hice el casting, salí y pensé: "No sé, pero siento que me fue mal". Uno siempre siente que le fue mal en el casting. El día que uno sale contento del casting es porque no quedó. Eso téngalo por seguro.

Como al mes me llamó Sergio y me dijo: "Creo que hicimos mal el casting. Usted lo hizo mal y yo también lo hice mal, porque el suyo fue el primer casting que tuve para esta serie. Creo que usted estaba mal, y yo tampoco lo supe dirigir. Entonces volvamos a hacerlo. Pero no haga nada. No traiga nada, no traiga gafas, ni peluca, ni nada. Véngase usted". Y fui, hice el casting. Como a los ocho días me llamaron y me dijeron: "Es usted, pero tiene que bajar diez kilos más o menos".

Garzón es el primer personaje histórico que tú interpretas, ¿correcto?

El único que he hecho hasta ahora.

¿Cómo comienza la preparación de Garzón?, ¿cuál es tu método?

Me dieron dos meses para preparar el personaje. Lo primero que hice fue sentarme con mis hijos y decirles que iba a estar ausente por lo menos seis meses, que me iban a ver "elevado", pensando en mil cosas. Era el personaje que nunca quise ser, porque nunca quise que lo mataran. Pero era un personaje que tenía que hacer. Decirle que no, habría sido sentirme frustrado toda la vida, pero decirle que sí podía acabar con mi carrera. Porque si me iba mal, iba a ser muy difícil reponerme. Si me iba mal con Garzón, iba a ser muy difícil que la gente volviera a creerme como actor. Porque es un personaje muy querido.

Era un desafío enorme, porque la gente lo primero que iba a hacer era ir a compararme, ir a ver dónde está la falla: "Convénceme de que eres Jaime". Después fui a buscar literatura sobre Jaime. Me llené de videos, entrevistas, sus personajes, sus historias... El libretista había hecho una investigación muy interesante que eran casi como cien entrevistas. Nos entregó un documento como de quinientas páginas con todos los audios de las entrevistas. Entonces yo lo que hice fue escuchar todas las entrevistas mientras veía videos, mientras hacía deporte; siempre con los audífonos puestos, escuchando la voz, escuchando todo, viendo los videos, leyendo.

Pero nunca practicaba "haciendo de él", porque no quería todavía. Es decir, no pensaba que ensayar como si fuera Jaime ayudara; al

contrario, podía ser un problema. Y eso fue también por decisión del director, porque Sergio siempre me dijo: “Yo no quiero que usted imite a Jaime. Usted tiene que ser Jaime”.

De hecho, ese fue el primer error que cometí en ese primer casting con Sergio: llegué a imitarlo. Sergio me decía: “No me importa si no se parece, no me importa si tiene otros dientes. Lo que estamos buscando es la esencia del man, esa chispa que tenía. Si logramos eso, el resto aparecerá. ¿Y si no aparece? No importa, pero nos vamos con eso”. Entonces yo realmente no pensaba mucho en cómo lo iba a hacer. Lo que tenía era que llenarme de esa energía.

¿Estabas entonces consumiendo como la esencia de Jaime de todos los registros?

Exacto. En todo. En lo que decían de él. En lo que él decía. En cómo lo decía, en su historia, en sus anécdotas, en las anécdotas de otros. Y era así. Y yo nunca ensayé solo en la casa actuando. Nunca. Siempre fui de información e información, información e información. Y entrenando como un berraco para bajar de peso. Siguiendo una dieta la berraca llegué al peso que necesitaban y empecé ya a ensayar en la producción, y ahí fue donde fui encontrando la vuelta.

¿Tienes algún archivo del proceso de creación de este personaje?

Tengo muchas cosas, porque me mandaron material que nunca salió al aire. Tengo un montón. Todas las entrevistas y todo eso, pero además archivos de video de Garzón inéditos. Por ejemplo, del Teatro Nacional me mandaron la obra que hizo con Fanny Mikey, *Mamá Colombia*, y la tengo.

