

**LIGANDO A TELEVISÃO, ASSISTINDO A NAÇÃO:  
DIÁLOGOS E TROCAS ENTRE A COLÔMBIA  
E SUA TELEVISÃO\***

**TURNING ON THE TELEVISION, WATCHING THE NATION:  
DIALOGUES AND EXCHANGES BETWEEN COLOMBIA  
AND THE TELEVISION**

**ENCENDIENDO LA TELEVISIÓN, VIENDO LA NACIÓN:  
DIÁLOGOS E INTERCAMBIOS ENTRE COLOMBIA  
Y SU TELEVISIÓN**

Gedma Alejandra Salamanca Rodríguez\*\*

**Recibido:** 20 de febrero de 2017

**Evaluado:** 15 de marzo de 2017

**Aceptado:** 15 de junio de 2017

**RESUMO**

A televisão chegou à Colômbia em 1954 como uma plataforma política da ditadura militar e como parte de um projeto de modernização que tentava criar uma ideia de nação a partir da cultura e a educação. Com o tempo adquiriu uma importância que iria muito para além das ideias iniciais do Estado, assumindo um papel ativo dentro da sociedade, acompanhando suas mudanças e muitas vezes, ocasionando-as. A singularidade da televisão colombiana está dada pela combinação de diferentes graus de presença do Estado e da empresa privada, que não a colocam do lado de experiências públicas ou privadas, mas em um híbrido de televisão

---

\* Artículo de reflexión

\*\* Comunicadora social, mestranda da Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil. Bolsista OEA-UFOP. E-mail: sr.alejandra09@gmail.com

pública comercial. Esta característica descreve tanto um modelo de negócio quanto um papel da televisão como ator social, um rol que se transforma com o tempo e com as mudanças da sociedade. Considerando estas características, a partir de uma análise documental, o artigo explora a relação que a televisão tem estabelecido com a Colômbia como nação em diferentes momentos, levando em conta as mudanças tanto do meio como do país. A análise permitiu observar a importância da televisão na ampliação de oportunidades educativas, na modernização e secularização progressiva do país, as possibilidades inclusivas do meio, a preponderância da ficção como relato nacional e do humor como crítica social, entre outras.

**Palavras-chave** Sociedade colombiana, televisão colombiana, televisão pública, mista e privada, televisão e sociedade

## RESUMEN

La televisión llegó a Colombia en 1954 como una plataforma política de la dictadura militar y como parte de un proyecto de modernización que intentaba crear una idea de nación a partir de la cultura y la educación. Con el tiempo adquirió una importancia mucho más allá de los ideales iniciales del Estado, asumiendo un papel activo en la sociedad, acompañando sus transformaciones y muchas veces, ocasionándolas. La singularidad de la televisión colombiana está dada por la combinación de diferentes grados de presencia del Estado y de la empresa privada, que no la sitúan del lado de experiencias públicas o privadas sino en un híbrido de televisión pública comercial. Esta característica describe tanto un modelo de negocio como un papel de la televisión como actor social, un rol que se transforma con el tiempo y con los cambios de la sociedad. Considerando estas características, a partir de un análisis documental, el artículo explora la relación que la televisión ha establecido en diferentes momentos, tomando en cuenta las transformaciones tanto del medio como del país. El análisis permitió observar la importancia de la televisión en la ampliación de oportunidades educativas, en la modernización y secularización progresiva del país, las posibilidades inclusivas del medio, la preponderancia de la ficción como relato nacional y del humor como crítica social, entre otras.

**Palabras clave** Sociedad colombiana; Televisión colombiana; Televisión pública, mixta y privada; Televisión y sociedad.

## ABSTRACT

Television arrived in Colombia in 1954 as a political platform for military dictatorship and as part of a modernization project that tried to create a nation idea based on culture and education. Over the

time, it acquired an importance far beyond the initial ideals of the State, assuming an active role in society, accompanying its transformations and many times, causing them. The singularity of Colombian television is given by the combination of different degrees of presence of the State and private enterprise, which do not place it on the side of public or private experiences but on a hybrid of commercial public television. This characteristic describes both a business model and a role for television as a social actor, a role that transforms over time and with social changes. Considering these characteristics, based on a documentary analysis, the article explores the relationship that television has established at different times, taking into account the transformations of both the medium and the country. The analysis allowed observing the importance of television in the expansion of educational opportunities, in the progressive modernization and secularization of the country, the inclusive possibilities of the medium, the preponderance of fiction as a national story and humor as a social critic, and others.

**Key-Words:** Colombian society, Colombian televisión, public televisión, mixed televisión and private televisión, television and society

## **OLHAR PARA A TELEVISÃO COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO**

Desde que a televisão existe tem sido alvo de críticas de diverso tipo. Um olhar centrado somente em seu caráter de meio de massa, como expressão da homogeneização e mercantilização de produtos e audiências (França, 2006), impede compreender o lugar social que a televisão ocupa (Machado, 2003).

Para Pierre Bourdieu (1997), por exemplo, a televisão "coloca em sério perigo as diferentes esferas da produção cultural: arte, literatura, ciência, filosofia, direito; [...] a vida política e a democracia" (p. 7. Tradução nossa<sup>1</sup>), especialmente pelas estratégias que desenvolvem as emissoras na busca de audiência sem importar as consequências éticas, políticas ou sociais.

1 pone en muy serio peligro las diferentes esferas de la producción cultural: arte, literatura, ciencia, filosofía, derecho; (...) la vida política y la democracia.

Por sua vez, Giovanni Sartori acredita que na atualidade se desenvolve uma revolução multimídia caracterizada pelo *tele-ver* e o *vídeo-viver*. Para o italiano a televisão “modifica e empobrece o aparato cognoscitivo do *homo sapiens*”, convertendo ao homem “vídeo-formado” em alguém incapaz de compreender abstrações e conceitos (1998, p. 11. Tradução nossa<sup>2</sup>). Para Sartori na sociedade contemporânea a palavra foi destronada pela imagem, e desse jeito todo acaba sendo visualizado deixando fora aquilo que é essencial, e por tanto, invisível. Mas do que uma crítica aos donos dos meios, Sartori está preocupado pelo aparato da televisão em si mesmo, uma tecnologia que modifica a natureza do homem a partir do ato de *tele-ver*.

Para Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (1999) a crítica à televisão em América Latina, muitas vezes, tem se limitado à “queixa”, em uma “mistura de indignação moral com asco estético” (p.15). Essa reprovação parte da mirada moralista com que se olha para a televisão e para a sociedade que a assiste “incapaz de calma, de silêncio e solidão, e compulsivamente

necessitada de movimento, luz e barulho” (p. 15. Tradução nossa<sup>3</sup>). Entende-se a televisão como frívola, inculta, é reprochável porque nos absorve e evita-nos ter que pensar.

