



División de Ciencias Sociales y Humanidades
Posgrado en Comunicación y Política

**La “narco-telenovela”: una aproximación desde la
teoría del Discurso Social.**

Tesis

Que para obtener el grado de Maestra en Comunicación y
Política, presenta:

Lorena Patricia Salazar Bahena

Dirección de tesis:

Dra. Silvia Ruth Tabachnik

Dra. Reyna Sánchez Estévez

Lector: Dr. Tanius Karam Cárdenas.

México, D.F. Marzo 2013

Dedicatoria

A mi padre:

Que me enseñó que los sueños
deben perseguirse a pesar de todo.

A mis tías:

Que me han dado todo
el amor imaginado.

A Maricruz y Juan Carlos:

Por ser la inspiración de cada día.

A mis hermanos:

Por su cariño infinito.

A mis amigas:

Mujeres que han sido un valioso apoyo.

A mis profesores:

Por compartir su experiencia.

A Julieta:

Por regalarme su tiempo y cariño.

ÍNDICE

Introducción	5
I. LA TEORÍA DEL DISCURSO SOCIAL	12
1. La hegemonía en el Discurso Social	13
2. Los fundamentos de la hegemonía	16
3. Género de ficción en el Discurso Social	19
4. Tópica, <i>topoi</i> y <i>doxa</i>	21
II. LA TELENOVELA COMO GÉNERO DE LA CULTURA LATINOAMERICANA	24
1. La telenovela como género mediático de ficción	24
2. Características y transformaciones de la telenovela colombiana	28
2.1. Primera etapa	29
2.2. El videotape, génesis de la telenovela	30
2.3. La telenovela moderna	32
2.4. La telenovela en el S. XXI	38

III. LA “NARCO-TELENOVELA”	41
1. Consideraciones sobre la narco estética	41
2. Un género emergente	45
2.1.La hibridación	52
2.2 Los cambios en temáticas y estructuras	56
a). El orden del relato	56
b) Los estereotipos genéricos	58
c) El final	62
d) La subordinación de la temática sentimental	63
2.3. Modificaciones de las características de la producción	65
IV. EL NARCOTRÁFICO EN COLOMBIA, ASPECTOS HISTÓRICOS Y SOCIALES	68
1. Colombia en la década de los ochenta	70
2. Paramilitarismo	75
3. El narcotráfico y política	77
4. Relación Colombia-Estados Unidos	79

V. ELEMENTOS PARA UN ANÁLISIS NARRATIVO	84
1. Historia	87
2. Discurso	93
3. Pablo Escobar Gaviria, entre la crónica, la ficción y el mito	98
VI. TEMÁTICA Y VISIÓN DEL MUNDO	109
1. La autoridad y el poder	110
2. Los topoi en la telenovela <i>El capo</i>	123
2.1. Codicia y carencia	123
2.2. La corrupción política	129
2.3. La sagrada familia	131
2.4. La justicia divina	134
CONCLUSIONES	136
NOTAS	141
REFERENCIAS	151

INTRODUCCIÓN

El mundo que produce una sociedad puede comprenderse a través de su discurso. Es uno de los principios que funda la teoría del Discurso Social y que se presenta como una invitación a explorarlo, a realizar un reconocimiento por su topología, a identificar a través de aquellos objetos y formas discursivas, como definen una sociedad determinada.

Pensar históricamente a una sociedad que se objetiva a través de su discurso, fue lo que me motivó a buscar respuestas a las interrogantes que provoca la nueva línea de producción de telenovelas colombianas que incursionan en la temática del narcotráfico.

Relatos con una nueva modalidad de ascenso social, un mundo de lujo, confort, sin restricciones, un estilo de vida que se exhibe como paradigma aspiracional, así se presenta el narcotráfico en la telenovela.

El interés de explorar el discurso social en la “narco-telenovela” surge de algunas conjeturas iniciales sobre los cambios que proponían las primeras telenovelas, que tenían que ver, por ejemplo, con la propuesta de marcos axiológicos distintos a los tradicionales, el cambio en el origen del ascenso social, finales inesperados, la normalización de la violencia, y la disolución del amor como centro de la historia.

El cambio en la temática influyó en otros aspectos que, llevan a valorar si el género tendría la capacidad de transformarse de manera consistente como para pensar en la emergencia de un subgénero. El narcotráfico es un fenómeno que constituye e identifica a la sociedad colombiana. Por lo que interesa comprender cómo el narcotráfico se representa en el imaginario social latinoamericano, particularmente la representación que realiza la telenovela en esta línea de producción.

La “narco-telenovela” es una referencia relevante sobre la representación del narco en el imaginario social latinoamericano. Los televidentes han construido una relación estrecha con la televisión en general y la telenovela en particular, porque la televisión ha logrado convertirse en *máquina narrativa* y sus públicos disfrutaban las historias “que hablan de lo cercano, que responden a sus necesidades y expectativas...” (Rincón, 2006:178)

En Colombia la telenovela se ha consolidado en el gusto nacional por encima de otros géneros y formatos.

...las historias de telenovela están próximas a las necesidades y expectativas de las audiencias porque expresan estéticas reconocibles, cuentan historias emocionales sobre la lucha entre las clases sociales y los sexos, presentan marcos de referencia para comprender la vida cotidiana, actúan como dispositivo del sueño colectivo y como expresión de los grandes problemas de los sectores populares. (Rincón, 2002: 42)

La dimensión cultural del consumo de la telenovela da cuenta de cómo los públicos se identifican y proyectan, aprenden de los modelos de mundos que llegan hasta su espacio íntimo y el gozo de sufrir con las injusticias y gozar con la revancha del destino que pone a cada quien en su lugar.

La representación del narcotráfico en la literatura, en el cine, y actualmente en la telenovela, ha construido un imaginario social¹ a lo largo de Latinoamérica desde hace algunas décadas. Al ser un fenómeno que impacta en general a la sociedad, el narcotráfico se convierte en un tema que se invade los escenarios, se comenta en los informativos, se narra en la novela, en el cine, ahora en la telenovela construyendo una representación que se ancla en la dimensión de la realidad.

La televisión es un medio que define la forma de concebir el mundo, construye su discurso sobre la dimensión cotidiana, se conecta a través de la emoción, y produce un régimen mediático donde lo real y lo ficcional se mezclan. Lo que recibimos de los medios son discursos que corresponden a una construcción mediática de la realidad. (Verón, 1993)

En ello radica la fortaleza de un género como la telenovela en América Latina, de profundo arraigo popular, logra que el público viva las historias y conviva con los personajes que vienen a habitar su cotidianidad. Se convierten en tema de conversación, sufren y se alegran con sus vivencias, por lo que salen de la dimensión mediática para entrar al mundo real. Pero también se da el camino de regreso, una vez que los personajes emigran de la pantalla chica, el público opina sobre la historia, expresa qué le gusta y qué desaprueba, al grado que sus críticas y peticiones logran transformar el relato de la telenovela.

Estas reacciones expresan un cierto imaginario social, activado precisamente por el teleteatro. Pero este imaginario no es del orden de la ilusión: es el tejido significativo que estructura la vida social cotidiana de los actores sociales. La labilidad del teleteatro consiste en adherirse

con fuerza a las formas de este imaginario, creando así un espacio de proyección masiva y poderosa. (Verón, 1993:38)

La telenovela construye espacios de verosimilitud articulando los sucesos que atraviesan la vida de los espectadores y que son potencialmente socializadores. Del relato popular, de la experiencia social, de la novela literaria, del cine, de los noticiarios, el narcotráfico llegó a la telenovela. Comenzó a ser representado en la telenovela en el 2006 con *Sin tetas no hay paraíso*², cuyo éxito, tanto en Colombia como en el extranjero, estimuló a las productoras a explorar la temática.

La línea temática del narcotráfico en la telenovela, aborda las dimensiones sociales que se han visto afectadas con este fenómeno³, el acceso al poder económico que sobrepasa expectativas de personas en condiciones de extrema pobreza; el dinero que fluye abundantemente, la oportunidad de adquirir objetos de consumo suntuarios como ropa, accesorios, móviles, casas; que contrasta con las condiciones económicas de las mayorías en América Latina.

La representación mediática del narcotráfico ha influido en el imaginario social, con la telenovela con su potencial de penetración cultural, viene a confirmar ese imaginario en el que el narcotráfico es el ascenso rápido, los placeres anhelados, el estatus, el poder, la catarsis compartida, la posibilidad de invertir el orden social.

Este fenómeno ha impuesto una estética de ostentación, la alta concentración económica desborda los límites de lo socialmente aceptado, estableciendo un antes y un después de la pujanza de los capos del narcotráfico. Ha invadido la escena pública, creando imperios regionales y un poder de corrupción continental. (Rincón, 2009)

En una sociedad como la colombiana en la que problemática que ha generado el narcotráfico, aunado al de la guerrilla y el paramilitarismo, a lo largo de más de dos décadas, determinan su visión del mundo. En ninguna otra sociedad como en esta, podría haberse dado la representación de narcotráfico en la telenovela como lo están haciendo en Colombia.

La expansión del narcotráfico en Colombia ha generado cambios sociales en varias dimensiones como el intento de legitimación de los narcos, la transformación de la imagen

del capo o “los duros⁴” que habitan zonas residenciales, se codean con la clase alta, con gente del medio artístico, las reinas de certámenes de belleza, etc. la emergencia de la llamada *narcocultura* que permeó la vida cotidiana de los colombianos, dio origen, entre otras cosas a la narrativa del narco, la narconovela.⁵ Lo que viene a explicarnos el gusto con el que han sido recibidas, pues confirman la aceptación del imaginario social que relaciona al narcotráfico con la aspiración de un ascenso social rápido.

Por qué analizar la “narco-telenovela” desde la perspectiva teórica del Discurso Social.

Siendo la telenovela el género televisivo de mayor penetración cultural en Latinoamérica, se considera que es un producto mediático idóneo para tomarse como una muestra significativa del discurso social en torno al narcotráfico.

La telenovela elegida *El Capo*, además de inscribirse en esta genealogía de la “narco-telenovela” colombiana, integra un marco para identificar, a través de la narración, las dominancias discursivas en esta representación mediática del narcotráfico que le otorga a la telenovela nuevas transformaciones.

Estudiar los discursos sociales es tratar de conocer las disposiciones activas y los gustos receptivos frente a esos discursos. Es tratar de medir la energía invertida, el propósito, y lo que está en juego en cada texto. Por lo tanto, se trata de hablar no solamente de gramática, de retóricas, de organizaciones temáticas, sino de evaluar si es posible la aceptabilidad de dichos elementos. (Angenot, 2010:75)

La teoría del Discurso Social posibilita explorar los discursos que se construyen en torno a este fenómeno social representado en la telenovela. Trece telenovelas desde 2004, dos de ellas con dos temporadas⁶; han logrado abrir el género a esta temática y dan cuenta de que después de dos décadas, el narcotráfico forma parte de la tónica discursiva en Colombia. Hecho que obliga a revisar cuáles son éstas maneras de significar la discursividad sobre el narcotráfico a través de la telenovela que, instituye ciertas prácticas sociales en torno a lo que representan y cómo construyen estas representaciones.

...más allá de la diversidad de lenguajes y de prácticas significantes es posible identificar en todo estado de sociedad, una resultante sintética, una dominante interdiscursiva, manera de conocer y significar lo conocido que son, en todas partes, lo propio de esa sociedad, que sobredeterminan la división de los discursos sociales...: (Angenot, 1998: 21)

El trabajo se divide en seis capítulos que corresponden al siguiente orden: El primero corresponde al marco teórico. En él se exponen los conceptos básicos de la Teoría del Discurso Social de Marc Angenot, a la luz de los cuales intentaríamos comprender esta representación del mundo que ha construye la sociedad colombiana a través de la narco-telenovela.

El discurso social da cuenta de la hegemonía discursiva que impone cierta visión del mundo, representado en dominancias discursivas que se comprenden a través de los temas presentes en casi todos los espacios, los tópicos y la doxa. Así como de los objetos discursivos que dan cuenta de lo que una sociedad asume como valioso y que determina prácticas sociales.

En el segundo capítulo: se aborda la telenovela como género de la telenovela como género de la cultura latinoamericana. Se presenta una revisión del género telenovela, que ha sido un tema de investigación recurrente en América Latina, abordado desde distintas disciplinas. De manera general se exponen las principales líneas de trabajo sobre el género, hasta llegar a la narco-telenovela colombiana.

Para comprender las características de la genealogía de la "narco-telenovela", sus características y transformaciones, es requisito exponer de manera amplia el desarrollo del género, sus etapas y las especificidades de cada una de ellas. Concluye el segundo capítulo con la telenovela en Colombia, desde su inicio, las condiciones sociales y políticas que han determinado el funcionamiento de los medios de comunicación, y con ello sus productos mediáticos. Los distintos modelos de telenovela que han explorado en Colombia, hasta llegar a la genealogía de la narco-telenovela.

En el capítulo tercero, se aborda la "narco-telenovela"; se explican las consideraciones metodológicas que nos ayudarán a realizar el trabajo de análisis a través de la tópica⁷ y visión del mundo que se identifican en la telenovela. Se exponen las características que se han encontrado en esta serie de telenovelas que se están produciendo en Colombia con la temática del narcotráfico.

Una de las transformaciones que se han observado es la hibridación⁸ de géneros. Se da cuenta de la modificación de algunos componentes narrativos, entre ellos el final en el que se presenta una alteración con respecto del de la telenovela tradicional.

Lo que ha guiado el presente trabajo es la evaluación de estos cambios y transformaciones en el género nos sitúan frente a la aparición de un género en gestación “la narco-telenovela”.

En el capítulo cuarto se presenta el contexto histórico-social de la etapa conocida en Colombia como narcoterrorismo. Con el objeto de comprender cómo se construye el relato del narcotráfico, la interdiscursividad que atraviesa el discurso y encuentra significancia en sucesos de la historia reciente, como la emergencia de capos como Escobar Gaviria. Se busca hacer una revisión del sentido del narcotráfico en la sociedad colombiana.