Todo eso lo guardo en un disco duro en mi casa. Porque me obsesioné: la única forma de poder hacer esto era obsesionándome. Era pensar todo el día en Jaime, o como Jaime. Por ejemplo, llegaba al set, me maquillaban, me vestían, me ponían los dientes, y yo ya no era más Santiago: era Jaime. Solo Jaime. Jugaba a ser eso y podía decir lo que me diera la gana: insultar a la gente, echarle piropos a las mujeres. Y cuando terminaba de grabar me iba en la bicicleta con los audífonos puestos para seguir escuchando a Jaime, porque al día siguiente no solo había que hacer de Jaime, sino imitar a cinco presidentes —la mayoría ni siquiera me habían tocado—, y también a otros políticos de la época. En total, considerando los personajes que él creó más los que imitaba, fueron 52 personajes.

¿Cómo fue tu relación con el director?

Te puedo decir que Sergio es el mejor director con el que yo he trabajado. Él tenía varias cosas que lo hacían muy buen director. Una

es que él es muy místico a la hora de trabajar. Tiene una pasión que termina impregnando el equipo.

Cuando él entraba al set, todo el mundo hacía silencio. Le daba tiempo al actor. Y él siempre tenía la escena en la cabeza, pero no solamente esta escena, sino la que seguía en el libreto. Él sabía cómo debía terminar la escena para que la otra pegara. Uno como actor está pensando en sus escenas, pero no en toda la historia. Él tenía en la cabeza toda la historia y él sabía que este personaje iba de tal manera y que no podía parecerse a este.

Segundo, el usa algo que es muy técnico en esta serie, pero que funciona muy bien y creo que lo trae del cine y es que no tienes que levantar la voz para hablar. Nosotros del teatro venimos acostumbrados a hablar duro. Entonces las escenas eran todas así habladas.

En las otras producciones que he hecho no era así. Con Sergio todo era muy tranquilo. En el casting también se notó. Él busca en la actriz lo contrario del personaje. Entonces, si estamos hablando de una mamá que era fuerte, con un carácter muy fuerte, que a veces parecía que no quería a Jaime, buscaba una actriz tierna. Entonces era lograr que esa persona que en esencia es tierna, llevarla al extremo, al otro lado.

A mí me decía cosas muy valiosas y él me cuidó mucho, porque yo tiendo mucho a la comedia, y él todo el tiempo se me acercaba y me decía: "Estas haciendo comedia" y ahí me tocaba revisar.

¿Qué sería un mal director?

Un mal director es el que espera que tú repitas su actuación, porque no tiene las herramientas suficientes para hacer entender al actor qué es lo que él quiere y está obligando al actor a imitarlo. Y un actor no es un imitador. Otra característica de un mal director es que se impone. Yo siempre he dicho que el director debe ser la oposición del actor, pero una oposición que permita que las dos fuerzas vayan. Cuando llega a imponer, el actor pierde algo esencial, pues el actor es creador, necesita crear para sentirse vivo.

¿Hay alguna anécdota de Garzón Vive que recuerdes especialmente?

Hay un montón. Te voy a contar dos. Una es cuando Jaime está haciendo el personaje de Godofredo,¹⁹⁹ exactamente una famosa

199 Godofredo Cínico Caspa fue un personaje creado por Jaime Garzón en el programa satírico *Quac! El Noticero* (1995-1997). Abogado ultraconservador y defensor de la "gente de bien", caricaturizaba con humor mordaz los prejuicios y privilegios de la élite política y social colombiana.

escena en la que Godofredo menciona a Álvaro Uribe.²⁰⁰ En el libreto no aparecía este nombre sino otro. Ese día estaba trabajando con el segundo director, que también era muy bueno, y le dije: “Pero metámosle Alvarito por lo menos”. Listo, metimos el nombre.

Ocho días después le pedí a alguien que me pasara una copia de la grabación de esa escena, porque era muy seguro que en RCN no lo iban a mostrar. Efectivamente, no salió el aire. El mismo día que no salió, llamé a RCN y pregunté: “¿Por qué no sacaron esto?”. Me dijeron sencillamente que no. Entonces les respondí: “Ok, yo la tengo y la voy a publicar en mis redes.”²⁰¹

¿Quién toma la última decisión sobre qué sale y qué no, el productor?

Sí, el productor. Aunque incluso Sergio decía muchas veces que él creía que los de RCN ni siquiera estaban leyendo el guion, porque había muchísima denuncia. Era muy raro. Por eso yo dudaba y me preguntaba si íbamos a hacer la historia de Jaime o la historia de Jaime contada por RCN.