Segundo Martín-Barbero e Rey (1999) existe uma ideia elitista por trás dessas críticas, que evidencia um desprecio pelas expressões do povo:

Confundindo iletrado com inculto, as elites iluminadas desde o século XVIII, ao mesmo tempo em que afirmaram ao *povo* na política, negaram-no na cultura, tornando a *incultura* a característica intrínseca que moldou a identidade dos setores populares e o insulto com o qual eles cobriram sua inabilidade de aceitar que nesses setores pudesse haver experiências e matrizes de *outra* cultura (p.16. Tradução nossa<sup>4</sup>).

Assim, o que parece preocupar aos detratores da televisão não são realmente as consequências que a presença da televisão tem na sociedade, mas, sobretudo, o dano que causa à minoria culta e intelectual “estragando-a, distraíndo-a, roubando suas preciosas energias

2 modifica y empobrece el aparato cognoscitivo del homo sapiens.

3 Incapaz de calma, de silencio y de soledad y compulsivamente necesitada de movimiento, luz y brillo.

4 Confundiendo iletrado con inculto, las élites ilustradas desde el siglo XVIII, al mismo tiempo que afirmaban al *pueblo* en la política lo negaban en la cultura, haciendo de la *incultura* la característica intrínseca que moldó la identidad de los sectores populares y el insulto con que tapaban su interesada incapacidad de aceptar que en esos sectores pudiera haber experiencias y matices de *otra* cultura.

intelectuais" (Martín-Barbero e Rey, 1999. p. 15. Tradução nossa<sup>5</sup>).

Essas ideias entendem a televisão unicamente como uma produção de mercado e lugar de alienação, ressalta-se o componente de negócio negando por isso qualquer valor cultural, "A impressão que se tem é de que, na televisão, não existe nada além do trivial [...] Segundo essa concepção, o que importa não é o que acontece de fato na tela, mas o sistema político, económico e tecnológico no qual se forjam as regras de produção e as condições de recepção" (Machado, 2003, p. 16).

É importante considerar que, para além do aparato tecnológico e ideológico que a produz, a televisão é um "indiscutível fato de cultura de nosso tempo" (Machado, 2003, p. 21), que tem a capacidade de alimentar repertórios de sentido desde os quais nos reconhecemos e reconhecemos aos outros (Lopes, 2004), que estabelece relação com seu público, possibilitando em seus conteúdos múltiplos usos e interpretações e influenciando na conformação de hábitos e rotinas cotidianas.

Para Vera França (2006) a televisão deve se olhar levando em consideração que é um meio de comunicação, ou seja, uma tecnologia e uma linguagem particular capaz de uma ampla transmissão e que permite a conformação de uma experiência desde o deslocamento de signos. Assim, a televisão é um meio "dotado de configurações técnicas e padrões de funcionamento próprios, que obedece a uma lógica de produção e se realiza, historicamente, dentro de um determinado modelo e prática de distribuição e recepção" (p. 4). Com essas particularidades a televisão ocupa um lugar na sociedade, fornecendo imagens e referências comuns e estabelecendo representações coletivas a partir de conteúdos que misturam informação e entretenimento.

Os produtos televisivos são misturas das rotinas de produção e das demandas sociais. Nos programas de televisão confluem a cultura e o mercado em um processo de negociação, "de mediação específica entre as lógicas do sistema produtivo -estandardização e rentabilidade- e as dinâmicas da heterogeneidade cultural" (Martín-Barbero e Muñoz, 1992 p. 12. Tradução nossa<sup>6</sup>).

5 Sino el que le hace a la minoría culta, intelectual, estancándola, distrayéndola, robándole sus preciosas energías intelectuales.

6 De mediación específica entre las lógicas del sistema productivo –estandarización y rentabilidad- y las dinámicas de la heterogeneidad cultural.

## A TELEVISÃO NA COLÔMBIA: UMA TRANSFORMAÇÃO MUTUA

A televisão tem evoluído entrelaçada à história das sociedades, acompanhando as transformações e, muitas vezes determinando-as.

Durante anos a televisão tem sido um laboratório onde se percebem as interações entre o público e o privado de uma maneira mais intensa que em outros (meios), as tentativas tanto de democratização quanto de clausura, os ajustes –e desajustes– entre a força dos grandes conglomerados e os direitos dos cidadãos (Martín-Barbero e Rey, 1999, p. 57. Tradução nossa<sup>7</sup>).

No caso da Colômbia a televisão se consolidou como espaço estratégico de encontro, de narrativas comuns, de comunicação necessária em um país “quebrado em tantas partes” (Martín-Barbero e Muñoz, 1992, p.12. Tradução nossa<sup>8</sup>). A televisão chegou como parte de um projeto de modernização que tentava criar uma ideia de nação a partir da cultura e a educação. “Ali, os meios massivos de comunicação cumpriram um papel decisivo e estratégico ao serem usados

para interpelar desde o Estado ao “povo”, que em últimas, daria sentido e legitimidade à ideia de nação” (Uribe, 2004, p. 27. Tradução nossa<sup>9</sup>).

Como explica Uribe (2004), igual que em outros países de América Latina, desde a década de 1930 na Colômbia tinha se desenvolvido um ideal de modernização da nação liderado pelas elites, que se consideravam a si mesmas como as únicas modernas em oposição às maiorias incultas. Desde 1950 o Estado assumiu a tentativa de *civilizar* ao povo a partir da difusão da cultura e a educação, sendo os meios massivos de comunicação instrumentos para atingir a uma ampla população.

Com o tempo, a televisão adquiriu uma importância que iria muito para além das ideias iniciais do Estado. Ainda que seguindo os modelos políticos do país, a televisão assumiu um papel como ator social, muito para além de ser instrumento do governo de turno. A televisão se viu comprometida com a aparição de novos atores, outras formas culturais, temáticas, dinâmicas, narrativas e sensibilidades, que acabaram

7 Durante años la televisión ha sido un laboratorio donde se perciben las interacciones entre lo público y lo privado de una manera más intensa que en otros (medios), los intentos de democratización como también de clausura, los ajustes –y desajustes– entre la fuerza de los grandes conglomerados y los derechos de los ciudadanos.

8 Roto por tantas partes.

9 Allí, los medios masivos de comunicación cumplirían un papel decisivo y estratégico al ser usados para interpelar desde el Estado al “pueblo”, quien en últimas llenaría de sentido y legitimidad la idea de nación.

educando as pessoas desde a ficção e o entretenimento (Martín-Barbero e Rey, 1999). Esteve relacionada com a ampliação das oportunidades educativas no país e contribuiu à

Modernização do Estado e das instituições, as transformações da família e a secularização progressiva, embora lenta, da sociedade [...] também com as mudanças na expressão da sexualidade, as modificações nas apreciações da autoridade ou na renovação das estéticas que presidem desde as comemorações festivas até as variações da moda (Rey, 2002. p. 118. Tradução nossa).