El capítulo quinto intenta identificar la modificación de los principales rasgos específicos de *El Capo* y que según nuestro criterio, representa el fenómeno del narcotráfico en Colombia, que apela al conocimiento de una etapa crucial para el país como lo fue la de Pablo Escobar Gaviria. La referencia de una figura como ésta, es determinante en los discursos que se entrecruzan entre la *doxa*⁹, los *topoi*¹⁰ y los ideogramas¹¹ que circulan a través del relato.

Por lo que concierne a la construcción del héroe o protagonista de la telenovela clásica se aleja definitivamente del modelo de protagonista de la telenovela clásica y del sistema arquetípico maniqueo,

En lo que se refiere al Discurso Social, el capítulo sexto, expone la temática y visión del mundo identificadas en la telenovela, a través de la interpretación de fragmentos del discurso. Divididos en dos temas, la autoridad y el poder, en el primero. Y los topoi identificados que permiten comprender la visión del mundo que elabora discursivamente la telenovela *El capo*.

La telenovela constituye un universo de estudio, por lo que este trabajo es apenas una modesta contribución para pensarlo como una producción de sentido, parte del verosímil

social y la hegemonía discursiva de un estado de sociedad. Quedan muchos aspectos a analizar que, sin duda, constituyen una invitación para otras investigaciones.

I. LA TEORÍA DEL DISCURSO SOCIAL DE ANGENOT

Para llevar a cabo el trabajo de análisis propuesto, es necesario explicar las nociones teóricas, a través de las cuales se propone analizar la telenovela *El capo*. Se ha elegido la teoría de Discurso Social, propuesta por Marc Angenot, porque permite pensar los discursos de una sociedad, un espacio privilegiado lo constituyen los medios masivos de comunicación, la televisión entre ellos. La ficción ocupa un sitio fundamental en la programación televisiva de toda sociedad, en América Latina, es la telenovela el género que mejor representa las dominancias discursivas al ser el de mayor penetración cultural.

Se toma a este género televisivo como elemento del discurso de un estado de sociedad, que reproduce las ideas predominantes, aborda los temas que provocan reflexión, consenso y discusión; se integra a las formas de explicarse el mundo, su realidad; sus valores, creencias y representaciones.

Cuando comenzó a usarse la denominación de Discurso Social (*DS*), en la década de los setenta, como una forma de deslindarse del análisis del discurso lingüístico, se aplicó a diferentes propuestas teóricas, sin apearse necesariamente a una línea específica de estudio. Angenot, que define su línea teórica como Discurso Social (*DS*),¹² da cuenta de todo aquello que se expresa en una sociedad, en un momento histórico situado. "...todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos. (Angenot, 1998: 17-18)

El autor realiza el análisis del Discurso Social de Francia, haciendo un corte sincrónico en el año 1889¹³. Todo lo que se decía, de lo que se hablaba, de los temas que ocuparon los foros y medios de expresión; lo escrito tanto en obras literarias, como en la prensa, obras de teatro, comedia, panfletos; en otros lenguajes y expresiones como la arquitectura, escultura, pintura, etc.; con el propósito de conocer la forma de pensar, los valores, los prejuicios, lo aceptado, las dominancias y las corrientes subversivas, inmanentes en todo orden social.

Una parte fundamental de su análisis lo constituyó la literatura, la narración como forma discursiva y el género novela, por lo que se considera un marco pertinente para abordar el análisis de la narco-telenovela *El capo*.

La telenovela en una sociedad latinoamericana ocupa un lugar fundamental en los géneros populares que tiene como forma discursiva la narración. Angenot establece la narración y la argumentación como los modos esenciales de la puesta del discurso, a través de éstos funcionan "...los sistemas cognitivos, las distribuciones discursivas, los repertorios tópicos que en una sociedad dada... aseguran una división del trabajo discursivo..." (Angenot, 1998: 17-18)

El análisis del discurso social permite comprender y dar cuenta de lo que es posible ser enunciado en un estado de sociedad. De qué manera ésta se objetiva en temáticas y géneros, sin restringirlo al lenguaje verbal. Se trata de la producción discursiva del sistema social, regulada a través de los contenidos y sus formas, por el conjunto de dispositivos y sus normas.

Desde los temas que están presentes en las charlas del café, las noticias en los medios, lo que se canta en los géneros musicales populares, los programas de ficción como las telenovelas y series, lo cómico, la parodia, la caricatura política, etc.; es posible advertir ciertos núcleos temáticos que van invadiendo el discurso social. La dominancia discursiva abre y clausura los temas que se discuten, sobre lo que es posible opinar, definiendo lo posible, acotando lo que no puede ser enunciado, por lo tanto todo sujeto habla y se expresa en respuesta a otro discurso. "Nadie puede vanagloriarse de hablar en un vacío, sino siempre en respuesta a algo." (Angenot, 2010:61)

1. La hegemonía en el Discurso Social

La noción de hegemonía en Angenot se funda sobre conceptos como: monopolio, dominancia, poder, orden, homogeneidad, censura, legitimidad. Se instituye en repertorios temáticos, formas y géneros discursivos, normas del lenguaje, saberes aceptados, identificación de los grupos a través de sus gustos e intereses. Y tiene como objetivos: la imposición de la aceptabilidad sobre lo que se dice, cómo se dice y quién lo dice. La legitimación del orden social, de los estilos de vida, de las costumbres, actitudes, creencias. Y como proceso en constante actualización también integra desacuerdos, cuestionamientos, expresiones sociales que buscan la originalidad y hasta lo paradójico porque confirman la

dominancia al intentar desvincularse u oponerse¹⁴. Es una noción que deriva de la de Gramsci:

Por sobre la diversidad de prácticas significantes, creemos posible identificar, en todo estado de sociedad, una resultante sintética, un campo interdiscursivo, de maneras de conocer y de significar lo conocido que es propio de esta sociedad, que sobredetermina la división de los discurso sociales: esto es, lo que, desde Antonio Gramsci, llamamos hegemonía. (Angenot, 1998: 21)

En el entendido de que el Discurso Social opera como legitimador de prácticas sociales, de modos de ver, de formas que se presentan como una novedad, incluso como una oposición a lo establecido, recurriendo a temas que antes se consideraban tabúes. Es una instancia de legitimación, en donde es posible reconocer las dominancias discursivas que representan las formas de comprender el mundo, la vida, las corrientes de pensamiento hegemónicas, por lo que el concepto de hegemonía es decisivo, el autor la define como proceso.

La hegemonía puede percibirse como un proceso... que extiende su campo de temáticas y de saberes aceptables imponiendo “ideas de moda” y parámetros narrativos o argumentativos, de modo que los desacuerdos, los cuestionamientos, las búsquedas de originalidad y las paradojas se inscriben también en referencia a los elementos dominantes, confirmando esa dominancia aun cuando traten de disociarse u oponerse a ella. (Angenot, 2010:61-62)

La noción de hegemonía en la teoría de *DS* de Angenot¹⁵, explica la dominancia de determinados repertorios en la tópica que permean en los distintos estratos del discurso, que ocupan posiciones de prestigio y ejercen influencia; aparecen en todo tipo de formas, estilos, géneros, narraciones y argumentos que procuran la aceptación social. Se define hegemonía como “...un sistema regulador que predetermina la producción de formas discursivas concretas. “ (Ibid p. 30)

En toda sociedad hay discursividades dominantes, que procuran la legitimación del sistema: los discursos que tienen una difusión masiva a través de los medios. Los de quienes ocupan un sitio de privilegio, un estatus de autoridad en determinadas áreas (científica, artística, política, económica, etc.) y que se inscriben en la hegemonía de un estado de sociedad, instituyendo las dominancias discursivas.

Entendemos entonces por hegemonía el conjunto complejo de las diversas normas e imposiciones que operan contra lo aleatorio, lo centrífugo y lo marginal, indican los temas aceptables e indisolublemente, las maneras tolerables de tratarlos, e instituyen la jerarquía de las legitimidades (de valor, distinción y prestigio) sobre un fondo de relativa

homogeneidad... debe describirse como un “canon de reglas” y de imposiciones legitimadoras y socialmente, como un instrumento de control social, como una vasta sinergia de poderes, restricciones y medios de exclusión ligados a arbitrarios formales y temáticos. (Angenot, 2010:32)

En este sentido, concibiendo la hegemonía como repertorios y formas discursivas, temas y la forma de tratarlos que alcanzan la aceptabilidad, es que las telenovelas que abordan la temática del narcotráfico, constituyen en objeto de estudio pertinente para comprender la hegemonía discursiva sobre el tema en Colombia.

Es posible apreciar los procesos sociales que tuvieron que darse para que la temática fuese aceptada en el gusto popular, al grado que llega el género de telenovela y acapara horarios estelares, como innovación necesaria y esperada por el público. Las productoras se ven en la necesidad de aumentar capítulos, de generar un deslizamiento en la característica del género al producir la segunda temporada, propia de las series.

El narcotráfico en Colombia se ha integrado a la vida social, a la identidad. Lo que está por comprender es de qué manera se adhiere a la hegemonía discursiva, qué intenta legitimar, qué estilos de vida promueve, qué actitudes y creencias proyecta este tipo de telenovelas. De qué formas se impone la aceptabilidad, qué se dice, quién lo dice. Cómo logra la “narco-telenovela” la identificación de los públicos y cómo modela el gusto popular. Son elementos constitutivos de la hegemonía discursiva que es oportuno comprender.

En esta teoría de *DS*, la hegemonía es considerada un proceso porque se encuentra en constante reconfiguración, responde de manera dinámica al movimiento de fuerzas y tensiones inherentes al sistema. Donde el equilibrio “relativo” de temas impuestos, su funcionamiento y la división del trabajo discursivo, son el producto de relaciones en pugna y la confluencia de intereses.

Hegemonía es, a la vez, el conjunto de normas e imposiciones en las tópicas destinadas a legitimar los intereses estructurales del sistema, sin pasar por alto que éstas prevalecen durante la interacción, oposiciones y tensiones, por lo que se reconoce que la hegemonía es un proceso que apunta a la estabilidad. En el que los discursos que intentan separarse de

esta dominancia se presentan como inadecuados, problemáticos o son ridiculizados, éste es un efecto de la hegemonía, que desarticula cualquier legitimidad distinta.

2. Los fundamentos de la hegemonía

Debido a la noción de hegemonía como proceso que impone una visión homogénea del mundo, Angenot, sugiere una forma de acercarse al análisis de la hegemonía discursiva, a través de centrar la atención en aspectos determinados. Identifica siete aspectos en los que se encuentran fundamentos de la hegemonía, éstos son: la lengua legítima (o nacional), la tópica y gnoseología, fetiches y tabúes, egocentrismo/etnocentrismo, temáticas y visión del mundo, el pathos dominante, y el sistema topológico. Estos rasgos identifican aspectos distintos del Discurso Social que apuntan a la uniformidad de la visión del mundo.

Se trata de rasgos, de apariencias identificables en el discurso que proporcionan la comprensión de determinados aspectos. Su selección y uso dependen de los objetivos del estudio y las estrategias que defina el investigador. Angenot las expone, a manera de sugerencia, para que el investigador que decida trabajar con su teoría disponga de unas líneas de análisis sugeridas, que el propio autor ha desarrollado con base en su trabajo empírico.

Para el presente trabajo elegimos dos de estos rasgos del discurso: la temática y visión del mundo y la tópica y gnoseología. Para realizar el análisis se identificarán en el corpus, los topoi recurrentes para fundar argumentos, ideologemas y la doxa que prevalecen en la telenovela.

La *temática y visión del mundo*, definen la materia de lo que puede hablarse, determinan la tópica en el *DS*, cualquier postura que defienda o difiera, parte del reconocimiento del tema existe, por lo que merece ser discutido. La dominancia discursiva impone una visión del mundo que, a pesar de estar en constante negociación, prevalece y se manifiesta en los ideologemas que circulan, conformando “...un cuadro-relato de la coyuntura con un sistema de valores *ad hoc*, previsiones para el futuro e imperativos inmanentes de acción (y reacción)” (Angenot, 2010:44)

De manera sucinta podemos exponer lo que corresponde a cada uno de estos aspectos: Sobre *la tónica y gnoseología*, el autor recomienda identificar los presupuestos colectivos que aparecen en los distintos discursos sean narrativos o argumentativos. La tónica corresponde a la totalidad del discurso social en una sociedad determinada en un tiempo definido, es decir, todo lo que se dice, cree, publica; todo lo que es posible expresar en dicha sociedad. Se realiza el análisis desde la perspectiva del Discurso Social, a la luz de sus nociones, exponemos las que se estarán utilizando para ubicar con qué sentido apelamos a estas.

En lo que se refiere a *fetiches y tabúes*¹⁶ se trata de observar la presencia de objetos temáticos que modelan los discursos en un estado de sociedad, estos objetos se identifican por la valoración que se hace de ellos, cómo lo que se aprecia, se honra, colinda con lo sagrado. Mientras que los objetos discursivos considerados *tabúes* se ubican en una zona de ocultamiento, atentan contra lo aceptado, son considerados como una degradación social. La ausencia de estos en lo que les otorga su estatus de objetos discursivos tabúes para un estado de sociedad determinado.

Los objetos temáticos que la sociedad construye como algo cercano a lo sagrado (como la patria, el ejército, la ciencia); en el extremo opuesto, se identifican aquellos temas que provocan incomodidad, que son considerados como de “mal gusto”, razón por la que son silenciados, ignorados; (la perversión, la locura, la sexualidad). (Angenot, 2010:41-42).

“...la hegemonía resulta de una presión lógica que lleva a armonizar, a hacer co-pensables diversos ideogramas provenientes de lugares diferentes y que no tienen las mismas funciones: si para una doxa determinada lo que se dice de los criminales, de los alcohólicos, de las mujeres, de los negros, de los obreros y de otros salvajes termina por adoptar un aire de familia, se debe a que tales enunciados se vuelven más eficaces mediante la validación por analogía. (Angenot, 2010:42-43)

Finalmente se menciona al *sistema topológico*, como parte fundamental de la construcción de la hegemonía discursiva. Las tónicas comunes en un estado de sociedad se adaptan y difunden a través de dispositivos interdiscursivos. El *DS* opera como un dispositivo de integración que “construye una coexistencia y también enlaza en un consentimiento mudo a aquellos a quienes niega el derecho a la palabra” (Angenot, 2010:71)

Por *sistema topológico* se comprende una red de repertorios tópicos interconectados, cointeligibles, que apuntan a la estabilidad del sistema social a pesar de cambios y transformaciones. El sistema topológico regula la producción de sentido construye la uniformidad y dota de coherencia a la representación del mundo en el Discurso de un estado de sociedad.