Muchos quedaron “salvados” porque al final decidieron cambiar los nombres. Entonces quedaron ahí en el aire, pero quien conoce la historia puede identificarlos. Pastrana²⁰² está ahí, con bigote, habla como Pastrana, pero tenía otro nombre. Y yo ya sabía que muchas cosas no iban a salir. Sabía que “Alvarito” no iba a salir.

¿Y cuando publicaste la escena en tus redes, qué te dijeron los del canal?

“¿Pero qué necesidad, Santiago?”. Eso fue lo que me dijeron. Yo la subí y ellos, con sus derechos de autor, podían quitarla, pero no lo hicieron.

Además, todo lo que era comprometedor yo lo grababa: ponía el celular abajo o grababa el audio, porque desconfiaba de que manipularan el material y quería tener el original. Temía que me pudieran estar usando con un discurso falso.

²⁰⁰ Se trata de una escena muy recordada en la que el personaje *Godofredo Cínico Caspa*, de Jaime Garzón, elogia la gestión del entonces gobernador de Antioquia, Álvaro Uribe Vélez, quien ocupó el cargo entre 1995 y 1997.

²⁰¹ La escena original fue publicada el 27 de febrero de 2018 en la cuenta de Instagram de Santiago Alarcón (@santialarconu). Consulta realizada el 15 de septiembre de 2025.

²⁰² Se refiere a Andrés Pastrana Arango, periodista y político colombiano que alcanzó la presidencia del país entre 1998 y 2002. En *Garzón Vive* fue interpretado por el actor Carlos Camacho, bajo el nombre ficticio de Santiago Villegas. La caracterización del personaje lo hacía inmediatamente identificable con la figura política real.

La otra anécdota es que, una vez, grabando el entierro de la mamá de Soledad,²⁰³ alguien me entregó una rosa. Al final la escena salió mal, se tuvo que repetir y Sergio me preguntó: “¿Y esa rosa en qué momento la entrega?”. Yo le dije: “Ay, no sé, Sergio, dejemos a ver la escena a dónde nos lleva”.

Entonces le dije a Chichila [Cecilia Navia, actriz que interpretaba a Soledad]: “En el momento en que tú quieras, pregúntame por la rosa y yo veré a ver qué pasa”. Es decir, que nos dejáramos llevar por la intuición. Hay un momento en que la intuición está tan despierta que uno confía en eso. Arrancamos la escena y, al final, ella me pregunta: “¿Y esa rosa, sardino, por qué no la dejó allá en la tumba?”. Yo le respondí: “No era para la mamá, era pa’ usted”, y se la entregué. Quedó entonces muy bonita y tierna la escena.

Unos días después, Chichila le cuenta a la verdadera Soledad, a Inés, sobre esa escena y ella le dice: “No te lo puedo creer. Yo todavía tengo una rosa guardada en un cuaderno que Jaime me entregó el día del entierro de mi mamá”. Nosotros no teníamos ni idea de eso.

¿Qué pensaste de las críticas o comentarios de los familiares de Jaime Garzón?

Yo siempre he dicho que les doy la razón y los entiendo. Sobre todo, porque me ponía en su lugar y pensaba: “No sé, yo no quisiera que contaran la historia de mi hermano”. Es complicado.

Cuando salió al aire, el hermano escribió algo muy interesante —no recuerdo si fue en *El Espectador* o en otro medio— donde hablaba de lo mal que le había parecido la serie. Sin embargo, reconocía mi actuación, aunque le parecía que la serie era completamente desacertada en un montón de cosas. Y está bien.

¿Cómo fue tu experiencia en términos de confrontación con la historia del país?

Yo creo que, honestamente, mi pensamiento político a partir de *Garzón vive* se parte en dos. Siempre tuve interés en la política, pero este personaje marcó una diferencia, porque entendí muchas cosas. Entendí mucho del funcionamiento, incluso de lo que pasó en ese momento, de cómo sucedieron las cosas —o por lo menos esa versión que se conoce.