Não sendo uma nação que organizasse sua memória e sua simbologia em torno de arquivos, museus ou centros de documentação, a Colômbia encontrou na rádio, e especialmente, na televisão, meios de recuperação e de socialização de ideias comuns sobre o que significa ser colombiano (Crawford e Flores, 2002).

É por isso que Rey (2002) afirma que a importância da televisão na Colômbia está para além de ser um fenômeno tecnológico ou comunicativo. O que realmente explica o desenvolvimento da televisão e a preferência do público pelo meio são, sobretudo, "a associação entre o novo rosto que a sociedade foi adotando e a lógica que determina a televisão (massividade, mistura, representação dos diferentes estilos de vida,

interculturalidade, expressão social dos gostos, construção de ficções da sociedade, pluralidade de gêneros)" (p. 120), características que têm a ver com a própria vida em sociedade.

O lugar que o meio ocupou historicamente foi resultado da maneira particular em que se desenvolveu misturando o público e o privado, entrelaçado à política, ligado a uma ideia de nação e às demandas culturais e educativas que lhe foram feitas (Rey, 2002).

Grande parte da sua singularidade está na combinação de diferentes graus de presença do Estado e da empresa privada, que não a colocam ao lado de experiências públicas ou privadas, mas em um híbrido de televisão pública comercial (García, 2017). Da sua origem estatal, foi rapidamente para um modelo misto, onde teve seu esplendor e, finalmente, permitiu a entrada à televisão privada que acentuou a hegemonia dos grandes capitais.

Essas mudanças não são somente um assunto de modalidades de televisão, "mas de fortes incidências das relações entre o público e o privado no desenvolvimento da televisão" (Rey, 2002, p. 120. Tradução nossa). O anterior implica que o modo de desenvolver a televisão na Colômbia em diferentes momentos teve repercussões na programação, nos conteúdos, nos objetivos e no papel que cumpriu na sociedade.

## **TELEVISÃO COLOMBIANA: EXPECTATIVA POLÍTICA E EDUCATIVA**

Quando a televisão foi levada ao país em 1954 pelo governo militar de Gustavo Rojas Pinilla, era o principal meio de propaganda do regime e se desenvolveu como espaço estratégico de controle estatal. Foi entendida como um bem de interesse geral que devia chegar a todas as regiões do país e considerava-se pública porque dependia completamente do governo para seu financiamento, políticas e programação. O governo de Rojas buscava que a televisão contribuísse para suprir as falências educativas do país seguindo o modelo da rádio educativa (Arango, 2004).

Assim, a televisão colombiana nos primeiros anos cumpriu dois objetivos fundamentais: o primeiro tinha a ver com o controle e uso partidista da informação, em um clima político de fortes enfrentamentos entre os partidos liberal e conservador; o segundo se refere à ideia de utilizar os meios de comunicação, e no caso a televisão, para a difusão cultural desde gêneros como o teleteatro (Uribe, 2004). Pode-se observar como, desde muito cedo, teve-se a intenção de converter a televisão em um projeto político, com uma ideia de nação centralizada e um ideal de cultura que se propus elevar às massas incultas (Rey, 2002). Todo isso, dentro de um debate entre o caráter estatal ou privado do meio.

Inicialmente a televisão na Colômbia se desenvolveu seguindo um modelo "caudilhista", atada à figura do General Rojas Pinilla (Vizcaíno, 2005). Durante o governo de Rojas se pensava que a televisão devia servir para a difusão de expressões cultas em um país maioritariamente rural, tradicional, analfabeto, com escasso desenvolvimento industrial, e com grandes tensões políticas. Os resultados dependiam da qualidade e variedade de programação. Por isso, deviam se transmitir uma ampla gama de conteúdos, desde temas agrícolas até expressões artísticas e científicas. A televisão comercial era entendida como um perigo, organizada pelo mau gosto e por programação de baixa qualidade (Rey, 2002).

Nessa etapa inicial, impulsaram-se instalações para ampliar a cobertura e se deu importância ao teleteatro, gênero que apresentava obras do teatro universal (Arango, 2004).

Até 1954 a Colômbia escutava muita rádio, mas estava praticamente cega frente a si mesma. O cinema que chegava era em sua totalidade *gringo* ou mexicano e as poucas imagens em movimento que se faziam na Colômbia ofereciam uma visão reduzida e de impacto insignificante. Em 1955 a Colômbia começou a ver, isto aconteceu em parte graças ao teleteatro, um programa de televisão que se fazia ao vivo, onde se



representavam grandes obras colombianas e grandes obras da literatura mundial (Señal Colombia, 2014<sup>10</sup>)<sup>11</sup>.

O teleteatro foi importante na relação que a televisão estabeleceu com o país por várias razões. Apesar de não ser exclusivo da Colômbia, uma vez que também fez parte das produções televisivas de outros países da América Latina, como menciona Araujo (2016) sobre o Brasil ou Varela (2011) sobre a Argentina, o teleteatro colombiano fez parte de uma renovação cultural junto com manifestações teatrais e literárias colombianas, alimentadas por uma inovação na atuação e pelo sentido crítico das artes que tentaram deixar atrás as tradições da época colonial. O teleteatro contribuiu à modernização da nação levando ao público outros modos de viver, permitindo a irrupção de atores que antes não foram tidos em consideração e a aparição de novos movimentos artísticos, diferentes aos da elite nacional (Martín-Barbero e Rey 1999).

O teleteatro colocou em dúvida as manifestações culturais tradicionais impostas por setores hegemônicos, questionando, inclusive, a legitimidade que as sustentava. Este caráter renovador despertou críticas de setores conservadores, questionando a validade cultural e artística do gênero que se apresentava em um meio comercial e massivo. "De natureza paradoxal, o teleteatro se assomava a um meio que permitia difusões massivas somente alcançadas pela rádio, enquanto muito cedo, navegava pressionado pelas demandas comerciais e uma vocação cultural originária" (Martín-Barbero e Rey, 1999, p. 100. Tradução nossa<sup>12</sup>).

O teleteatro levou obras cultas a uma maioria iletrada seguindo a ideia do governo de que a televisão fosse uma plataforma de difusão da cultura, "não eram apenas os iluminados, os ricos ou os conhecedores que podiam aproveitar os bens culturais, mas também os espectadores anônimos, os setores da classe

10 Hasta 1954, Colombia escuchaba mucha radio pero estaba prácticamente ciega frente a sí misma. El cine que llegaba era en su totalidad *gringo* o mexicano y las pocas imágenes que se hacían en Colombia ofrecían una visión reducida y de impacto insignificante. En 1955 Colombia comenzó a ver, esto ocurrió en parte gracias al teleteatro, un programa de televisión que se hacía en vivo, donde se presentaban grandes obras colombianas y grandes obras de la literatura mundial.