La tónica organiza los objetos discursivos, los *ideologemas* migran de un campo a otros, a través de discursos específicos que intentan dar coherencia y homogeneizar la visión del mundo autorizada. En este aspecto es donde resulta esencial analizar de qué manera se organiza la división de tareas discursivas, quiénes están autorizados a hablar, cómo y qué narran y argumentan, desde dónde construyen su discurso y de qué manera se crea el sistema topológico. (Angenot, 2012:45)

Ideologema es un concepto clave que aparecerá en el análisis, de acuerdo con la definición de Angenot¹⁷, se trata de una máxima que mantiene latente, en un nivel profundo el sentido social, delimitado a un campo definido (valor moral, la justicia, “el judío”, “la misión de Francia”, etc.) que se integran a un sistema ideológico. Operan en el espacio simbólico trasladando sentido de un campo a otro, dando lugar a la construcción de analogías, metáforas, proverbios, etc. Está determinado por el contexto social, constituyen principios reguladores del *DS*, al que dotan de autoridad y coherencia.

El *DS* instituye lo hegemónico al lograr la aceptación de lo decible y opinable, la tónica, temas autorizados por la misma sociedad, monopolizando determinada agenda temática, con sus respectivos puntos de vista favorables o adversos que al legitimar o cuestionar se producen en el campo de lo establecido como posible. La hegemonía en el discurso social, es, también

...la manera en que una sociedad dada se objetiva en textos, en escritos (y también en géneros orales)... La hegemonía discursiva sólo es un elemento de una hegemonía cultural más abarcadora, que establece la legitimidad y el sentido de los diversos “estilos de vida”, de las costumbres, actitudes y “mentalidades” que parecen manifestar. (Angenot, 2010. 29-30)

Para el objeto de estudio propuesto en el presente trabajo, esta concepción de hegemonía en el *DS*, resulta pertinente porque brinda la perspectiva de un proceso dinámico que opera en dos sentidos, por un lado tiende a la homogeneización, a congregarse en torno a factores de

cohesión, de recurrencia. Sin embargo, también contempla las contradicciones, pues reconoce la graduación de distintas posturas o confrontaciones que forman parte de la regulación de la sociedad.

El proceso en el que actúan corrientes discursivas que confirman la tópica y aquellas que por el contrario rompen con la uniformidad discursiva. Un espacio en que interactúan en tensión la tópica con los discursos en oposición, conservando la dominancia discursiva que se reconfigura constantemente apuntando siempre a la estabilidad en una sociedad dada.

3. Géneros de ficción en el Discurso Social

Las formas discursivas de la ficción, organizan su relato de acuerdo a la lógica del género. Los géneros de ficción constituían elementos de identidad desde la antigüedad, por ejemplo los poemas épicos que narraban las proezas del héroe con la función de crear identidad y cohesión social. La ficción constituye la posibilidad de identificar los sueños, los temores, los mundos posibles de ser pensados¹⁸. Las posibilidades que se fundan en el sistema social, la tópica sobre la cual discurren las conversaciones, las discusiones, los debates. Lo que puede ser enunciado y lo que es silenciado. Es por lo que Angenot dirige su interés hacia la novela:

¿Qué opera la literatura en lo que ya está allí de las representaciones sociales y los discursos instituidos? ¿Cómo se inscriben, en las tradiciones de los géneros literarios, los préstamos de los relatos periodísticos, de los objetos del saber, de los tramas dominantes de otros campos discursivos, con los cuales el campo literario (especialmente la novela y el teatro) coexista? (Angenot, 1998: 78)

La ficción constituye un recurso para pensar otras posibilidades de los acontecimientos compartidos por una sociedad. No se trata de dar la espalda a la dimensión de lo real sino de pensarse e interpretarse de otras formas, narraciones que operan con base en la capacidad lúdica para fundar otra dimensión. “La ficción impone sus propias reglas –las reglas del “como si”- que suspenden provisoriamente las que valen fuera del espacio lúdico” (Kelin, 2007:88). Se trata de una representación que consiste en contar las cosas no como son sino como podrían ser o haber sido. Es la posibilidad de fundar otros modelos de mundo¹⁹ para asimilar la complejidad de la cotidianidad o de determinados sucesos que exceden la capacidad de comprensión en su momento. (Kelin, 2007:87-93)

De ahí que analizar la ficción de determinada sociedad constituye una posibilidad de acceder a otras formas de contarse y mirarse en esas narraciones. En el análisis del discurso social de la Francia de 1899, Angenot analiza todo tipo de discurso escrito de distintos campos científico, informativo, religioso y las obras literarias publicadas en ese año. Es precisamente en la novela crítica donde descubre la forma en que opera el discurso literario,

“...encuentra una legitimación paradójica en el derecho que termina concediéndose para transgredir ciertas prohibiciones... para hacerle una mueca a los lenguajes graves y serios de la moral, de la ciencia, de las doctrinas políticas y sociales... es el único campo discursivo donde está permitido escribir “suciedades”... Parodia los lenguajes del poder, los mezcla, haciendo surgir los estereotipos y las hipocresías... [Sin embargo]²⁰ incluso sus transgresiones confirman los decretos, las reglas, las enseñanzas de los discursos de control... La ficción permanece bajo la dependencia del sentido común y de la norma social. (Angenot, 1998:82-83)

Lo paradójico que reconoce el autor, se sitúa en el carácter transgresor de ciertas obras que, en un nivel superficial exponen una oposición al sistema, sin embargo en el sentido profundo del discurso, reproducen los ideogramas que sostienen la hegemonía discursiva. Plantea el autor que esta categoría de formas discursivas provocadoras en algún sentido, no constituyen una transgresión, es una crítica que se queda en la superficie, llega a operar como “el bufón del príncipe”.

Puesto que es fácil transgredir, la transgresión nunca va lejos; desde el comienzo plantea un gesto estético fascinante que la exime de toda reflexión articulada...permanece dependiente de los juicios y de las reglas formuladas en los discursos autorizados: se autoriza a sí misma atrevimientos limitados para reafirmar sumisamente sus ideogramas esenciales. (Angenot, 1998: 83)

El *DS* ofrece un marco teórico para acercarnos a la ficción como un objeto de estudio pertinente para dar respuesta a ciertas interrogantes ¿Qué cuenta la ficción en una sociedad, en un momento situado? ¿Qué tipo de narraciones emociona a su público? ¿Qué las hace llorar, reír, soñar? ¿Qué valores promueve y cuáles descalifica? ¿Cuáles son los presupuestos, las máximas que subyacen el discurso, las estrategias narrativas de este tipo de producciones?

En la ficción que produce la televisión es posible identificar las obras que se ajustan al discurso reiterado del verosímil canónico (características esenciales que definen a cada género) y también aquellas que se revelan como un alejamiento de lo homogéneo. Es este

tipo de obras las que pudieran percibirse como una ruptura, porque permiten identificar con mayor claridad las premisas de la hegemonía discursiva de una sociedad determinada.

Encontramos en el concepto de verosimilitud una forma para interpretar los mundos posibles que pueden ser representados en la ficción televisiva. Toda obra que pertenezca al campo de la ficción debe ceñirse a los criterios de verosimilitud de su propia cultura y de ello depende su aceptación o su rechazo. Se inscribe en lo que una sociedad considera como posible de suceder, remitiendo a los marcos de creencia instituidos.

La crítica del discurso social no puede preocuparse solamente de los textos, ni únicamente de las condiciones intertextuales de su génesis: debe intentar examinar su aceptabilidad, su eficacia, medir sus encantos, la constitución de cada complejo discursivo opera a partir de sus destinatarios escogidos (Angenot, 1998: 77)

La ficción funciona con base en el estatus de verosimilitud que las condiciones sociales determinan y se transforma en función de la misma sociedad. Opera como una simulación del conocimiento desde el sentido común como “una producción falsamente espontánea de maneras de conocer lo real que nunca se objetivan como tales. (Angenot, 1998: 79)

Con base en lo señalado, se considera la pertinencia de analizar la telenovela a la luz de la teoría del Discurso Social debido a que permite concebir tanto la ficción como el verosímil de género, desde el sistema social que lo produce. Como discurso reproduce la dominancia discursiva, destacando la tópica aprobada y ocultando aquellos objetos discursivos censurados, que no son aceptados ni reconocidos, y por obvias razones no se encuentran en la carta de temas a discutir.

4. Tópica, *topoi* y *doxa*

Hemos venido mencionando el concepto de tópica sin precisar qué se entiende por tópica desde la teoría del *DS*. Angenot la define como la

...base del verosímil social; una gramática de profundidad interdiscursiva de grandes temas recurrentes; de tabúes y censuras universales; una gnoseología acoplada a fobias y principios de exclusión: racismo de clase, sexismo, chovinismo, xenofobias diversas... (Angenot, 1998:21)

La tópica produce todo aquello que es posible opinar, decir, pensar, contar, narrar; que tiene como fundamento el consenso, el verosímil, en tanto lo que es creíble y aceptado por una sociedad, es la “condición de toda discursividad... sostiene la dinámica de encadenamiento

de los enunciados de todo tipo... implica “lugares” transhistóricos, cuasi universales” (Angenot, 2010:39)

Para comprender la lógica que atraviesa el *DS* se procede a identificar en la confrontación de posiciones, en discusiones o, debates, los *topoi* o lugares comunes que constituyen la base para crear un argumento. Concentran creencias compartidas que se sitúan de tiempo atrás se pasan de una generación a otra, porque gozan de un estatus de credibilidad incuestionable. Toda controversia se funda en una tópica común a los argumentadores opuestos. (Angenot, 1998: 23) En los *topoi* se materializan esos “lugares transhistóricos” que funda la tópica, nociones como “el honor”, “el respeto”, “patria”, “los valores”, etc.

El análisis del *DS* debe dar cuenta de las formas que adquiere lo decible, los géneros que adoptan (la narración y/o el argumento), los *topoi* que circulan, los que emergen y los que desaparecen. Los *topoi* constituyen presupuestos, juicios, proverbios, etc. que manifiestan el consenso social. Angenot lo ejemplifica al analizar los panfletos socialistas que encontraban en el capitalismo el origen de todos los males que les aquejaban como sociedad.

Los *topoi* se identifican en la *doxa*, se comprenden a la luz del sentido común, de qué manera se le asigna sentido a las situaciones y sucesos de la comunidad, que se expresan en las charlas cotidianas, los chistes, las máximas, la literatura, la filosofía, los medios, el rumor, las doctrinas políticas, la opinión pública, etc. en la *doxa* es donde se identifican los *topoi*. En la *doxa* es posible identificar aquellos presupuestos que se asumen como verdades incuestionables al ser interpretados como lo obvio.

El *DS* propone identificar aquellos elementos que permitan describir, relacionar y comparar a partir de la tópica, los *topoi*, y la *doxa*; los modelos de *ser* que buscan la legitimación del sistema social, a través de complejos sistemas simbólicos que garantizan su reproducción.

La *doxa*, como sentido común, constituye otra dimensión del discurso social en el que es posible identificar encontrar las dominancias. Angenot se refiere a la lógica de la hegemonía dóxica para describir de manera general el sentido común, el consenso, lo que se conoce como opinión pública en un estado de sociedad; en esta se concentran los grandes ideogramas políticos como la patria, el país, el enemigo, la justicia, etc. (Angenot,

2010:71) Los principios del sistema dóxico se reproducen coexisten con otros sistemas más complejos opinión pública, la oratoria política, discursos especializados de paradigmas científicos, etc.

La función más importante de los discursos sociales, afín a su monopolio de la representación, es producir y fijar legitimidades, validaciones, publicidades (hacer públicos gustos, opiniones e informaciones). Todo discurso legítimo contribuye a legitimar prácticas y maneras de ver, a asegurar beneficios simbólicos (y no hay beneficios ni poderes sociales que no estén acompañados por lo simbólico). (Angenot, 2010:54-55)

La teoría del *DS* construye un marco conceptual adecuado para identificar en la telenovela *El capo*, la tónica, los topoi, los ideologemas, las recurrencias, las dominancias discursivas. Para abordar en la ficción televisiva aquellos relatos que legitiman modos de ser, de ver, de decir en torno a la tónica del narcotráfico.

En este sentido, la propuesta de Angenot nos parece fundamental para el propósito del presente trabajo. El autor postula que el repertorio tónico que fluye en el discurso social de una comunidad, constituye la legitimación de la realidad construida; los paradigmas compartidos. Angenot va más allá, al aspecto cognitivo del discurso social, como las formas en que “el mundo” es construido a través del lenguaje como soporte.

De esta manera se considera la perspectiva del análisis del discurso como un aspecto fundamental para el presente trabajo; cuya emergencia define a una sociedad que vive cotidianamente con la problemática del narcotráfico. Este aspecto se considera ha sido planteado de manera puntual, sin embargo, no podemos olvidar que la telenovela es un género televisivo esencial en América Latina y en Colombia constituye el producto mediático de mayor consumo. “El rating y la investigación han demostrado que la telenovela es un escenario cultural donde se juegan las identidades, representaciones y reconocimientos de las gentes del común” (Rincón, 2007)

II. LA TELENVELA COMO GÉNERO DE LA CULTURA LATINOAMERICANA

En el presente capítulo se intenta comprender la gestación del género en Colombia, la forma en que tomó su sitio en el gusto popular. Se realiza una breve revisión de las principales tendencias de la telenovela colombiana a través de poco más de cinco décadas, con el objeto de apreciar las transformaciones del género que responden a las condiciones de la sociedad colombiana.