Entendí lo interno de la política, esas cosas que nadie sabe, que no se comentan. Lo que siempre hablábamos de la corrupción, pero

203 Se trataba del personaje Soledad Cifuentes, inspirado en la vida de Inés Másmela, una de las parejas sentimentales del periodista y humorista Jaime Garzón.

que muchas veces se cree que pasa muy lejos... y estaba ahí. Ahí, en un restaurante, se cocinaban cosas muy oscuras. Muy oscuras.

El año pasado, en el contexto del paro nacional,²⁰⁴ estuviste muy activo políticamente, ¿tiene conexión con la experiencia en *Garzón vive*?

Yo creo que sí. Siempre tuve curiosidad política, pero el hecho de haber interpretado a Jaime me dio herramientas para ser un poco más valiente. Yo creo que interpretar a Jaime me dio la valentía que necesitaba para poder salir del clóset político.

Tener la valentía de nombrar. Porque yo puedo salir en televisión y decir que este país es corrupto, pero otra cosa es decir que tal personaje se está robando la plata o le está fallando al país, poder decir nombres. Esa valentía me la dio haber interpretado a Jaime.

¿Crees que estas series van más allá del entretenimiento?

Necesitan. Necesitan que vaya más allá del entretenimiento. El entretenimiento es una buena forma de llegar a la realidad.

Al menos yo siempre dije: “Si alguien que vio la serie después fue y buscó en YouTube a Jaime, el trabajo está hecho”. Yo no necesito que me recuerden a mí, por supuesto que no. Lo importante es que la serie haya llevado a la gente a preguntarse: “Ole, ¿quién era este man?”. Que vayan, lo vean y conozcan a Jaime, conozcan su historia. Ahí mi trabajo ya está hecho. No necesito nada más.

Paso a preguntarte por otro personaje que interpretaste en la serie *La Niña*:²⁰⁵ el doctor Horacio Fuentes. ¿Puedes contarme más de este personaje y cómo fue para ti esa experiencia de participar en esta producción?

Horacio Fuentes fue profesor de medicina de “la niña”. Esa interpretación fue lo más sorpresivo del mundo, porque yo entendía la situación, entendía el argumento, pero era como si a ti te contaran la historia de alguien que pasó por eso y, de repente, tú empiezas a

²⁰⁴ El Paro Nacional de 2021 en Colombia fue una serie de protestas sociales iniciadas el 28 de abril de ese año contra una reforma tributaria propuesta por el gobierno de Iván Duque. Aunque la reforma fue retirada, las movilizaciones se ampliaron hacia un rechazo generalizado a la desigualdad, la corrupción, los abusos policiales y la falta de oportunidades para jóvenes y sectores populares. El paro se extendió por varias semanas, con marchas, bloqueos y cacerolazos en todo el país, y dejó un saldo de graves violaciones a los derechos humanos, documentadas por organismos nacionales e internacionales.

²⁰⁵ *La Niña* (producida por CMO Producciones para Caracol Televisión en 2016), serie colombiana inspirada en hechos reales, que narra la historia de una exguerrillera reclutada en su niñez y su proceso de reintegración a la sociedad tras dejar las armas.

vivirlo. Como si te dijeran: “Oye, en Soacha pasó esto, unas madres²⁰⁶ están buscando a sus hijos porque desaparecieron”, y un día tú estás con ellas, acompañándolas en la búsqueda.

Eso me pasó con *La Niña*: una mujer que fue reclutada, que fue abusada, que después se volvió médica, y ahora yo estaba con ella, haciendo escenas. Era estar muy conectado con la realidad, pero al mismo tiempo, desde el personaje, ver todo como desde lejos. Era como decir: “Voy a alejarme de este conflicto, a ver cómo se ve”. Y eso fue lo que hice con Horacio. Pensaba: “¿Qué tal que yo fuera un extranjero?, ¿cómo se vería esto?”.

Por eso, en Horacio muchas veces veíamos una especie de tranquilidad, una falsa tranquilidad, una aparente sabiduría. Él decía cosas, pero era porque buscaba ver ese conflicto desde afuera. Y un poco eso es lo que le pasa al colombiano común y corriente: le gusta ver el conflicto desde afuera, como si no lo afectara, como si no lo tocara... hasta que un día le toca.