11 Señal Colombia. *Todo lo que vimos. Los seis programas más populares 2014*, Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NbCqSYpmtDk>. Recuperado o 08/11/2017

12 De naturaleza paradójica, el teleteatro se asomaba a un medio que permitía difusiones masivas solo alcanzadas por la radio mientras que muy pronto navegaba presionado por las exigencias comerciales y una vocación cultural originaria.

média e até os analfabetos" (Martín-Barbero e Rey, 1999, p. 111. Tradução nossa<sup>13</sup>). Assim, foi importante na formação de audiências para televisão. Um público que aprendeu a exigir qualidade das produções televisivas, com um gosto refinado pelo nível que se mostrou nas produções nacionais desde o começo.

Os meios electrónicos renovavam o próprio panorama da circulação simbólica, articulavam-se com o massivo e com as lógicas comerciais, facilitava a aparição de outros públicos e faziam evidentes matizes locais, em um país que tudo o via e o prescrevia, desde o centralismo das suas elites da capital (Rey, 2002, p. 140. Tradução nossa<sup>14</sup>).

O teleteatro se constituiu na primeira tentativa de texto televisivo com caráter nacional, de modernização das artes a partir da experimentação a partir da linguagem audiovisual da televisão, "o moderno se concebe então como

o novo, o diferente, o que gera rupturas, o que amplia perspectivas; mas também o que se adentra em territórios desconhecidos, fomenta linguagens inéditas, estende suas coberturas de expansão e impacta em outras ordens da vida social" (Martín-Barbero e Rey, 1999, p. 102. Tradução nossa<sup>15</sup>).

O teleteatro foi a porta de entrada para todos os outros gêneros televisivos (Rey, 2002). Localizando-se como intermédio entre a radionovela e a telenovela, facilitou a continuidade expressiva e cultural entre as duas formas narrativas. O teleteatro herdou da rádio as obras e os atores. Sua figura mais representativa foi Bernardo Romero Lozano, primeiro diretor artístico da *Radiodifusora Nacional*, quem buscou compreender a nova linguagem da televisão adaptando os textos que antes foram da rádio a uma proposta audiovisual. Da mesma maneira, o público que antes acompanhava os programas e atores na rádio, começou a segui-los também na televisão.

13 Ya no eran solamente los ilustrados, los ricos o los entendidos los que podían disfrutar de los bienes culturales sino también los televidentes anónimos, los sectores de clase media e inclusive los analfabetos.

14 Los medios electrónicos renovaban el propio panorama de circulación simbólica, se articulaban con lo masivo y con las lógicas comerciales, facilitaban la aparición de otros públicos y hacían evidente matices locales, en un país que todo lo veía y lo percibía desde el centralismo se sus elites capitalinas.

15 Lo moderno se concibe entonces como lo nuevo, lo diferente, lo que genera rupturas, lo que amplía las perspectivas; pero también lo que se adentra en territorios desconocidos, fomenta lenguajes inéditos, extendiendo sus coberturas de expansión e impacta en otros órdenes de la vida social.

Apesar de ter uma boa aceitação entre o recente público da televisão, o teleteatro começou a ser dominado pelas tensões entre o artístico e o massivo, especialmente depois da chegada das programadoras e da televisão mista, levando a sua desapareição na metade da década de 1960. No fundo essas tensões eram o reflexo do panorama nacional, em que uma parte da sociedade se resistia à entrada da modernidade e a presença dos novos meios de comunicação, e outra parte entendia nesses meios, especialmente na televisão, uma nova possibilidade de difusão cultural, uma conquista para o povo.

Com todo e suas limitações, o teleteatro abriu a porta à experimentação, foi lugar de criação de atores, gênero formador de audiências e expressão narrativa nacional. Teve seu papel na renovação de uma tradição conservadora e clerical da cultura, acercou o teatro às maiorias e evidenciou outras formas de viver marcadas por ideais de liberdade mais profanos e racionais e por tanto mais modernos (Rey, 1996).

## **DA TELEVISÃO PRIVADA AO MODELO MISTO**

Um segundo momento da televisão colombiana se dá com a entrada da televisão comercial em 1955, quando o governo de Rojas Pinilla teve que permitir a exploração de alguns espaços

do canal nacional pela empresa TVC (Televisão Comercial), devido às dificuldades de sustentar o meio apenas com recursos públicos. Nasceu assim o modelo misto característico da televisão Colômbia.

De acordo com Rey (2002) o modelo misto consistia na divisão de funções entre o Estado e as programadoras privadas para o desenvolvimento da televisão. Enquanto o primeiro era responsável pelas políticas, infraestrutura e regulação, as segundas produziam os programas. O financiamento da televisão pública vinha do pagamento que essas empresas faziam pelo arrendamento dos espaços nos canais nacionais.

Este sistema rijou a televisão colombiana durante as primeiras quatro décadas (1955 - 1998). Embora com modificações normativas e evoluções tecnológicas e narrativas, de forma básica, o modelo misto foi desenvolvido seguindo o esquema de produção privada e administração do Estado.

Ainda com a presença de empresas privadas, o governo não abandonou o controle da televisão:

Com respeito ao funcionamento da TV comercial convém aclarar que o Estado não renuncia ao controle e vigilância dos programas que se transmitam através da Televisora Nacional. Daí que em esta se admitam anunciadores e

não patrocinadores [...] O anunciador alquila o tempo e proporciona os programas, mas o Estado se reserva o direito de admiti-los o rejeitá-los, segundo favoreçam ou contrariem os interesses do público colombiano (Boletim da *Radiodifusora Nacional* Em Arango, 2004, p. 23. Tradução nossa<sup>16</sup>).

As programadoras recebiam, de acordo com um conjunto de critérios definidos pela lei, certo número de horas de programação, que em nenhum caso podiam exceder uma porcentagem máxima (Rey, 2002). Essas empresas tinham que se ajustar aos objetivos do governo para desenvolver seus produtos, porque como explica Vizcaíno (2005), “no nível interno da televisão, o Estado assumiu um compromisso com a sociedade e tinha se feito responsável por isso. Consequentemente, o que era feito, direta ou indiretamente, por si mesmo ou por meio de contratos de concessão, tinha que se ajustar aos objetivos do Estado” (p. 132. Tradução nossa<sup>17</sup>).

Após do fim do regime militar em 1957, a televisão seguiu em coerência com o modelo do *Frente Nacional*, esquema de distribuição político que consistia na alternância de governos entre os partidos liberal e conservador e o reparto de quotas burocráticas em igualdade para os dois partidos, livre exercício do poder, controle sobre os recursos e alternância na designação dos quadros burocráticos (Vizcaíno, 2005). Dessa maneira, o país e a televisão passaram de um modelo caudilhista para outro sustentado na rotação partidista.