Es difícil definir la esencia del género, situado en la ficción, con la función de narrar historias que capítulo tras capítulo mantienen la atención de su público durante meses; y que son vistas con el mismo gusto tanto si se trata de una reprogramación como de un *remake*²¹. Las emociones que desencadena la telenovela es uno de los aspectos que logra mayor identidad con el televidente, opera como matriz cultural de identidad y reconocimiento, de educación sentimental, de procesos de socialización; la representación de la cotidianidad y sobre todo un espejo en el que la sociedad se mira y se reconoce; constituyen elementos que determinan las lógicas culturales de su consumo. [Cfr. Fuenzalida (1992), Martín Barbero y Muñoz (1992), Mazziotti (2006), Rincón (2007-b)]

El rating y la investigación han demostrado que la telenovela es un escenario cultural donde se juegan las identidades, representaciones y reconocimientos de las gentes del común. Y esto es así porque sus historias están próximas a las necesidades y expectativas de las audiencias. (Rincón, 2007 b)

En el presente capítulo se intenta comprender a través de los títulos, las historias, las formas y transformaciones, cómo la telenovela ha ido respondiendo a los cambios sociales de Colombia.

1. La telenovela como género mediático de ficción

La telenovela es un género que ha permanecido a lo largo de más de cinco décadas con una extraordinaria capacidad para adaptarse a los cambios sociales y mediáticos. Se han identificado tres modelos²² en el género, que dan cuenta de importantes transformaciones en las características de temáticas, personajes y estructura narrativa que parecieran integrar cualquier cambio que pudiera gestarse.

Sin embargo, en la “narco-telenovela” se presentan cambios inéditos para el género que se considera pertinente analizar. Para ello comenzaremos por aclarar de qué noción de género partimos, por género comprendemos las

... clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí, y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas del desempeño semiótico e intercambio social. (Steimberg, 1998:45)

Steimberg (1998)²³, expone que el género se integra a través de tres dimensiones: la retórica, la temática y la enunciativa, estas dimensiones operan como sistema en su conformación. Apelando a Todorov²⁴ expone la condición sistémica del género en el momento en que se relaciona, interactúa o se comparan con otros géneros. Cada género se actualiza constantemente en relación con los otros con los que interactúa en un momento dado: de ahí que los géneros conformen un sistema sincrónico. Y que se refleja en la “vigencia social de un sistema en presencia”. (Todorov citado por Steimberg, 1998:74)

Por lo expuesto, las dimensiones esenciales para comprender las características y los cambios de un género, son la retórica, la temática y la enunciativa. Los cambios o actualizaciones de los géneros se dan con mayor fuerza en alguna de estas tres dimensiones, afectando de alguna manera las otras, lo que permite que el reconocimiento social prevalezca. Solo en los casos en que una obra represente una ruptura en las tres dimensiones, se puede hablar de una obra antigénero, por ejemplo la parodia, sin embargo, aún así el reconocimiento social existe por lo que el cambio en la dimensión retórica, la enunciativa y la temática, es comprendida y se aprecia como una obra humorística.

En cuanto a la temática como paradigma representativo se define a través de la biografía social del género, se instituye socialmente y necesariamente antecede al texto. Presenta “referencias sobre acciones y situaciones... según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados...” en el que la particularidad de cada obra se basa en las acciones y situaciones propias de cada historia. (Steimberg, 1998: 48)

En lo que se refiere a la dimensión retórica, al autor define el concepto de retórica, en referencia directa a Bremond:

“...no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación “ (Bremond²⁵), abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la “combinatoria” de rasgos (J Durand²⁶) que permite diferenciarlo de otros. (Steimberg, 1998: 48)

El melodrama sigue siendo la base sobre la que se construye el relato de la telenovela, sin embargo, la construcción de sentido tiende a modificarse en torno al personaje protagónico que deviene en una densidad que contrasta con el arquetipo de la telenovela tradicional. Esto acompañado de otra construcción audiovisual que introduce cambios en la construcción de sentido.

En lo que se refiere a la dimensión enunciativa, el pacto de comunicación que establecen el medio y el público, a través de condiciones de reconocimiento, se construyen desde el emisor en relación directa con el receptor a quien se dirige la obra. (Steimberg 1998:48). En el caso de la telenovela se da un pacto de comunicación que se basa precisamente en la narración de historias. (Rincón, 2002:91). También reside en el fundamento del melodrama que “se articula alrededor de una *enunciación melodramática*, es decir, un modo común de interpelar a las audiencias que acentúa el patetismo de las situaciones dramáticas que presenta” (Aprea, 2003:2). En la dimensión enunciativa la telenovela debe cumplir con ciertas expectativas propias del género con base en el contrato mediático.²⁷

De acuerdo a la propuesta de Steimberg, sobre la identificación del género, las dimensiones de temática, retórica y enunciativa constituyen un sistema en el sentido de que cada elemento cumple una función en relación con las otras dimensiones. Cualquier modificación en una de ellas, afecta la totalidad.

Dentro de la categoría de ficción, en el sistema genérico narrativo, la telenovela ha sido el género popular de mayor trascendencia en América Latina. Serie, comedia, tira o telenovela como se le conoce, se define como un género de ficción, con la característica de ser un programa seriado, que se transmite por capítulos, cuya continuidad se basa en el manejo del suspenso como recurso narrativo, siendo el melodrama la base sobre la cual se desarrolla la historia. Hasta hace quizá una década podría decirse que el motor narrativo era el amor, como objeto de deseo que, al alcanzarlo materializaba la felicidad.

La telenovela como programa de ficción interesa en el presente trabajo como parte del *DS* de una sociedad, que se adhiere a lo posible, a lo enunciable, a lo creíble dentro de un marco socio-histórico determinado. Y en cuanto al género se funda en el verosímil que se crea desde lo cultural como lo posible, dentro de los parámetros de lo que es aceptado en una sociedad y varía de acuerdo al país, al arte, al género.

... lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción *cultural y arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: sólo “pasarán” entre todos los posibles de la ficción figurativa, lo que *autorizan* los discursos anteriores... porque con lo verosímil nunca se está muy lejos de lo Deseable, ni con lo Convenido de lo Conveniente... (Metz, 1970: 20)

Se puede apreciar en la telenovela como este verosímil de género guarda correspondencia con la noción de *DS* que tiene un fundamento social e histórico por lo que varía de una sociedad a otra, o de un tiempo a otro.²⁸ Las características del género en cada país, las transformaciones mismas de la telenovela a lo largo de las cinco décadas, confirman que como género de ficción, responde a las condiciones sociales de su producción.

La telenovela en Colombia se ha caracterizado por un relato costumbrista y muy próximo a lo real. Sin embargo, hacia fines de los noventa y en el presente siglo, se ha dado un trabajo de libretistas y guionistas muy cercano a los contenidos de los informativos. “Los libretistas han optado por lo que llaman 'ficción basada en hechos reales'... para ajustarse a lo de la "pura coincidencia"... o para llenar vacíos que dejan los documentos legales o periodísticos que les sirven de base.”²⁹ (Revista Cambio, 2009 [Texto en línea])

En el caso de la “narco-telenovela” el verosímil de género ha permitido la creación de relatos que se nutren de los acontecimientos sociales presentes en los medios informativos, por lo que “...la ficción se constituye sobre la base de la tensión dialéctica entre lo real y lo imaginario y que ese entrecruzamiento... (Kelin, 2007: 88); es lo que funda la convención de esta propuesta en la telenovela colombiana. Ahora las características del verosímil de género han introducido algunos cambios que merecen ser revisados.

Los diferentes modelos³⁰ que ha desarrollado la telenovela a lo largo de más de cinco décadas, apuntan a cambios en la estructura genérica que le ha permitido permanencia y

actualización. Los rasgos peculiares de cada etapa han posibilitado la constitución de un objeto de estudio recurrente desde distintas perspectivas.

Volviendo a las características que expone Steimberg, sobre el género, nos encontramos diversas innovaciones para el género, lo que influye en las otras dimensiones; primero con respecto a la retórica la construcción del protagonista es uno de los aspectos que debe analizarse. Por lo que se retomarán algunos elementos del análisis estructural

En cuanto al protagonista nos enfocaremos a identificar los rasgos que lo caracterizan debido a la complejidad que representa para un género que se había distinguido por construir relatos sobre arquetipos, que facilitaban la interpretación para el televidente.

Otro aspecto que permitirá identificar cuáles son los elementos que se presentan como nuevos al género, en la telenovela *El Capo*, es el análisis de las dimensiones historia y discurso, propuesta por Todorov.

2. Características y transformaciones de la telenovela colombiana

Para situar el objeto de estudio, la telenovela *El Capo*, como representativa de las narcotelenovelas, es pertinente realizar una breve revisión sobre el desarrollo de la televisión en Colombia, así como del desarrollo de la telenovela, como el género más popular tanto por sus niveles de audiencia como por los ingresos que genera su venta en el extranjero.

Es necesario conocer la forma en que fue consolidando un estilo, las características del género en mercados internacionales, las temáticas, los personajes, etc. de tal manera que sea posible ubicar cómo la narrativa del narco comienza a ser tratada en la producción de telenovelas.

La televisión llega a Colombia bajo el régimen dictatorial del Gral. Rojas Pinilla, que había tenido la oportunidad de conocer este medio de comunicación en la Alemania nazi en 1936 y lo encontró fundamental para conducción política y la educación del pueblo, la televisión inició sus transmisiones en Bogotá el 13 de junio de 1954.

2.1. Primera etapa

La telenovela es un género que se nace en América Latina, comienza a producirse a finales de los cincuenta y primeros años de la década de los sesenta³¹. En cada país logró características particulares determinadas por las condiciones sociales sobre la función del medio. En Colombia la televisión en su origen se concibió como un medio estatal que cedía tiempo de transmisión a distintas productoras.

Para comprender el desarrollo de la telenovela en Colombia, es preciso conocer desde su inicio. La primera etapa de la telenovela abarca una década, incluye la capacitación y la formación de equipos de producción colombianos que trabajan programas en vivo. Ante los costos que representaba producir de manera directa, el gobierno decide ofrecer espacio a productoras privadas. La primera fue Punch LTD, creada en 1957. Se integraron al proyecto televisivo, Radio Cadena Nacional (RCN) y la Cadena Radial Colombiana, (Caracol); aprovechando su experiencia de producción radiofónica y los contratos de patrocinio. En 1963 se creó la productora RTI que ya tuvo una participación singular en lo que después sería la telenovela.

La programación del Canal Nacional alcanzaba pocas horas al día incluía música en vivo, un programa cómico, y el teleteatro que formó público rápidamente. “A medio camino entre el teatro y la radio, el teleteatro fue la condensación oportuna de una tradición expresiva que se estaba modificando a fondo” (Rey, 2002:140).

En la primera década de la televisión colombiana se consolidó el género teleteatro, con su característica de programa unitario, la experiencia de actores, escenógrafos, iluminadores de teatro, que se unieron al de las programadoras y operadores del canal. En lo que se refiere al tipo de textos se elegían obras y autores clásicos, Rey (1996,1998) menciona a clásicos griegos y europeos como Sófocles, Víctor Hugo, Ibsen y Kafka, entre otros.

Un teleteatro que era consecuente con una visión de la televisión unida a las definiciones del Estado y orientada por unos objetivos culturales que se debatían entre la tradición española – bastante solemne y retórica- de años anteriores y los primeros escauceos de la comercialización. (Rey 1996:1)

En la primera etapa ya se realizaban melodramas seriados, aunque con pocos capítulos, su realización en vivo complicaba historias extensas y obligaba al relato lineal y progresivo. En esta etapa de la televisión en vivo se transmitió la primera telenovela colombiana: *El 0597 está ocupado*³² producido por Punch en 1959 y se transmitía tres veces por semana.” (Rey, 1998 y Fowler, s/f). Sin embargo al no existir grabación, sólo quedaron comentarios en los periódicos de la época y en memorias editadas con posterioridad.

Las diferencias entre la telenovela y el teleteatro se empezaron a notar muy rápidamente: la primera se inserta en las lógicas comerciales con acogida creciente y repercusiones económicas de publicidad evidentes; mientras que el teleteatro no tiene exactamente el mismo potencial masivo puesto que su naturaleza aún guarda demasiadas ataduras con una comprensión restringida de lo cultural. (Rey, 1998: 152-153)

El origen de la telenovela en Colombia lo constituye el teleteatro, sin embargo, las historias creadas específicamente para la televisión ganaron rápidamente el gusto del televidente, libretistas y guionistas comenzaron a crear las narraciones que el nuevo medio exigía.

2.2 El videotape, génesis de la telenovela.

Un avance en la industria de la televisión lo constituyó sin duda, el video tape, un dispositivo de grabación que permitió no solo la grabación, sino la edición, que vino a transformar la forma de hacer televisión. Para el género telenovela, este dispositivo tecnológico permitió el origen de una nueva industria que identificaría a América Latina.

La segunda etapa de la televisión en Colombia corresponde al inicio de programación grabada, gracias al videotape la telenovela se consolida como el género de mayor audiencia, la técnica de grabado permite la edición lo que mejora la continuidad en el relato, el flash back, repetir la escena, etc. El Estado colombiano abre la licitación para el segundo canal con financiamiento comercial, así en 1967 surge el segundo canal de televisión que se llamó TV9 *TeleBogotá*³³, (*Teletigre*), propiedad de Consuelo de Montejo.³⁴ Que introduce el formato de los informativos de TV y la transmisión de series extranjeras.

El videotape facilita la realización del melodrama serial, que adapta primero libretos de radionovelas cubanas, las pioneras fueron RTI, con *Extraño Destino* (1963) y Punch con *En*

nombre del amor (1963). Esta etapa es donde se consolida el género telenovela, aunque con horarios mucho más cortos de los que conocemos hoy. (Rey, 2002).

Es a partir de esta etapa que la telenovela se constituye como una industria, creando cada televisora o productora su *star system* que les permite producir una telenovela tras otra, reduciendo costos y tiempos de producción. El equipo de actores se profesionaliza para iniciar una nueva grabación en cuanto terminan la anterior, sin provocar confusión ni extrañeza en el televidente.