¿Cómo te preparaste para trabajar en *La Niña*? ¿Tuviste que investigar mucho sobre el conflicto colombiano y esto te cambió en algo?

Sí y no, porque este es un tema del que me he informado bastante. Yo soy víctima del conflicto: mi papá fue asesinado por un policía. Entonces me parecía una muy buena oportunidad para generar un espacio de reconciliación, un espacio para las oportunidades. Creo que por eso decidí hacer *La Niña*, porque es una historia de la vida real con un final que, en la vida real, es feliz.

Claro, en un país difícil, complicado, con falta de oportunidades, pero mira las cosas que pasan. Yo siento que fue una muy bonita oportunidad de estar en una serie que además ha funcionado afuera. De hecho, a mí me escriben es de afuera. Hace poco estuve en Argentina por esa serie, y alguna vez me entrevistaron allá para preguntarme qué eran los “falsos positivos”.²⁰⁷

206 Se refiere a las Madres de Soacha, un colectivo de mujeres que denunciaron la desaparición y asesinato de sus hijos, presentados por el Ejército colombiano como guerrilleros muertos en combate para inflar las estadísticas de la guerra. Este caso, revelado en 2008, se convirtió en uno de los ejemplos más conocidos de los llamados “falsos positivos”.

207 Falsos positivos es el nombre con que se conoce en Colombia a las ejecuciones extrajudiciales cometidas principalmente entre 2002 y 2008, durante el gobierno de Álvaro Uribe. Se trató de un crimen de Estado en el que el Ejército asesinó a miles de civiles para presentarlos falsamente como guerrilleros muertos en combate, con el fin de mostrar resultados en la lucha contra la insurgencia y obtener beneficios como ascensos, permisos o recompensas. La Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) ha reconocido estos hechos como crímenes de lesa humanidad.

Es interesante que sea un actor el que explique esto a un público que lo ignora, ¿no?

Claro, pero es justamente lo que tú estás investigando. Y yo te digo una cosa: si a un actor no lo transforma un personaje, algo pasó mal. Se supone que uno en las escenas debe entrar de una manera y salir de otra. Se supone que, como actor, cada escena debe transformarlo. Y así debe ser una serie para un actor: empezar de una manera y terminar de otra. Algo tuvo que haberte cambiado, algo tuvo que haberte afectado ese personaje.

ENTREVISTADORAS

Mónica Contreras Saiz. Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Antropología de las Américas (*Altamerikanistik*) e Historia, y doctora en Historia Latinoamericana por la Universidad Libre de Berlín (*Freie Universität Berlin*). Desde 2012 investiga cómo las personas aprenden sobre el pasado, con especial atención a la transmisión de la historia y la memoria a través de telenovelas, series y cómics, así como el empleo de métodos de las humanidades digitales para investigar su recepción. Entre 2021 y 2025 fue la investigadora principal del proyecto GUMELAB, *“Transmisión de la historia a través de los medios de entretenimiento en América Latina. Laboratorio de Investigación de la Memoria y Métodos Digitales —GUMELAB—”*.

Hannah Müsseman. Bachelor en filología alemana y portuguesa por la Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Realizó una maestría en Estudios Interdisciplinarios de América Latina en la Universidad Libre de Berlín (*Freie Universität Berlin*). Entre 2021 y 2024 fue investigadora doctoral del proyecto GUMELAB. Actualmente continúa desarrollando su investigación de doctorado en Historia, titulado *“History and Fiction in the Context of Migration: Temporalities and Historical Consciousness in the Latinx Community in the USA”*, como investigadora asociada del Colegio de Graduados *Temporalities of Future in Latin America*, de la Universidad Libre de Berlín.

Holle Meding. Bachelor en Estudios Regionales de América Latina por la Universidad de Colonia (*Universität zu Köln*). Posteriormente cursó una maestría en Historia y otra en Estudios Interdisciplinarios de América Latina en la Universidad Libre de Berlín (*Freie Universität Berlin*). Entre 2021 y 2024 fue investigadora doctoral del proyecto GUMELAB. Actualmente es becaria de la Fundación Gerda Henkel y continúa desarrollando su investigación de doctorado en Historia, titulado *“Zwischen Kommerz und Deutungsanspruch. Geschichtsvermittlung durch Unterhaltungsmedien in Chile”* (Entre el comercio y la pretensión interpretativa. La transmisión de la historia a través de los medios de entretenimiento en Chile) en la Universidad Libre de Berlín.