A relação televisão-política se tornou ainda mais evidente nas concessões dos espaços, criando um mercado oligopolista formado pelos primeiros programadores e anunciantes (Vizcaíno, 2005). Especialmente os programas informativos se converteram em cotas políticas e estratégias eleitorais, sendo adjudicados, na maioria das vezes, aos filhos dos ex-presidentes (Restrepo, 1999). “Esta ‘politização’ dos telejornais estava anunciada desde a origem da televisão. Ao

16 “Con respecto al funcionamiento de la TV comercial conviene aclarar que el Estado no renuncia al control y supervigilancia de cuantos programas se transmitan a través de la Televisora Nacional. De aquí que en ésta se admitan anunciantes y no patrocinadores [...] El anunciador alquila el tiempo y suministra los programas, pero el Estado se reserva el derecho de admitirlos o rechazarlos, según favorezcan o contraríen los intereses de la audiencia colombiana”.

17 En el plano interno de la televisión, el Estado había asumido un compromiso con la sociedad y se había hecho responsable de ella. En consecuencia, lo que se hacía, directa o indirectamente, por sí mismo o por medio de contratos de concesión, se ajusta a la razón del Estado.

nacer como 'o capricho positivo de um ditador', a televisão cresceu arraigada à ideia que se lhe tem assignado à propaganda na governabilidade. Uma ideia, que embora tenha variado, ainda persiste". (Rey, 2002, p. 157. Tradução nossa<sup>18</sup>).

A transformação de uma televisão inteiramente dependente do Estado a uma mista teve consequências no desenvolvimento do meio, no tipo de conteúdos produzidos e no papel que a televisão assumiu no país. Desde a entrada do modelo misto, a propriedade da televisão colombiana não era apenas exclusiva do Estado, mas era compartilhada com as empresas programadoras privadas. Assim os conteúdos tinham uma dupla característica: eram produzidos dentro dos ideais de negócios das programadoras e, ao mesmo tempo, serviam para objetivos culturais do governo.

Com esta fórmula, a televisão nacional (assumida como veículo da cultura e serviço público) construiu documentos [...] de um grande valor histórico que nos testemunham nosso

passado recente, nos recriam como éramos a meados do século e, por fim, como nos víamos a nós mesmos. Daí que podemos afirmar que a televisão, em um meio cultural onde representações icônicas, como a pintura, a fotografia ou o cinema tinham um desenvolvimento não somente escasso, mas restrito, consegue pela primeira vez na nossa história representar uma realidade que em muitos casos tinha sido, até então, ignorada (Crawford e Flores, 2002, p. 191. Tradução nossa<sup>19</sup>).

Com tudo e a presença de capital privado, o estado continuou desenvolvendo sua ideia de televisão com uma missão de difusão de educação e cultura. Entendendo o educativo desde a instrução em 1955 foram desenvolvidos programas para crianças de escolas primárias (URIBE 2004), mas foi na década de 1960 que a televisão educativa ganhou força com a criação da televisão escolar, que para 1964 tinha se consolidado como uma das maiores redes de televisão educativa na América Latina. (Arango, 2004, p. 25).

18 Esta "politización" de los telediarios estaba anunciada desde el origen de la televisión. Al nacer como "el capricho positivo de un dictador" (Fausto Cabrera), la televisión creció arraigada en la idea que se le ha asignado a la propaganda en la gobernabilidad. Una idea, que si bien ha variado, aún persiste.

19 Bajo esta fórmula, la televisión nacional (asumida como vehículo de cultura y servicio público) construyó documentos [...] de un invaluable valor histórico que nos testimonian nuestro pasado reciente, nos recrean cómo éramos a mediados de siglo y, fundamentalmente, cómo nos veíamos a nosotros mismos. De ahí que podamos afirmar que la televisión, en un medio cultural donde las representaciones icónicas, como la pintura, la fotografía o el cine, tenían a mediados de siglo un desarrollo no sólo escaso sino restringido, consigue por primera vez en nuestra historia re-presentar una realidad que en muchos casos había sido, hasta ese entonces, ignorada.

Inicialmente a televisão educativa era uma série de aulas estruturadas por professores da Universidade Nacional da Colômbia e o Ministério de Educação Nacional que buscava complementar os métodos de ensino nas escolas. Depois, em 1970, desenvolveu-se o programa *Capacitación popular, palanca para el progreso*, que consistiu em uma série de aulas transmitidas no canal 11 com a intenção de contribuir com a educação de adultos que estavam fora do sistema educativo. A esta iniciativa se somou em 1973 o *bachillerato para adultos*.

Em janeiro de 1974 se informava por parte do Diretor do *Fondo de Capacitación Popular*, criado especialmente para canalizar a televisão educativa, que o Estado tinha três grandes frentes de educação por televisão: Televisão complementar escolar, a educação básica para adultos e a educação não formal por televisão. A primeira beneficiava a meio milhão de crianças de 20 departamentos<sup>20</sup>, programas que chegavam pela emissora nacional com

1200 horas de produção ao ano. A educação básica para adultos chegava aos *telecentros* com 800 horas de emissão no ano. A Educação não formal inclui a Universidade do Aire, promoção juvenil e formação cívica social [...] (Arango, 2004, p. 26. Tradução nossa<sup>21</sup>).

A entrada de capital privado na televisão permitiu que se desenvolvessem novos gêneros com patrocínio de marcas comerciais, como telejornais, telenovelas e dramatizados. Um enfoque de espaços e não de canais permitiu que um grande número de produtoras convivesse nas duas redes dispostas pelo Estado, gerando uma variedade de narrações e estéticas,

O sistema misto colombiano permitiu [...] o desenvolvimento de uma televisão comercial de caráter nacional, com uma quantidade importante de atores e uma destacada expansão de gêneros como a telenovela e o drama. As programadoras facilitaram a evolução do setor televisivo, afiançaram a produção nacional

20 Departamento corresponde à divisão político-administrativa da Colômbia

21 En enero de 1974 se informaba por parte del Director del Fondo de Capacitación Popular, creado especialmente para canalizar la televisión educativa, que el Estado tenía tres grandes frentes de educación por televisión: televisión complementaria escolar, la educación básica para adultos y la educación no formal por televisión. La primera beneficiaba a más de medio millón de niños de 20 departamentos, programas que llegaban por la cadena nacional con 1.200 horas de producción al año. La educación básica para adultos llegaba a los telecentros con 800 horas de emisión al año. La educación no formal incluye a la Universidad del Aire, promoción Juvenil y formación cívico social [...].

e diversificaram o campo da competência assim como as possibilidades de propostas televisivas (Rey, 2002, p. 125. Tradução nossa<sup>22</sup>).