Resultado: el actor y la actriz de teleteatro gozan de una enorme popularidad en el género, al fin de cuentas sólo interpretan su propio rol: a través de diferentes personajes, ellos interpretan su propia imagen de actores y actrices célebres de teleteatros. (Verón, 1980:33)

A cuatro años los escritores colombianos inician su carrera, la telenovela *Destino... La ciudad* (1967) fue la primera escrita por un colombiano (Arce Aragón), producida por RTI, alcanzó 27 capítulos y fue también la primera que grabó el final fuera de estudio. Abordó el tema de la migración del campo a los centros urbanos³⁵, tema prioritario para la realidad colombiana de ese momento. (Rey, 2002:146)

En el aspecto tecnológico esta etapa fue decisiva pues aunque las productoras ya realizaban las telenovelas a color, en Colombia se les obligaba a transmitir las en blanco y negro. Los gobiernos anteriores habían rehusado instalar la televisión a color, por el costo que implicaba, es Turbay quien decide la inversión y la instala en todo el país. (Tecnología y sociedad, 2010: 71-79)³⁶

Turbay cancela los aranceles de importación para el cambio a la televisión de color, las tres programadoras más importantes, RCN, CARACOL y RTI se asociaron para construir los primeros estudios de producción propios GRAVI. La telenovela ya era el producto industrial más importante de Colombia.

“La irrupción de la telenovela va creando no sólo un género que progresivamente se fortalece sino un dispositivo particular de producción televisiva e inversión económica y un objeto cultural que amplía intensivamente su consumo”. (Rey, 1996: 2)

En la década de los setenta, la telenovela constituyó un género fundamental en la programación televisiva de Colombia, ocupando varias franjas de la programación de lunes

a viernes. La competencia entre las productoras enriquece la variedad del género. Rey (1996) comenta sobre el esfuerzo de RTI por conservar una línea cultural, dentro de un género que era sinónimo de producto comercial, a través de la adaptación de obras literarias de trascendencia para la cultura colombiana. En esta etapa comienza a marcarse de manera constante el trabajo de historias que se contextualizan en sucesos contemporáneos.

Casi un extraño, la primera telenovela que se transmite diariamente. *Dos rostros una vida*, *Crónica de un amor*, *Candó* y *Cartas a Beatriz* son algunas de las telenovelas de la época que ya se contextualizan de manera directa en la realidad colombiana. (Rey, 1996, 4)

Entre los setenta y ochentas se marcó una tendencia de la telenovela que marcaba el retorno del relato literario, pero ahora de carácter nacional, convertido en un producto de consumo televisivo. Así se adaptaron grandes obras de la literatura colombiana, que en formato de telenovela, fueron rápidamente acogidas por los televidentes. Obras como *La mala hora* de Gabriel García Márquez; *María* de Jorge Isaacs; *La Vorágine* de José E. Rivera; entre otras fueron las de mayor audiencia. (Ministerio de Cultura. Red Cultural de Colombia. 2005 [Texto en línea])

2.3. La telenovela “moderna”

Es en la década de los ochenta la telenovela en Colombia comienza a alejarse del modelo tradicional para abordar problemas sociales³⁷. La telenovela presenta relatos más cercanos a la realidad que vive el televidente. Steimberg (1997), ubica estas características como una nueva etapa que denomina “moderna” La auto-referencialización es otra particularidad de este modelo, comienza “a ser referida no sólo como relato de ficción, sino también como hecho social... crece y cambia el juego entre personajes y acontecimientos tomados de dentro y de fuera de la pantalla” (p. 21).

En la telenovela colombiana, su etapa moderna es definitoria para el desarrollo que logrará posteriormente. Mazziotti (2006) lo define destacando algunos aspectos.

Combina elementos modernos con los tradicionales y lo hace desde un lugar de búsqueda constante...Traza una riquísima pintura de los mundos de provincia...La división ente el bien y el mal que reclama el melodrama se mantiene, pero tal vez lo más atractivo sea a presentación de personajes con pequeños rasgos identificatorios... A nivel de audiovisual, es muy importante el juego entre una musicalización fuerte, los colores y textura de la pantalla... (p. 38)

En los ochenta la telenovela presenta algunas transformaciones, Cervantes (2005) refiere que el género se caracterizó “por la selección de historias muy cercanas a lo cotidiano, la progresiva renuncia a estereotipos rimbombantes y artificiosos... y una modificación progresiva en el trabajo actoral en lo referente a la construcción más intensa y veraz de los personajes. “ (pp. 289-290)

Destaca en la telenovela la propuesta de personajes que salían de los arquetipos tradicionales. Desde la década de los ochenta, títulos como *Gallito Ramírez* (Caracol-Cadena UNO, 1986), *Caballo viejo* (Caracol, 1988), sentaron precedentes que definirían más tarde una tendencia. *Café con aroma de mujer* (RCN, 1994) continúa en esta línea de transformación de los personajes. Las dos primeras, definen rasgos inéditos en los protagonistas masculinos, Ramírez es un hombre originario de una comunidad rural que llega a la ciudad para hacer carrera en el box, es pobre, tímido, inseguro y sin la malicia necesaria para sobrevivir. La protagonista femenina, tiene la fortaleza, audacia y perspicacia que le faltan al protagonista masculino, y además es rica, por lo que el ascenso social, Ramírez lo logra al casarse.

En *Caballo viejo* el protagonista es un hombre de edad madura que sin pretenderlo, conquista a la protagonista una chica joven y hermosa con muchos galanes jóvenes y adinerados. La inversión de arquetipos se da en *Yo soy Betty, la fea*³⁸ (RCN,1999); sin embargo aún son reconocibles rasgos tradicionales del género como la ascensión social, el final feliz con la boda de los protagonistas, la telenovela sigue constatando el triunfo del amor.

La telenovela en los ochenta vive una transformación que la saca del modelo tradicional, llevándola a explorar las culturas regionales, construye personajes más apegados a la gente común; crea héroes y heroínas con características no imaginadas: hombres débiles, galanes viejos, mujeres fuertes, independientes, sin los atributos de belleza aceptados en el género.

Abierta sobre el presente y porosa a los movimientos de la actualidad social, la telenovela colombiana de los ochenta se aleja de los grandes símbolos del bien y del mal para acercarse a las ambigüedades y rutinas de la vida cotidiana y a la expresividad cultural de las regiones que forman el país. Frente al engañoso mapa sociocultural de la dicotomía entre progreso y atraso que nos trazó la modernización desarrollista, telenovelas como “San Tropol” o “El

Divino” nos mostraron un mapa expresivo tanto de las discontinuidades y destiempos como de las vecindades e intercambios entre modernidad y tradiciones, entre el país urbano y el país rural. (Martín Barbero y Ochoa, 2005:187)

La telenovela exploró diversos recursos en el manejo de las historias más cercanas a la cotidianidad popular con una mezcla de comicidad y picardía sin perder las características esenciales del melodrama, integran el género de comedia al crear personajes representativos de clases populares generalmente del campo, con rasgos tan exagerados que devienen en caricaturas. La música pasó a ocupar un espacio privilegiado, logrando identificar culturas regionales con sus géneros musicales, o contextualizar épocas. Algunos ejemplos son:

Pero sigo siendo el rey (Caracol, 1984) El protagonista, hombre maduro, en sus divertidas facetas de enamorando jovencitas. Introdujo cambios importantes en el verosímil de género de la telenovela colombiana, logró una mezcla de humor y música que retrató el ambiente de las clases populares, se seleccionó música, mexicana, entre otras como boleros; expresiones típicas, personajes caricaturizados, que modificaban los estereotipos del galán joven, guapo y de clase alta. La protagonista, hermosa, fuerte, valiente, con características que rompen con la clásica mujer en condición vulnerable que busca ser rescatada o salvada.

Gallito Ramírez (Caracol-Cadena UNO, 1986) fue una telenovela muy popular, se aborda la historia de amor, los personajes protagónicos presentaban características invertidas. Él, muchacho provinciano que viene a la ciudad con el sueño de ser boxeador y se enamora de una chica de clase alta, que lo ama y lo protege en el ambiente citadino.

San Tropez (Caracol, 1988) Telenovela costumbrista, el relato se construye en torno al sacerdote del pueblo, Pío Quinto Quintero; ubicada en un ambiente campirano, recreaba la vida rural de Colombia, el humor y picardía populares. El problema del pueblo era la resistencia de los jóvenes varones para desposar a las mujeres, el sacerdote preocupado porque ya no había bodas ni bautizos emprende una campaña sin éxito, hasta que aparece un forastero “Gentil Cortés Caballero” dispuesto a desposar a una con la condición de conocer a todas las jovencitas del pueblo, comedia de enredos y picardía, con personajes caricaturizados.

Caballo viejo (Caracol, 1988) Retrato de la vida de un pueblerino cincuentón, soltero, de carácter fuerte y a la vez sensible, aunque oculta su timidez. Al quedar huérfanas sus sobrinas las reciben en su casa. Se enamora de una de ellas, la más joven y ella de él, desafiando el esquema tradicional de la telenovela, en donde predominan los galanes jóvenes. Sin embargo, el protagonista obliga a su sobrina a aceptar la solicitud de matrimonio de un joven apuesto, a pesar de que el final ofrece la realización de la boda, no constituye un final feliz, pues los protagonistas se despiden amándose.

En este nuevo modelo de telenovela en Colombia, CARACOL es la productora que propone el nuevo estilo fresco, popular con altas dosis de humor, y parodia, que introduce un contraste de ambientes y personajes tanto provincianos como urbanos, así como situaciones chuscas, realiza la inversión de arquetipos en medio de escenas jocosas.

La telenovela fue el género fundamental para la industria colombiana, las inversiones e ingresos daban cuenta del éxito de estrategias de todo el equipo tanto de producción como de comercialización.

La telenovela se convirtió en el centro de la programación por las altas inversiones que demandaba (los riesgos mayores ponían en serio peligro financiero a sus productores) así como por la significación de sus ingresos (los altos ratings se asociaban a los altos precios de la pauta publicitaria). Rey, 1998: 5)

Arango (s/f) analiza los géneros que prevalecen en el melodrama que se hace en Colombia. Identifica el estilo que logró cada productora y que da cuenta de la intensa competencia por ganarse auditorio, cuentas publicitarias y conservar su lugar en los contratos con el gobierno. Este origen de las productoras de telenovelas colombianas, que obligó a competir con otras para ganarse la audiencia y los contratos, ha resultó un proceso positivo en el desarrollo de líneas temáticas, creatividad y exploración de géneros, escuela de escritores que sin duda, dinamizó la producción de telenovela.

A pesar de no contradecir la esencia del género, esta relativa independencia expresiva del melodrama nacional tiene mucho que ver con el esquema que imperó en la televisión colombiana en sus primeras cuatro décadas de existencia. Durante este largo período múltiples programadoras-productoras se disputaron espacios arrendados por el Estado, en apenas dos canales comerciales, y se vieron obligadas a perseguir cierta «especialización» en géneros, de acuerdo con las horas de programación adjudicadas en cada licitación. (Arango, s/f[Texto en línea])

En esta década las productoras habían consolidado su estilo en la producción de géneros melodramáticos. Expone que CARACOL optó por la “telenovela con fuertes raíces en la comedia musical”. Mientras que RTI recurrió a la adaptación de “destacadas obras de la literatura latinoamericana y dentro de un melodrama moderno de caracteres complejos, ambientes urbanos y un claro perfil crítico ante la sociedad.” “RCN prefirió el melodrama costumbrista”. Arango (s/f)³⁹

La primera productora de Colombia, PUNCH, había desarrollado dos líneas, la primera de “melodrama arcaico, de caracteres maniqueos y romances entre clases sociales adversas” y el otro “pletórico de conflictos sociales y personajes en contacto con los problemas cotidianos”, donde el entorno resultaba decisivo en el drama. Sin embargo, en los ochenta esta productora se caracterizó por continuar su línea de adaptaciones de novelas clásicas como *El jorobado de Nuestra Señora de París* (1983), *Los miserables* y *Cumbres borrascosas* en 1984.

A pesar de la situación de violencia e inseguridad en Colombia, sobre todo en los últimos años de los ochenta, la telenovela colombiana vivió una etapa de crecimiento y expansión a nivel internacional.

En los noventa continúa la línea de telenovelas costumbristas estilo postal, recuperando las culturas regionales; *Candela* (CARACOL, 1994,); *Guajira* (RCN, 1996). Las que giran en torno a la música: *Música maestro* (CARACOL, 1990), *Mambo* (JES, 1994) Conflictos entre provincianos y ciudadanos. *Eternamente Manuela* (RCN, 1995,). Las que tienen la venganza como conflicto central: *Aguas mansas* (RTI, 1994), *Dios se lo pague* (CARACOL, 1998).

En los primeros años de la década destacan: *La potra zaina*. (RCN, 1993) Una joven mujer dueña de una gran hacienda que pierde con un tahúr. Se establece una relación tensa entre amor y odio. En la que el tahúr intentará dominar a la mujer fuerte, independiente, y aguerrida que lo enfrenta en toda oportunidad. Y *Café con aroma de mujer* (RCN, 1994) cuenta la historia de amor entre una recolectora de café y el nieto de la hacienda cafetalera. Se enfrentan a varios obstáculos para realizar su amor, lo singular de la historia es que la

protagonista asciende por su capacidad profesional. La telenovela muestra la cultura del esfuerzo de los empresarios de la industria cafetalera. Los paisajes, la música y el ambiente rural contrastan con la vida urbana, sus personajes y valores.

Hacia los últimos años de los noventa inicia otra etapa de exploración, en la que destacan tres modelos. *Yo amo a Paquita Gallego* (RTI y CENPRO, 1998), la historia narra la vida de una mujer que desde que nació estuvo marcada por la desgracia, producto de una violación. El conflicto de amor se mantiene vigente a lo largo de la telenovela, se reencuentran, y por circunstancias diversas se separan. La telenovela es narrada a través de cinco etapas, cada una con un conflicto y antagonista distinto, combina el drama, suspenso y melodrama. Culmina con la realización de la relación amorosa cuando los protagonistas son maduros.