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas de los distintos equipos de producción que generosamente nos concedieron una entrevista, en el orden en que aparecieron en nuestra investigación —no en esta compilación—:

Gerardo Motta
 Juan Camilo Ferrand
 Alberto Gesswein
 Alejandra López González
 Sandra Rodríguez Báez
 Carlos Gaviria
 Carlos Moreno
 Dago García
 Julián Román
 Natalia Sabogal
 Dolores Souza
 Daniel Muñoz
 Rodrigo Carranza
 Loreto Aravena
 Ignacio Arnold
 Alejandro Bruna
 Rodrigo Cuevas Gallegos
 Andreas Gutzeit
 Juan Pablo Raba
 María Elena Wood
 Mario Ruiz
 Andrés Parra
 Juana Uribe
 Santiago Alarcón
 Diana Bautista
 Iván Palomino
 Nicolás Montero
 Diego Ramírez
 Anderson Ballesteros

Cecilia Rivera Navia
Michel Ruben
Sergio Durán
Bárbara Huberman
María Elena Wood
Patricio Pereira
Rodrigo Bazaes
Andrés Baiz
Zasha Robles
Gregorio Pernía
Julieta Figueroa

A todas las personas que amablemente nos compartieron sus contactos:

Omar Rincón
Daniela Abala
Juan Camilo Ferrand
Alejandra López
Alberto Gesswein
Sylvia Dümmer Scheel
Ignacio Arnold
Natalia Sabogal
Carlos Moreno
Andreas Gutzeit
María Elena Wood
Mario Ruiz
Gerardo Motta
Evelyn Hevia Jordán
Santiago Alarcón
Marcelo Casals
Carlos Gaviria

A todos los seres que le colaboraron a la editora de este libro:

Apoyo incondicional y codirección de GUMELAB: Stefan Rinke

Primera edición: Alejandra Ciro

Investigadora GUMELAB: Hannah Müssemann

Investigadora GUMELAB: Holle Meding

Administración: Claudia Daheim
El de los contactos y gatillador de este libro: Omar Rincón
Coordinación editorial FES: Luisa Uribe, Omar Rincón
Asistente: Chatvelita Montoya
Colegaje incondicional: Carolina Galindo, Lorena Antezana y Tatjana Louis
Delegada de juegos rifas y espectáculos: Laura Malagón
Coach emocional: Johanna María Mejía
Asistente distracción emocional 1: Momo Breipohl
Asistente distracción emocional 2: Fito Breipohl
Equipo de apoyo familiar: Martha Saiz, Manuela Gómez, Florian Breipohl

A todas las instituciones que cooperaron en la edición de este libro:

Freie Universität Berlin
Bundesministerium für Bildung und Forschung, BMBF
(Ministerio Federal de Educación e Investigación de la
República Federal de Alemania)
Fundación Friedrich Ebert, FES - Colombia
Iberseries & Platino Industria
Bundesagentur für Arbeit
(Agencia Federal de Empleo de la República Federal de Alemania)

Berlín, 2025

En memoria de Luisita

TELEVISIÓN CON MEMORIA

Entrevistas a creadores
de ficción histórica
en Chile y Colombia

La televisión latinoamericana no solo entretiene, también recuerda. En Chile y Colombia, series y telenovelas han hecho de la pantalla un espacio donde se discute la historia reciente, la dictadura, el conflicto armado, el narcotráfico, la corrupción.

En Televisión con memoria, la historiadora Mónica Contreras Saiz reúne 30 entrevistas con guionistas, directores, productores, actores e investigadores, para mostrar lo que ocurre detrás de cámaras: cómo se construyen los relatos, qué dilemas enfrentan los creadores y de qué manera la ficción puede convertirse en memoria colectiva. Este libro es una invitación a ver la televisión con otros ojos, como un espacio público donde la historia se debate en imágenes y donde la ficción abre espacios alternativos para imaginar y hablar de lo que duele.



Financiado por:



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung



FREIE
UNIVERSITÄT
BERLIN



GUMELAB



COMUNICACIÓN