A programação do modelo misto se caracterizou pela experimentação e inovação. Com as regulações do Estado, a televisão colombiana se preocupou por reconhecer em suas produções realidades da nação e modos de vida de seus habitantes. A televisão cumpriu assim, um papel de representação da sociedade e de construção de identidade nacional a partir do reconhecimento da sua diversidade, especialmente desde gêneros de ficção em formatos como a telenovela, a comédia ou o dramatizado, que se consolidaram como marca de memória e testemunho da diversidade do país. Com uma escassa indústria cinematográfica e com informativos ligados à política, a ficção representou a história da vida cotidiana na Colômbia constituindo uma mínima trama compartilhada de dramas e alegrias (Martín-Barbero e Muñoz, 1992).

A ficção foi desenvolvida na Colômbia a partir de referências nacionais, buscando se diferenciar de outros estilos do continente como o mexicano, o venezuelano ou o brasileiro. Da ficção, a telenovela foi tradicionalmente o produto

televisivo de preferência na Colômbia, ainda que no começo fosse entendida como um produto trivial em comparação com o teleteatro.

Desde as primeiras produções, a telenovela colombiana explorou as possibilidades do melodrama para construir relatos que recriaram os conflitos sociais e recuperaram fatos históricos do país. Muito cedo, na década de 1960, aparecem telenovelas como *Destino... la ciudad* que apresentou as dificuldades dos migrantes do campo às cidades, com tanto sucesso, que depois foi feito também um filme (Crawford e Flores, 2002). Com o tempo a telenovela colombiana vai se modificando determinada pelas condições de produção, as relações com as audiências, as diferenças com indústrias internacionais, as conexões com a história do país e as transformações narrativas (Rey, 2002).

Na década de 1970 a telenovela ganha protagonismo na indústria televisiva nacional pela competência entre as programadoras. Impulsada pela lei de nacionalização de conteúdos se buscou criar uma telenovela ambientada na nação e a estratégia narrativa foram as obras literárias. Entre as produções que se fizeram estão *Mil francos de recompensa* de

22 El sistema mixto colombiano permitió [...] el desarrollo de una televisión comercial de carácter nacional, con una cantidad importante de actores y una destacada expansión de géneros como la telenovela y el drama. Las programadoras facilitaron la evolución del sector televisivo, afianzaron la producción nacional y diversificaron el campo de la competencia así como las posibilidades de propuestas televisivas.

Víctor Hugo, *La Tregua* de Mario Benedetti, *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa e obras colombianas como *La Vorágine* de José Eustacio Rivera, *La María* de Jorge Isaacs e *El buen salvaje* de Eduardo Caballero Calderón.

Na década de 1980 a telenovela nacional consolida seu jeito narrativo, com um estilo colombiano dado pelos nexos com realidades regionais, personagens do cotidiano, os ofícios populares, e as atuações naturais perto das vivências do dia a dia. As gravações em exteriores, o uso da cor e a possibilidade do vídeo contribuem para ambientar as histórias nas paisagens nacionais.

A telenovela de 1980 se desloca pela geografia colombiana, levando representações das regiões para o país inteiro. Destacam-se produções como *Gallito Ramírez* (1986), *San Tropel* (1988), *Caballo Viejo* (1988), *Quieta Margarita* (1988-1989), *Escalona* (1991), *Azúcar* (1989), *La potra Zaina* (1993) e *Café con aroma de mujer* (1994). Assim, a telenovela de 1980 contribui ao reconhecimento de uma nação plural e diversa, que mais tarde seria se afirmaria na Constituição de 1991. A telenovela deste período:

Mistura elementos modernos com tradicionais, desde um lugar de busca constante. Parece ter uma atitude de indagação, de exploração, de universos urbanos, provinciais, rurais, âmbitos laborais, domésticos e profissionais. Traça uma riquíssima pintura dos mundos de província, da vida dos povos afastados dos centros urbanos e de seus personagens (Mazziotti, 2006, p. 38. Tradução nossa<sup>23</sup>).

Além das telenovelas, outros formatos como as comédias e os dramatizados tiveram um papel importante na história da televisão nacional. Nas comédias destacam-se produções como *Yo y Tú* (1956-1976), *Don Chinche* (1982) ou *Dejémonos de vainas* (1984) que, desde o humor e a ironia, mostraram a vida cotidiana do país, seus sotaques, sua música e suas vivências. A diferença de países como o México ou o Peru, o cómico na Colômbia não se encontra no popular como eixo central, mas como referência. Quando o popular aparece faz servindo para a crítica, quase sempre dirigida a uma sociedade arrivista e de dupla moral “que se acha de melhor família e que tem sonhos e práticas de pseudo aristocratas” (Rey, 2002, p.155. Tradução nossa<sup>24</sup>).

23 Combina elementos modernos con los tradicionales, y lo hace desde un lugar de búsqueda constante. Pareciera tener una actitud de indagación, de exploración, de universos urbanos, provinciales, rurales, ámbitos laborales, domésticos y profesionales. Traza una riquísima pintura de los mundos de provincia, de la vida en los pueblos alejados de los centros urbanos y de sus personajes.

24 Que se creen de mejor familia y tienen sueños y prácticas pseudo aristócratas.



Por sua parte, o dramatizado foi um dos gêneros mais inovadores e mais importantes da história da televisão colombiana. Presentes na televisão colombiana desde 1970, os dramatizados foram seriados unitários de uma hora, transmitidos semanalmente que se diferenciavam da telenovela porque apresentavam personagens mais reais e complexos, e uma grande riqueza de situações que iam para além do estereotípico das telenovelas. (Subgerencia Cultural del Banco de la República, 2014).

Para Rey (2002) O dramatizado foi uns dos lugares onde se mostravam as problemáticas sociais que pareciam ser pouco reconhecidas em programas informativos e de opinião. As temáticas apresentadas incitavam a controvérsia e o debate em torno de temáticas pouco discutidas até então como o AIDS, a homossexualidade ou as drogas. "Em certo sentido, a narração televisiva servia de espaço de deliberação social, e a ficção, do mundo possível em que, por contraste, uma sociedade se refletiu e interpelou" (p. 154. Tradução nossa).

O dramatizado apresentou obras literárias da Colômbia e América Latina, mas também tratou problemáticas sociais como o narcotráfico, a delinquência, o sequestro, a corrupção e a pobreza; "Este gênero transpassou os limites narrativos de

outros gêneros e abriu a porta à controvérsia e à deliberação social, misturado com uma ficção que refletia fortemente a realidade". (Subgerencia Cultural del Banco de la República, 2014).