Con la producción de *Las Juanas* (RCN, 1997), la telenovela colombiana se orienta hacia una nueva línea de mayor erotismo, mujeres jóvenes, hermosas, con cuerpos exuberantes que se exhiben sin recato. La historia deja de tener relevancia para dar paso a la imagen, el cuerpo femenino es el protagonista.

La telenovela desde los ochenta había venido moviendo las características del modelo clásico; la muchacha pobre y hermosa, que se enamora del galán apuesto y rico. En los noventa la protagonista de *Café con aroma de mujer*, reivindica el papel protagónico femenino, quien asciende por méritos profesionales, de recolectora de café a la ejecutiva de la Asociación Nacional de empresarios cafetaleros.

Con *Yo soy Betty, la fea* (RCN, 1999) construye un personaje femenino que viene de una familia tradicional, de clase media, con preparación académica para ocupar la dirección de una empresa, cargo que no le dan por su aspecto físico, nada agraciada y su look ordinario. Por primera vez en la telenovela la protagonista no es una joven hermosa, sino una mujer con apariencia física desagradable. Ingresa como auxiliar administrativa en una empresa de modas, se enamora de su jefe, quien finalmente le corresponde enamorándose de su calidad humana. Al final de la historia ella se transforma en una mujer bella y elegante. La protagonista condensa los opuestos: la fealdad y la belleza.

Cervantes (2005) y Rey (2008) coinciden en señalar que la telenovela colombiana de los noventa hacían evidente la necesidad de construir una nueva identidad colombiana para al exterior, destacando actividades productivas distintas al narcotráfico, así se producen *Café con aroma de mujer* y *Betty la Fea*, en las que muestra a personajes del campo y la ciudad, en un contexto empresarial, ambas empresas eran exportadoras.

Esta etapa se caracterizó por la experimentación de temas y estilos, que intentaban acercarse lo más posible a lo colombiano. La introducción de otros géneros como la comedia y el suspenso, la construcción de los personajes significó una ruptura con los estereotipos clásicos, se desarrolló un estilo actoral acartonado, más cercano al “espontáneo”. Los libretistas hacían diálogos más cortos pero con mayor número de intervenciones, lo que benefició el ritmo, se exigía a los actores conocer la forma de hablar del personaje interpretado, entre otros elementos, fueron los que lograron un nuevo estilo para la telenovela colombiana. (Calderón, 2009:16)

2.4. La telenovela en el S. XXI

El inicio del nuevo siglo⁴⁰, para la telenovela colombiana se define por la creciente comercialización; el fortalecimiento de canales privados y el cambio político e institucional que en el 2004⁴¹, se les concede, la autonomía a las empresas televisivas, contribuyeron a este fenómeno.

La privatización de la televisión y la decisión del Estado de otorgar la concesión a los dos oligopolios de la radio, provocó una mayor concentración de poder sobre las principales industrias culturales de Colombia. Con la decisión del congreso se confirma el duopolio⁴² en radio y televisión que lleva a reflexionar sobre el poder que concentran los dos consorcios, que además a través de sociedades con empresas extranjeras tienen presencia en importante en otros países. (Coronel, 2010:83-85)

La consolidación de la telenovela colombiana en los mercados internacionales, se vio reflejada en el tipo de producciones de la época. Uno de los mercados más importantes para la telenovela colombiana es el hispano en Estados Unidos, que gusta de mirar en los programas peculiaridades de la cultura latinoamericana. Lo que llevó a las productoras a

experimentar con la hibridación de géneros, incluyendo de rasgos de la comedia, otros referidos a consolidar una identidad nacional.

La televisión de este siglo transforma los géneros de ficción que se basan su razón de ser en la capacidad de contar historias, éstos programas exploran "...estrategias que liquidan toda fórmula preestablecida de contar e imponen nuevas sintaxis de asociación de imágenes: narrar sobre la velocidad, trabajar sobre el fragmento, fusionar todos los modos de contar." (Rincón, 2002:99)

La telenovela construye una realidad mediática articulando los sucesos que atraviesan la vida de los espectadores y que son potencialmente socializadores. Del relato popular, de la experiencia social, de la novela literaria, del cine, de los noticiarios, se traslada a la telenovela, logrando la transposición de narraciones antes ajenas al género. También la telenovela accede a la nueva estética⁴³ mediática que de acuerdo con Rincón (2006) se impone a través de la agilidad de imágenes y relatos, adelantándose al zapping.

En los primeros años del Siglo XXI aparecen telenovelas que marcan una ruptura con el género presentando cambios sustanciales en la superficie discursiva del texto, obligando a revisar tanto los rasgos inéditos como los que permanecen. Una de las primeras características que se observa es el desplazamiento del tema central: el amor, que durante décadas se mantuvo matriz del relato. Otra modificación fue el tratamiento para el final, en algunas de estas telenovelas ya no concluyen con el típico final feliz

Steimberg (1997) expone algunos de los nuevos rasgos, el interés se centra en personajes-motivo, muestra una complicación que provoca desconcierto al darse cruzamientos entre la esfera de héroe y agresor o villano. El protagonista y antagonista dejaron de ser buenos o malos, presentan una complejidad que no permite encasillarlos en los arquetipos de antaño. Las líneas narrativas se multiplican en una red de relatos paralelos que se entretajan.

Hasta antes del 2004, la telenovela colombiana se caracterizó por la búsqueda de construir una imagen que los separara del narcotráfico, de los enfrentamientos entre cárteles, de los secuestros y atentados de la guerrilla, de la masacre de comunidades rurales a manos de grupos paramilitares. La telenovela constituyó una fachada que ofrecía una imagen del país

como una postal turística, pero estas telenovelas lograron buena aceptación al interior al tiempo que conquistaron el mercado internacional. Rey (2002) opina que Colombia en la telenovela se ofrece como “un país perplejo busca posiblemente reconocerse, explicarse: la conexión entre lo regional y lo globalizado, entre la parroquia y la Aldea Global.” (p. 6)

La distancia entre el mundo globalizado y la situación de desigualdad en Colombia, “hacen cada más tensa la relación entre lo local y lo global, y más fuerte la influencia de los medios en la construcción de identidad. “ (Cervantes, 2005: 284) Las dos telenovelas *Café con aroma de mujer* y *Soy Bety, la fea*, que cautivaron a la audiencia de países tan distintos, exportaban junto al melodrama la cultura del esfuerzo, del riesgo empresarial, de la experiencia de integrarse a los mercados internacionales y en los dos casos la protagonista se enamora del galán que es precisamente un empresario colombiano.

Para finalizar esta etapa tan importante para la telenovela colombiana, los teóricos interpretan lo qué sucedía con las producciones que, transportaban al televidente del pueblo a la bolsa de valores con el precio del café hoy a la baja, con la esperanza de que al día siguiente remontara. La telenovela de esta etapa trabajó arduamente rescatando identidades tradicionales y, a la vez, proyectando nuevos imaginarios, alejados por cierto de las actividades del narcotráfico. “Lo hace, entre sus relatos y las proyecciones del deseo que suscita, entre los imperativos comerciales y los mapas de los sentimientos que logra dibujar...” (Rey, 2002, 7)

La conexión que logra la telenovela con su público tiene que ver con las emociones y los sueños, las ilusiones; con la capacidad que tiene el género para lograr identificación y proyección.

III. LA “NARCO-TELENOVELA”

La narrativa colombiana que aborda relatos y personajes desde la temática del narcotráfico se ha designado como *narconovela*. La temática ingresó a la literatura, pasó al cine y desde el 2004 a la telenovela, de ahí que le denominamos “narco-telenovela”⁴⁴. En la telenovela se va perfilando una línea que apunta hacia la consolidación de la temática del narcotráfico. Ha impreso ciertos cambios en el relato que es preciso analizar.

En este capítulo pretendemos analizar los principales rasgos característicos de la “narco-telenovela”, iniciamos con la identificación de una estética que ha creado el fenómeno del narcotráfico. Que abarca expresiones tan distintas como la arquitectura, la música, objetos y prácticas culturales que definen un gusto, una forma de concebir el mundo, un sentido inteligible que permite pensar lo bello, lo cursi, lo gracioso, lo ridículo, lo sublime, asociado a ciertos valores compartidos socialmente. En este sentido se trata de identificar las lógicas de esta estética que se representan en la “narco-telenovela”.

Posteriormente exploramos las características de hibridación que propone esta línea de telenovelas para identificar los procesos de sentido que han confirmado el gusto de los públicos por este tipo de relatos. Los cambios en temáticas y estructuras que dotan a la telenovela de una gran capacidad de transformación del género para continuar en el gusto de las audiencias. Y finalmente realizamos una revisión de las características de producción que se han modificado.

1.- Consideraciones sobre la narco-estética

La situación socio-política en Colombia a lo largo de las tres últimas décadas del siglo veinte, fue extremadamente compleja.⁴⁵ Periodo en el que coincidieron problemas de violencia de distinto origen, las guerrillas, grupos paramilitares, los cárteles del narcotráfico y sus enfrentamientos y la ofensiva del Estado⁴⁶ (Franco, 2003).

El crecimiento del narcotráfico en Colombia, la proliferación de cárteles de la droga, el ascenso social de capos, dio origen a la llamada *narcoestética* que permeó la vida cotidiana de los colombianos, impactando en la forma de vestir, de hablar, la arquitectura, las formas de vida. La narrativa fue de las primeras expresiones que crearon la tópica del narcotráfico,

generó una línea de producción denominada como narconovela.⁴⁷ Como parte de este proceso de aceptación de cierta estética que emergió en Colombia, se popularizó un dialecto, que se popularizó a través de la novela y los medios de comunicación, una forma de hablar propia de los barrios bajos de Medellín, denominado el parlache.

...se trata de un lenguaje urbano, muy creativo, que expresa sin pudores ni temores la nueva realidad que viven amplios sectores de la sociedad...un dialecto social de carácter argótico... cuya principal característica es la transformación y la creación léxica... lo consideran una amenaza contra la variedad estándar porque... al entrar a los medios masivos de comunicación y a la letra impresa, se arraiga en los hablantes y adquiere legitimidad. (Castañeda, 2005: 78-80)

En los noventa y la primera década lograron una producción copiosa y su respectiva circulación. La narco-narrativa se instaló en los productos culturales tanto de Colombia como en otros países, como México; los autores y sus obras trascendieron las fronteras.⁴⁸

La telenovela colombiana tiene tradición en retomar sucesos históricos (Castillo, 2008) (Rey, 1994) (Rincón, 2007) Martín Barbero (1987). No es un elemento novedoso del género, lo que introduce la innovación es abordar una etapa reciente en la vida de Colombia en la telenovela del narcotráfico. “La violencia es el único imaginario construido y reflexionado como lugar para la producción narrativa de la nación colombiana. Nos hemos acostumbrado a que para reconocernos debemos mirarnos en el espejo de la sangre.” (Rincón, 2008:19)

Por lo que el sentido del texto televisivo nunca se clausura, es abierto a la interpretación del televidente, y dicha interpretación tendrá que construirse con el marco de referencia que tiene, en este caso se trata de un tema que ha sido abordado infinitamente por los medios, por la creación literaria, por los personajes⁴⁹ que participaron y ahora testifican que así ocurrieron los hechos, que ellos los vivieron. Por esta razón la telenovela contiene un potencial significativo amplio para los televidentes.

La narco-estética que construye la telenovela establece un sistema de relaciones entre los discursos, sus condiciones de producción y consumo. La “narco-telenovela” narra, cuenta, muestra, construye su mundo: es el relato del ascenso social.

El conflicto social es elemento clave en el modelo clásico de la telenovela (Mazziotti, (2006), Rincón (2000) lo considera como un detonante que motiva a la protagonista a buscar el ascenso social, circunstancia que la llevará necesariamente a su transformación. En la narco-telenovela esta circunstancia está presente aún, el cambio radica en la modalidad del ascenso social, la prostitución y el sicariato.

En la “narco-telenovela” la opulencia se percibe no solo en los suntuosos objetos de consumo, sino en las bodegas de dinero de los capos, en los fajos de billetes de los sicarios y las chicas prepago. Es el discurso de la abundancia que se narra, se habla, se vive el poder del dinero que omnipresente invade todas las dimensiones del mundo narco. Tal como menciona Rincón:

Lo narco no es solo un tráfico o un negocio; es también una estética, que cruza y se imbrica con la cultura y la historia de Colombia y que hoy se manifiesta en la música, en la televisión, en el lenguaje y en la arquitectura. (...) común entre las comunidades desposeídas que se asoman a la modernidad y solo han encontrado en el dinero la posibilidad de existir en el mundo. (2007: 1)

Ovalle (2005) se inclina por la noción de narco-estética, al igual que Rincón, opción que remite más a procesos de sentido, donde los aspectos concretos de una cultura se transforman en símbolos. Son las marcas, los cuerpos estilizados, la mostración del lujo hasta grados de obscenidad, un ritmo de vida intenso en donde la prioridad es el poder. Expone que la noción de narcocultura, opaca la dimensión del narcotráfico como un problema social:

El narcotráfico es aquí entendido como una *red transnacional de producción, transporte y comercialización de drogas ilegales* ya que se considera que ubicar la reflexión en conceptualizaciones que enfatizan su carácter ilícito, implica una aceptación de la perspectiva del Estado, y en este sentido, la adopción de los discursos oficiales alrededor de la producción y tráfico de drogas. Así, identificar al narcotráfico desplazando el aspecto evidentemente ilegal que entraña, para enfatizar en el aspecto *reticular y transnacional*, facilita el propósito fundamental del presente trabajo que es explorar -desde la “perspectiva del actor”- las interconexiones de la red, las particulares prácticas sociales que se sustentan y las significaciones que se construyen en la llamada “narcocultura”. (Ovalle, 2005:2)

El narcotráfico en Colombia, viene a sumarse a problemas sociales que desde mediados del siglo XX no han tenido solución; como la concentración de la riqueza en el campo que dio origen a la guerrilla; la respuesta de la extrema derecha que funda el paramilitarismo

originalmente para la contención de la guerrilla. Guerrilla, paramilitarismo y narcotráfico, se imbrican, se vinculan y dejan como resultado desplazamiento forzado y muerte.

El narcotráfico implanta nuevos modelos de vida. La narco-estética desestructura las implicaciones sociales y exime de responsabilidad social al Estado, situándose solo en las representaciones y en el acceso a actividades ilícitas como una opción individual.

La telenovela se muestra estable en cuanto al contrato con el televidente: la posibilidad de vivir por unos minutos la ilusión del ascenso social. La narrativa del narco les permite acceder a estilos de vida y modelos de consumo de las clases altas. El canon de consumo de artículos de lujo así como el uso de marcas exclusivas como sinónimo de status, permeó a la población dando lugar a la narco-estética: "...Tener el reloj de marca y el más costoso, andar con la mujer más bonita, ir a los mejores sitios, tener la casa más vistosa, los automóviles más lujosos, son expresiones de la búsqueda de aceptación de los sujetos". (Ovalle, 2010: 85)

El estilo de vida que construye la telenovela es seductor en más de un sentido, visualmente mujeres y hombres atractivos, mansiones y fincas, autos de lujo, ropa de diseñador, símbolos de status y poder; exceso, ostentación, exuberancia, opulencia delirante. Su ritmo se ha hecho ágil, hace sentir la emoción de vivir en la intensidad del goce, del lujo, de relaciones efímeras, identidades que a pesar del poder que concentran son vulnerables permanentemente, la policía, la prisión, la muerte los acecha a cada momento.

Las "narco-telenovelas" retoman un tema que está en las conversaciones, en los informativos, en la música, cine; variedad de los discursos que recobra del imaginario social. El sistema social determina a los sujetos, no puede darse un discurso "individual", en el sentido de que se genere al margen del sistema social, el sistema crea, construye a sus sujetos. En el caso de la telenovela, como parte del *DS* no importa la autoría como tampoco es trascendente la televisora que lo produce, sino la dinámica social que posibilita la producción de este tipo de discursos de la televisión, en un género de ficción como es la telenovela.

"Hablar de discurso social es abordar los discursos como hechos sociales y a partir de allí, como hechos históricos. También es ver, en aquello que se escribe y se dice en una sociedad,

hechos que “funcionan independientemente” de los usos que cada individuo les atribuye, que existen “fuera de las conciencias individuales” y que tienen una “potencia” en virtud de la cual se imponen. (Angenot, 2010:23)

El hecho es que el género de telenovela necesitaba cambios adecuados tanto a las lógicas de mercado como a la hegemonía discursiva. “Aquí es donde se puede hablar de competencias y novedades, de *turn-out*, de durabilidad y de efectos de moda, de cracs y de reposiciones al gusto del momento, de innovación de stocks y de ventas...” (Angenot, 2010:79) Esto es lo que permite comprender la emergencia de la narcoestética en la telenovela.

La presencia del narcotráfico en la temática de la telenovela es reciente, retomando lo que se ha investigado y publicado sobre el género, se puede partir de todo el conocimiento previo, para intentar comprender de qué manera ofrece la oportunidad de transformación del género, por un lado. Por otro, identificar la hegemonía discursiva que impera en un estado de sociedad como Colombia. De qué manera se fundamente la hegemonía discursiva sobre el narcotráfico y qué podemos encontrar en el *DS* que reproduce la telenovela, en el caso de *El capo*.

2. Un género emergente

El narcotráfico es un fenómeno que se inició en Colombia hacia la década de los setenta, en los ochenta los jefes de cárteles ya eran reconocidos como una nueva clase social que transformaba las comunidades y barrios donde se instalaba, sin embargo en 1982 cuando se produce la telenovela *Mala hierba*, que ponía en el centro del discurso social el tema del narcotráfico, fue acallado porque resultaba incómodo, el imaginario colectivo se negaba a aceptar a esta clase que emergía de la venta de drogas, como un factor identitario. Casi veinte años después el tema del narcotráfico ingresa a la pantalla chica a través del género popular más representativo de Colombia, la telenovela.

¿A partir de qué condiciones las productoras colombianas le apostaron a la “narco-telenovela”? En parte, quizá, pueda explicarse por la lógica de producción que imperó a partir de las sociedades y contratos comerciales entre las productoras colombianas y productoras extranjeras, estadounidenses principalmente, que mantienen el monopolio en canales para población hispana y que han transformado la industria televisiva de Colombia.

Pero la interpretación sobre la apertura social a la temática del narcotráfico en la telenovela, encuentra la respuesta en la profunda transformación social, los géneros como parte del discurso social, no pueden desarrollarse al margen de la sociedad que los produce. La “narco-telenovela” es un producto mediático que responde a la transformación de la sociedad que la produce. Partiendo de este razonamiento, es que se hará un breve análisis de los cambios más significativos que se han operado en el género a partir que la temática del narcotráfico entró a los relatos de la telenovela. .

La nueva clase social compuesta por narcotraficantes, urbanos, internacionales, con un poder económico ilimitado y con necesidad de gozar de reconocimiento social, logró crear una influencia de la cultura “traqueta” que impactó desde la forma de hablar, hasta la arquitectura, la música, la moda, los autos y camionetas de lujo, las narraciones populares, la literatura, el cine y finalmente las telenovelas⁵⁰. Como lo sintetiza Adriana Cobo:

Hablar de la estética del narcotráfico hoy, con una mirada desprejuiciada, es una empresa difícil y sobretodo contradictoria. Por un lado, los códigos estéticos del narcotráfico en Colombia, hacen parte de la identidad y el devenir nacionales, por lo que es superficial descartar la estética ‘narco’ en nombre del buen gusto. Por otro lado, es una estética ostentosa, exagerada, desproporcionada y cargada de símbolos que buscan dar estatus y legitimar la violencia. (Cobo, 2008[Texto en línea])

Los relatos sobre esta situación social comenzaron a escribirse, la narco-novela invadió las librerías, después se adaptaron al cine: *La virgen de los Sicarios* (2000), *Rosario Tijeras* (2005), *María, llena eres de gracia* (2004), *Sumas y restas* (2005), *Soñar no cuesta nada* (2006), *Apocalypsur* (2007). Hubo otras escritas originalmente para cine que logran nominaciones y premios en festivales de cine, *El rey* (2004), *El colombiano dream* (2006) *El arriero* (2009). La narrativa sobre la temática del narco llegó a la televisión, la telenovela abrigó estas historias abriendo la posibilidad de innovar en el género, desde las primeras producciones se lograron altos niveles de audiencia. Y a partir del 2010, el proceso es a la inversa de cómo se originó, ahora de la telenovela pasan al cine, es el caso de *Sin tetas no hay paraíso* (2010) y *El cártel de los sapos* (2012).

Las nociones de historia y discurso propuestas por Todorov, proporcionan la forma de identificar dos dimensiones del relato. Se comprende como historia la lógica de las acciones y las funciones de los personajes. Y en el discurso la forma en que se presenta el relato, en

lo que se refiere a la ordenación de los sucesos, las formas de presentarlos, el manejo del tiempo.

La dimensión de los acontecimientos, la *historia*, que desde esta perspectiva, no es cronológica ni lineal, integra varias líneas que en un momento dado se entrecruzan para introducir un cambio. A esta dimensión del relato se suman los personajes, sus relaciones así como las posibles transformaciones.

Las narraciones de las telenovelas responden a las dinámicas de producción del contexto social, a las relaciones de poder en constante tensión, a la construcción de sentido ideológico, al sistema social del cual forman parte y son susceptibles de interpretación precisamente por su potencialidad significante:

“La narración ni puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel <<narracional>> comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.). “ (Barthes: 1977: 45)

La temática del narcotráfico ingresó a la telenovela en el 2004, la primera telenovela de esta línea de producción, se mantenía dentro del modelo de telenovela de fin de siglo. El conflicto inicial es el amor, la pareja pasará por diversas pruebas, obstáculos para finalmente realizarse a través de la unión sentimental. Los nuevos elementos que aportó la temática consistieron en inserciones del género policial con todo lo que entraña. Descubrir al culpable es el objetivo del protagonista para que su amada quede libre de sospecha, al final la protagonista es reconocida por su inocencia.

La producción de narco-telenovelas en Colombia, suma ya trece obras:⁵¹ *La viuda de la mafia* (2004), *La saga, negocio de familia* (2004), *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *El ventilador* (2007) *El cartel de los sapos*, primera temporada;(2008), *Las muñecas de la mafia* (2009), *Regreso a la guaca* (2009) *El capo*, primera temporada (2009), *Rosario Tijeras* (2010), *El cártel de los sapos*, segunda temporada (2010), *La reina del sur* (2011) *La bruja* (2011), *Correo de inocentes* (2011), *La Mariposa* (2012) *El capo*, segunda temporada (2012) y *Escobar, el patrón del mal* (2012).

La viuda de la mafia (2004), narra la historia de una mujer que desconocía el origen de la riqueza del marido hasta que lo asesinan y ella queda, en la ilegalidad, como la posible sucesora del negocio. La DEA infiltra a un policía en su equipo como chofer y se teje una relación amorosa que se presenta imposible. Al final el prestigio se restituye a la viuda al comprobar que no tenía una participación personal en el narcotráfico.

La saga, negocio de familia (2004), cuenta la historia de una familia, a través de varias generaciones, que hacen del delito su forma de vida: robo, secuestro, venta y transporte de droga y da cuenta del proceso de instalación del narcotráfico en Colombia.

El ventilador (2007) Presenta el trabajo de dos periodistas que como parte del deber ser, quieren hacer públicas las redes de complicidad y corrupción entre gobierno y narcotráfico. Conforme avanza su investigación descubren que los tentáculos del narco no sólo corrompen a personajes de la esfera pública sino a personas de su círculo familiar, El periodista descubre finalmente que “el halcón” el capo más fuerte de Colombia, era su padre, que también ocupaba una curul en el senado y se perfilaba para presidente. El final muestra lo vulnerables que es la línea que separa la legalidad de la influencia narco y lo fácil que resulta involucrarse.

El cartel de los sapos (2008 y 2010), narra la historia de los cárteles del Norte del Valle de Colombia que se fortalecieron auspiciados por el gobierno para equilibrar el poder de carteles de Medellín. Exhibe la red de corrupción que trasciende el territorio y gobierno de Colombia, y opera desde los Estados Unidos a través de organismos como la DEA.

Las muñecas de la mafia (2009), muy similar a *Sin tetas no hay paraíso*, con la salvedad de que en el final plantea que aunque difícil, es posible salir del narco y regresar a la clase social de origen.

*Regreso a la guaca*⁵²(2009). Es el relato de un grupo de militares que encuentra una guaca (tesoro escondido) y optan por repartírselo. La telenovela aborda las condiciones de vida de los soldados, su lucha contra el narcotráfico y guerrillas y los riesgos que asumen al trabajar por la *patria*. El juicio, la condena y la posterior oferta de libertad que les ofrece el gobierno con la condición de que vayan a buscar otra guaca, así como el desenlace donde la venganza se extiende hasta las familias de los soldados. En esta telenovela destaca la

producción que ofrece por primera vez en telenovela el uso de efectos especiales, persecuciones, tiroteos, etc., está grabada la mayor parte en exteriores.

El capo (2009) (2012). Condensa anécdotas, relatos, experiencias de distintos capos del narco colombiano, en un solo personaje: Pedro Pablo León Jaramillo. Recrea sucesos de la década de los ochenta cuando Pablo Escobar lideró el grupo de los extraditables confrontándose con el Estado colombiano. Recrea anécdotas de Escobar que son del conocimiento popular. Narra la guerra contra el narcotráfico que lleva más de dos décadas en Colombia.

Debido al éxito, la productora Fox Colombia, produjo una segunda temporada de 65 capítulos, revive al capo y extiende sus hazañas en Estados Unidos (Miami), México en donde disputa la plaza con el jefe del cártel Pacífico Blanco, en Venezuela y Colombia, por supuesto. Hasta el momento es la telenovela con mayor presupuesto que se ha ejercido en una producción de este tipo.

Rosario Tijeras (2010). Relata la historia de una joven de clase baja que sufre violencia y abusos desde niña: su ingreso al sicariato le ofrece la realización de sus sueños: ejercer la violencia en vez de recibirla, el acceso a una vida de lujo, de adrenalina, de intensidad; porque la vida puede ser muy corta. Esta novela rompe con la estructura de la telenovela original, comienza y concluye con la muerte.

La reina del sur (2011). Una joven de clase marginal de Sinaloa, México. Ingresa al mundo narco al formar pareja con un agente infiltrado. Para sortear su asesinato se va España, se involucra con un narcotraficante, la apresan, sale y se convierte en jefa de una organización transnacional del narco. Cansada de la vida tan complicada, del acoso policíaco y las traiciones, acepta un pacto con la DEA que le permite cumplir su venganza e iniciar una nueva vida.

La bruja (2011). Esta telenovela muestra la complejidad en que conviven marcos religiosos y de superstición (brujería) mezclados con el poder y la opulencia del narco. Personajes de los relatos que transitan el imaginario social del narco en Colombia, se representan en el personaje de Amanda Mora. La telenovela muestra la responsabilidad de los Estados Unidos en el desarrollo del narcotráfico colombiano y de otros países de América Latina; la

corrupción viene de las altas esferas de poder generando abusos de poder en los sectores sociales vulnerables.

Correo de inocentes (2011). Aborda el mundo del narcotráfico desde la experiencia de una mujer que para resolver el problema de salud de su hijo, decide alquilarse como mula transportando droga a México. Es detenida, cumple su condena y regresa a su país para formar una asociación civil que brinde asesoría jurídica a las personas que comenten este delito.

La Mariposa (2012). Afronta el tema del lavado del dinero, la delincuencia financiera en la que operan las redes del narcotráfico con la corrupción consecuente en gobiernos y empresas financieras. Coincide con *La viuda de la mafia*, al proponer una relación de amor en conflicto, de la protagonista con el infiltrado de la DEA que pretende atraparla, poniendo en riesgo la operación encubierta.

Pablo, el patrón del mal (2012). Producción de CARACOL. Basada en la novela *La parábola de Pablo*, del escritor Alonso Salazar. Retoma sucesos verídicos de la biografía de Pablo Escobar Gaviria, apela a la memoria colectiva que ha hecho de este capo una leyenda en Colombia. Un hombre que puso en jaque al Estado colombiano, logró que jefes de distintos cárteles se unieran, pactaran con el gobierno en turno para terminar con un hombre temerario. En lo que se refiere a la producción, fue de las inversiones más fuertes de la empresa, grabada en Colombia y Estados Unidos (Miami).