Nas últimas décadas do século XX foram especialmente difíceis para o país. A Colômbia enfrentava grandes problemáticas com os carteis do narcotráfico, as guerrilhas e os paramilitares. A década de 1990 começou com uma crise de segurança tanto no campo quanto nas cidades, o assassinato de quatro candidatos presidenciais, e a promulgação de uma nova constituição. Graves escândalos de corrupção, o financiamento da campanha presidencial de Ernesto Samper e o conflito armado marcaram o fim do milênio.

Para tratar esse panorama na televisão surgiram novas formas e personagens que usavam o humor como ferramenta política. *Zoociedad* e *Quac* de Jaime Garzón e depois *La Tele* e *El siguiente programa* de Martín de Francisco e Santiago Moure "converteram a tragédia que se vivia no país em uma comédia de televisão e vice-versa" (Señal Colombia, 2014. Tradução nossa<sup>25</sup>). Trata-se de programas com um alto sentido social, um humor urbano e político, com uma proposta audiovisual moderna e um componente irônico que se emparenta com a caricatura ou os quadrinhos.

25 Convertieron la tragedia que se vivía en el país en una comedia de televisión y viceversa.

Enquanto Jaime Garzón fazia críticas corrosivas em um país lotado de narcotráfico, corrupção e instituições deslegitimadas, a partir de personagens criativos que se converteram em uma crônica da situação do país, De Francisco e Moure desenvolveram um humor mais juvenil e irreverente, usando o *cómic*, e signos da cultura da imagem, brincando com o simbolismo para se burlar da sociedade colombiana do momento (Rey, 2002). Estes programas levaram reflexões interessantes ao país utilizando o humor para propor miradas críticas da realidade.

## **DO MODELO MISTO À TELEVISÃO PRIVADA**

Durante o modelo misto a televisão nacional teve um crescimento limitado em comparação com outras do continente. Os debates sobre a presença excessiva da política e a impossibilidade para desenvolver uma indústria de competência internacional exigiram revisar o funcionamento do esquema misto.

Com a promulgação da constituição de 1991, foi estabelecido o direito de fundar meios de comunicação, a liberdade de expressão foi garantida e a censura proibida. Posteriormente, em 1995, a lei 182 abriu a possibilidade de operar e explorar a televisão por particulares. Assim, as antigas programadoras RCN e Caracol se tornaram os canais privados do mesmo nome. Com eles, surgiu um novo modelo, a televisão privada.

Neste novo esquema a televisão pública e a mista não desaparecem, mas passaram a conviver com os canais privados. Ainda que essa mudança em teoria produzisse uma variedade de modalidades de televisão, o poderio dos grandes capitais privados levou ao fechamento da maioria das empresas produtoras do sistema misto, diminuindo a pluralidade de expressões televisivas (Rey, 2002; Rincón 2013).

Esta transformação é uma amostra das reformulações que a televisão teve seguindo as mudanças da própria sociedade. A indústria televisiva nacional demandava crescer e para isso, precisava se libertar das restrições do Estado e se desenvolver em liberdade expressiva e de mercado. Com a entrada da televisão privada se produzem transformações nas relações do público e o privado, com uma ampliação, segmentação e intersecção das audiências e dos gêneros, tudo isso unido a mudanças nas percepções sociais sobre as indústrias culturais e suas articulações com a sociedade civil (Martín-Barbero e Rey, 1999).

Pouco a pouco a competência entre os modelos presentes na televisão colombiana se torna cada vez mais desigual. Enfraquece-se a televisão mista até quase desaparecer e a televisão pública perde protagonismo, transformando-se em dois canais, um cultural que tenta conservar o espírito da televisão educativa de antes, e outro

institucional dedicado às transmissões governamentais. Em contraste, os canais privados continuam crescendo até levar quase a totalidade da audiência<sup>26</sup>.

A televisão do Século XXI na Colômbia tenta se fazer longe do Estado e com uma tenência muito mais empresarial do que pública. "Essas transições não são apenas um ato de vontade, mas de exigências que advêm da complexidade dos mercados, da renovação tecnológica, dos requisitos da competição e da lógica interna do desenvolvimento da mídia" (Martín-Barbero e Rey, 1999, p. 59. Tradução nossa<sup>27</sup>).

O novo modelo de televisão é desenvolvido por canais e não por espaços. Os canais produzem conteúdo em torno das necessidades do mercado, priorizando o lucro sobre objetivos educativos ou culturais. A propriedade, que no modelo misto foi compartilhada entre as empresas programadoras e o Estado, agora está concentrada nos dois canais privados. Uma tendência cada vez mais empresarial da televisão tem desenvolvido propostas de imagem

e conceitos inovadores que competem com a televisão internacional, mas que em consequência, têm reduzido as especificidades e os traços nacionais.

Se a televisão mista se caracterizou pela experimentação, a televisão privada, mais consciente dos modos de produção, adotou um esquema de industrialização e exportação. Os canais tentam se ajustar às tendências do consumo mais do que a uma marca editorial ou a uma imagem de emissora. Em consequência se recompõe a paisagem televisiva nacional eliminando gêneros como o dramatizado e criando outros como as séries.

As mudanças na televisão nacional têm a ver também com uma progressiva perda na centralidade das instituições do Estado e da política, e a possibilidade de gerar conteúdos para além das regulações estatais. Os canais privados procuraram estabelecer alianças com produtores nacionais e estrangeiros para a produção de ficção para mercados internacionais. Rincón (2013) descreve que essas alianças são desenvolvidas em torno de três modelos

26 Dados de Ibope Colômbia apresentados por Bustamante e Aranguren (2017) evidenciam que para 2016 os canais privados e RCN tinham o 94.76% da audiência, enquanto os canais Señal Colombia, Canal Institucional e Canal Uno sumam juntos o 5.24% do rating.

27 Esas transiciones no son un asunto de voluntad sino de exigencias que provienen de la complejización de los mercados, la renovación tecnológica, los requerimientos de la competencia y las propias lógicas internas del desarrollo de los medios.

principais: produções originais, remakes de sucessos já provados e adaptações de seriados estadunidenses para o público latino. Estas alianças tem permitido a exportação de produções nacionais.

A telenovela continuou consolidando-se como favorita, embora, como descreve, Rey (2002) é mais neutra, abandonando a marca nacional que tentou consolidar as produções do final do século XX. O formato de série que aparece na televisão privada ganha espaço, sendo um formato ágil e eficaz para ser consumido, não somente na televisão, mas em outras plataformas tecnológicas.

Uma das principais tendências que surge no modelo privado são as *Narco-telenovelas*, produções que recriam a vida de personagens reais ou ficcionais relacionados ao tráfico de drogas, a máfia ou a violência. Apesar de gerar boas classificações e vender bem em mercados internacionais e plataformas como a Netflix, as produções geram muitas críticas. Questionam-se as narrativas que se desenvolvem em torno a personagens associados à violência, a redução

na complexidade da historia nacional e exaltação de personagens armados.

Outra das grandes tendências na televisão atual e que tem sido de grande sucesso para os canais nacionais é o *biopic*, que consiste em representar historia de personagens reconhecidos, "Trata-se de uma aposta conceptual e de produção na que a ficção deixa de ser um gênero puro e se nutre de realidade" (Aranguren y Bustamante, 2016, p. 252. Tradução nossa<sup>28</sup>). Dentro dessa proposta tem se produzido uma serie de telenovelas baseadas na visa de cantores, atores, esportistas e políticos.

Para Germán Rey (2015) estas duas tendências são a interpretação que o mercado faz do país, "possivelmente seja o preço que tem que se pagar por tratar de desenhar um país a partir de seus problemas mais conhecidos, com elementos demasiado reiterativos y empobrecidos" (p. 32. Tradução nossa<sup>29</sup>). Estes caminhos que tem tomado o melodrama nacional tentam relatar uma espécie de "biografia social" (Rey, 2015), mas limitada a temáticas que resultem chamativas para explorar a parte visual (como

28 Se trata de una apuesta conceptual y de producción en la que la ficción deja de ser un género puro y se nutre de realidad.

29 posiblemente, sea el precio que se debe pagar por tratar de dibujar un país a partir de sus problemas más conocidos, con elementos demasiado reiterativos y empobrecidos.

o narcotráfico) ou apelando ao sentido de intimidade que desperta nos telespectadores as vidas de personagens famosos. Os aspectos sociais da televisão mista se adaptam mais comercialmente nas telenovelas e series da televisão privada.

Em contraposição à ideia de uma programação culta e instrutiva, que conserva ainda a televisão pública (Rincón, 2013), o entretenimento e o prazer tem uma marcada presença na televisão privada. Se antes a televisão estava reservada para grandes figuras, o novo esquema se abre para as pessoas comuns a partir de gêneros como o *reality* e os programas de concurso. Nos telejornais, o uso das tecnologias como telefones celulares e câmaras de vídeo, tem permitido a participação da sociedade em seções de jornalismo cidadão, envolvendo o público na criação de relatórios de notícias.

O modelo privado permitiu o crescimento da indústria televisiva nacional e a entrada das produções ao mercado global, levando a um intercâmbio mais equitativo de informação e propostas narrativas. Algumas das tendências que marcaram a televisão colombiana ainda se mantem presentes: A relação da televisão com a política, os debates entre o dever ético, cultural educativo da televisão em oposição ao modelo de negocio e seu caráter massivo, a

presencia e regulação do Estado e questionamentos sobre sua função e as possibilidades de censura.

Ainda com uma recente história do modelo privado, e com o país afrontando desafios como os processos de paz, o panorama de post-conflito, e mudanças políticas sociais e culturais que exige uma sociedade mais inclusiva, a televisão seguirá se modificando junto com a sociedade colombiana, percorrendo um caminho de adaptações e aprendizagens mútuas.

## REFERÊNCIAS

- Abello, J. (1994). La televisión regional en Colombia: Filosofía, realizaciones y perspectivas. Em: *INRAVISIÓN. Historia de una travesía: cuarenta años de la televisión en Colombia*. Bogotá, Colômbia. P. 463-473.
- Arango, C. (2004). *50 años de la televisión en Colombia*. Bogotá. Colômbia: Contextos Gráficos.
- Arangúren, F. & Bustamante, B. (2016) Colombia: entre la variación y la innovación en Géneros y Formatos. In: Orozco, G.; Vassallo De Lopes, M. (Re) *Invenção de Géneros y Formatos de la Ficción Televisiva: anuário Obitel 2016*. Porto Alegre, Brasil: Sulina. pp. 219-256
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.

- Crawford, L. & Flores, P. (2002) Dinámicas socio-culturales de las televisiones comunitarias en Colombia o el tránsito de la identidad al reconocimiento. Em *Revista Investigación & Desarrollo, Barranquilla, Colômbia: Universidad del Norte*. Vol. 10. No. 2. p. 188- 207.
- França, V. (2006). A Tv, a Janela e a Rua. Em V. França. *Narrativas televisivas: programas populares na tv*. Belo Horizonte, Brasil: Autêntica.
- França, V. (2009). Televisão Porosa traços e tendências. Em: F, J. Freire *A TV em transição. Tendências de programação no Brasil e no mundo*. Porto Alegre, Brasil: Sulina. pp. 27-51.
- García, D. (2017). Historia de la televisión en Colombia: Procesos de regionalización y resignificación del paisaje televisivo. Tesis de doctorado. Universidad Federal de Rio de Janeiro, Brasil.
- Machado, A. (2003) A televisão levada a sério. São Paulo, Brasil: Editora Senac.
- Martín-Barbero, J. & Muñoz, S. (1992). *Televisión y Melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá, Colômbia: Tercer Mundo Editores.
- Martín-Barbero, J. & Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá, Colômbia: Editorial Norma.
- Restrepo, J. (1994). *40 Años de historia con imagen y sonido. Historia de una travesía: cuarenta años de la televisión en Colombia*. Bogotá, Colômbia.
- Rey, G. (2015). La televisión más allá de la amnesia. Em Pereira, J. (Org.). *Televisión y construcción de lo público. Cátedra Unesco de comunicación*. Bogotá, Colômbia: Pontificia Universidad Javeriana. pp. 27-40.
- Rey, G. (2002). La televisión en Colombia. Em Orozco, G. *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona: Editorial Gedisa. pp. 117-162.
- Rincón, O. (2013). Perder es ganar un poco. En O. Rincón. *Zapping TV. [El paisaje de la tele latina]*. Bogotá, Colômbia: Fundación Friedrich Ebert. pp. 187-196.
- Señal Colombia. (2014). *Todo lo que vimos. Al paso de Garzón*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FQRdO9J2LKs&t=4s>. Recuperado o 08/11/2017

- Subgerencia Cultural del Banco de la República. (2014). *Historia de la Televisión en Colombia - El Dramatizado*. Disponible en <http://www.banrep-cultural.org/blaavirtual/historia-de-la-television-en-colombia/el-dramatizado> Recuperado o 16/06/2017
- Uribe, M. (2004) Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia: 1935 – 1957. Em *Revista Historia Crítica*. No. 28, pp. 27-58.
- Vasallo de Lopes, M. (2004). *Telenovela. Internacionalização e interculturalidade*. São Paulo, Brasil: Edições Loyola.
- Vizcaíno, M. (2005) La legislación de televisión en Colombia: Entre el Estado y el mercado. Em *Historia Crítica* n. 28. Bogotá, Colômbia: Universidad de los Andes.
- Sartori, G. (1998). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.