Como se puede advertir los discursos que construyen las narco-telenovelas exponen la complejidad del fenómeno social del narcotráfico. La riqueza que representa el narcotráfico se materializa en una narco-estética, que puede traducirse en las personas de escasos recursos como una aspiración social. Rincón (2007), señala que este tipo de telenovela:

“Está hecha de la exageración, formada por lo grande, lo ruidoso, lo estridente, una estética de objetos y arquitectura, escapulario y virgen; música a toda hora y a todo volumen, narco.toyota plateada, exhibicionismo del dinero”. (p. 151)

A pesar de las consecuencias legales y sociales que conlleva participar en ese mundo, el relato de la telenovela plantea al narcotráfico que como la única opción de ascenso social para los estratos de la población excluidos de un sistema social que garantice las necesidades básicas. La expansión del narcotráfico es una “realidad que contrasta con la

venida a menos capacidad adquisitiva del conjunto de estas sociedades latinoamericanas... es precisamente allí donde radica el poder de penetración de su proyecto ilegal” (Ovalle, 2010:86).

La telenovela encuentra su fuerza social en la capacidad para lograr la identificación y proyección de sus seguidores⁵³. La posibilidad de acceso a la vida ostentosa de los narcotraficantes constituye quizá el potencial de las narco-telenovelas de interpelar al televidente, pues siguiendo a Rincón: “los dramatizados... no sólo parten de nuestra realidad sino que hacen realidad nuestros deseos” (2000 [Texto en línea])

La narco-telenovela se instala en esta visibilidad de mundos posibles, propios de la ficción, y responde al verosímil social de un estado de sociedad en el que el narcotráfico es parte del sistema. Este proceso que ha vivido Colombia ha abierto la posibilidad de que el verosímil de género de la telenovela explore esta temática con las nuevas propuestas que ello implica. Y que permite identificar que se ubica en la dominancia discursiva, representando

“...la manera en que una sociedad dada se objetiva en textos, en escritos (y también en géneros orales)... La hegemonía discursiva sólo es un elemento de una hegemonía cultural más abarcadora, que establece la legitimidad y el sentido de los diversos “estilos de vida”, de las costumbres, actitudes y “mentalidades” que parecen manifestar. (Angenot, 2010. 29-30)

La narco-telenovela crea un discurso que está en constante diálogo con otros, su capacidad de intertextualidad se pone de manifiesto, discursos que provienen de distintos espacios, los noticiarios, anécdotas y testimonios. Se vinculan ya sea que se confirmen o se interfieran, “se posicionan unos en relación con otros y sólo cobran significado en ese contexto...” (Angenot, 2010:74)

En la narco-telenovela la opulencia se percibe no solo en los suntuosos objetos de consumo, sino en las bodegas de dinero de los capos, en los fajos de billetes de los sicarios y las chicas prepago. Es el discurso de la abundancia que se narra, se habla, se vive el poder del dinero que omnipresente invade todas las dimensiones del mundo narco. Tal como menciona Rincón:

Lo narco no es solo un tráfico o un negocio; es también una estética, que cruza y se imbrica con la cultura y la historia de Colombia y que hoy se manifiesta en la música, en la televisión,

en el lenguaje y en la arquitectura. (...) común entre las comunidades desposeídas que se asoman a la modernidad y solo han encontrado en el dinero la posibilidad de existir en el mundo. (2009: 1)

Condensa el conocimiento social de tantos sucesos, que forman parte de la memoria histórica, de relatos autobiográficos de personajes atrevidos, transgresores, dispuestos a vivir al máximo, un estilo de vida donde el poder y la intensidad son prioridad. Como señala Chicharro, “La pequeña pantalla gusta de un régimen de hipervisibilidad, que prima la importancia de lo subjetivo y emocional, cotidiano y vivencial, aderezándolo con recursos realistas” (2009: 77)

La cualidad narrativa de la telenovela da origen a infinidad de lecturas, la acción de contar, de interpretar, de relacionar y de trazar puentes de comprensión entre lo que muestra la pantalla y lo que el televidente vive, oye, siente... “La narración construye seres infinitos en su competencia simbólica, ya que el significado se pone en escena, nuevamente, en cada relato” (Rincón, 2002: 16).

2.1 La hibridación

En el caso de la telenovela colombiana, como ya se expuso en el capítulo anterior, ha venido explorando nuevos modelos en los que se identifican algunas líneas de transformación, una de ellas es la hibridación. Que se manifiesta como el cruce de géneros en la superficie narrativa que combina elementos culturales de diferente origen.

Hibridación es una noción que ha sido utilizada desde diversas perspectivas, sin embargo, aquí la usamos en el sentido de la emergencia de objetos y prácticas culturales en los géneros televisivos, como la telenovela; sin embargo se trata de un fenómeno más amplio. En los procesos de transformar la forma de ver y sentirse en el mundo, a partir de la globalización, los medios de comunicación han tenido una participación fundamental; en la producción de programas donde la confluencia de rasgos y prácticas culturales que, de un origen distinto, se amalgaman logrando una transformación simbólica, que se relaciona con los modelos de identidad de producción mediática.

García (2000) define hibridación como los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas

estructuras, objetos y prácticas”. [Texto en línea] El autor reconoce que la globalización ha sido determinante en los procesos de hibridación con un objetivo comercial que, aprovechando la globalización empresarial experimentan con productos mediáticos para consumidores globales. Lejos de juzgar en términos de productividad comercial, recomienda analizar qué sucede con estos procesos en la música, el cine, la televisión. Las condiciones mediáticas que condicionaron la transformación en la producción y recepción de los distintos géneros, tuvieron un impulso decisivo a partir del desarrollo de la web 2.0 .

La convergencia de medios⁵⁴ provocó cambios en los modos de producción y consumo de los modelos narrativos de los medios. Esta transformación comenzó a perfilarse en los últimos años de los noventa para cobrar impulso, gracias al éxito industrial, en el presente siglo, las principales innovaciones se dieron en la transformación de formatos y del discurso narrativo.

Lluch (2009) ha trabajado en el análisis de las transformaciones en la narración del presente siglo, que iniciaron en la novela, pasaron al cine y posteriormente a la televisión, con la creación de nuevos públicos a través de Internet⁵⁵. La autora encuentra que lo común en los relatos de la primera década del siglo es “el mestizaje o la fusión ente diferentes modelos narrativos dada la capacidad de la actual narrativa de convertirse en un lugar de reflujo y de fusión.” (p. 7)

En televisión la transformación llega a través de las series acuñadas por empresas estadounidenses que se lanzan a la experimentación, logrando cambios significativos⁵⁶; aunque esto no significa que se abandonen los modelos clásicos, sino que se introduce una combinación entre modelos narrativos, formatos, géneros. Esta transformación del medio televisivo tiene una influencia decisiva en los géneros que coexisten de manera sincrónica en la programación televisiva. Por lo que la telenovela no puede pensarse como un género autónomo, en el momento en que el medio se transforma sus productos también.

El flujo de productos mediáticos en la industria cultural global, requiere la integración de símbolos de distinta procedencia para dar respuesta a las necesidades de interculturalidad de sus públicos. En este sentido, la telenovela ha evidenciado su capacidad para

actualizarse a cada transformación social, dan cuenta de ello sus relatos, la imbricación de géneros, modelos de identidades, modos de hablar, etc.

Relatos que hoy se ven atravesados por el hegemónico lenguaje de los medios masivos en el doble movimiento de las hibridaciones –apropiaciones y mestizajes_ y de las tradiciones: de lo oral ya no sólo a lo escrito, sino a lo audiovisual y lo informático. (Martín Barbero y Ochoa, 2005:186, 191)

En esta línea de hibridación de la telenovela colombiana en los primeros años del presente siglo, destacan tres títulos que RTI⁵⁷ realiza en coproducción con Telemundo: *Pasión de gavilanes* (2003), *Te voy a enseñar a querer* (2005), *El cuerpo del deseo* (2005). Dos de éstas son *remakes* de la misma productora: *Pasión de gavilanes* es la nueva versión de *Aguas mansas* (RTI, 1994) situada en la capital colombiana en los años cincuenta. En la nueva versión se sitúa en una hacienda donde la forma de vestir, la música y la cultura es una mezcla el estereotipo del charro mexicano de Pedro Infante y de vaqueros western tropicales. *El cuerpo del deseo*, originalmente se llamó *En cuerpo ajeno* (1992), sin embargo, la nueva versión toma su distancia de la original actualizando el estilo introduciendo mayor cantidad de escenas cargadas de erotismo y una transformación en la construcción de los personajes.

Tienen en común el ser “una caricatura de los Marlboro” (Rincón, 2005), donde sólo aparecen la hacienda y el pueblo. Dice Silvia Álvarez Curbelo: “convenientemente, no hay historia, solo geografía. El cuerpo se exhibe y se desnuda en una tierra genérica, sin ciudades. Puede ser Colombia pero también el suroeste norteamericano por lo que la cantina del cowboy cohabita con la hacienda solariega” [Álvarez Curbelo, 2006] (Mazziotti, 2006: 44)

La telenovela que condensa el mayor grado de hibridación de esta serie es *Pasión de gavilanes*,⁵⁸ en el sentido que presenta una mezcla desordenada de rasgos de distintas culturas latinoamericanas, como el sombrero texano, estilo en el vestir como de países tropicales, música texmex⁵⁹, al grado que pareciera un western en un ambiente campirano de selva. A través de las líneas paralelas a la de los protagonistas construyen relatos al estilo de epopeyas rurales. (López Pumarejo⁶⁰, citado por Mazziotti, 2006: 44)

La renovación del género de telenovela comenzó en los primeros años del nuevo siglo, las exploraciones han aportado modelos distintos, como la hibridación de la línea que telenovelas que comentamos en el párrafo anterior. Sin embargo, a pesar de la integración

de elementos ajenos al género, mantienen otros que son los fundamentales como el conflicto que se origina a partir del amor como tema central, lo novedoso en este caso fue la descontextualización del lugar y el tiempo en que transcurre el relato. Esta particularidad permite que el televidente lo apropie a su marco cultural sin problema, el modelo tuvo éxito tanto en la venta de la telenovela como en de la franquicia. Lo que da cuenta de la necesidad de cambio en el género que perciben las empresas productoras y que las ha llevado a la experimentación constante para satisfacer las demandas de una sociedad como la colombiana.

Otro aspecto de la hibridación es la introducción en la temática del narcotráfico de elementos del género policial que emulan a las series estadounidenses; las persecuciones en automóvil, los sicarios haciendo su trabajo, enfrentamientos con la policía o con otros cárteles, elementos de un género que se introduce con derecho de naturalización, por contigüidad.

El tratamiento del protagonista integra varios estereotipos, se asemeja al protagonista de *El Padrino*, Vito Corleone, del filme de Coppola; utiliza el tema musical de esta película como *leit motiv* del personaje. Es el gánster, el padre amoroso, el protector del pueblo y ciertos elementos que lo acercan a la mitología del mesías. A partir de su muerte oficial, cuando intenta iniciar una nueva vida, se presenta como la redención. Se arrepiente, toma consciencia del mal infligido a la sociedad por lo que se representa como un renacimiento, que establece límites muy cercanos con una resurrección. Volver de la muerte para intentar compensar los males que ha hecho, regresa dispuesto a hacer el bien, a ser bueno. Arrepentido, regresa con su esposa, le promete fidelidad. Vuelve a creer en Dios, ora, le pide perdón y le ruega por su más fiel lugarteniente.

Jesús es el único ser diferente a mi familia en quien creo. (El capo a la periodista. Capítulo 6)

Llegó el tiempo de cambiar. Tengo que morir para volver a nacer. (El capo a su hermano. Capítulo 76)

Para los que me siguen soy un mesías. (El capo al Director del penal. Capítulo 75)

Hasta hace unos días yo estaba muerto, volví pero no para ser el mismo de antes, volví para acabar con una sombra mía en la tierra... (El capo en la arenga antes del duelo a sus hombres. Capítulo 90)

La telenovela *El capo*, al final incluye un duelo que, que remite a otro género, el western. El protagonista ha tenido que renunciar a la esperanza de iniciar una vida nueva porque otro capo secuestra a su esposa, por lo que abandona su proyecto para rescatarla. Aclarado el objetivo del nuevo capo, sacarlo del negocio, el protagonista propone un duelo que es aceptado.

El duelo es la escena previa el final de la telenovela, el objetivo se advierte fácilmente. Es la construcción del héroe como el bueno y el antagonista como malo. Ambos cuentan con sus hombres, realizan una arenga, en la que se define la postura, el que actúa con apego al trato y el que está dispuesto a romperlo. En la arenga del protagonista concluye con la frase “Qué Dios los guarde” mientras que el otro con frase: “¡Que el diablo los acompañe!” Es la única escena en la que se establece con claridad los límites y la lucha entre el bien y el mal. El bien representado por el protagonista, capo arrepentido que busca en la muerte del otro salvar al país de que el narco infiltre el aparato de gobierno.

2.2.- Los cambios temáticos y estructurales

La introducción de la temática del narcotráfico en la telenovela propone cambios en algunas dimensiones que habían permanecido estables en el género, a pesar de sus constantes transformaciones. Se describirán los que se consideran significativos y que se relacionan de manera directa con la temática.

a) El orden del relato

Los cambios en el relato se iniciaron con *Sin tetas no hay paraíso* en el 2006. El género se aleja del amor como el origen de la felicidad anhelada por el protagonista y el final feliz se elimina, la narración concluye con la muerte del protagonista. Es el caso de *Rosario Tijeras*, *Regreso a la guaca*, *El ventilador*, *La bruja*, *El cártel de los sapos* y *El Capo*⁶¹. *Sin tetas no hay paraíso*, a pesar de que no es la primera telenovela de esta serie, su innovación radicó en ofrecer la posibilidad de acceder al mundo narco y lo que representa. Esta telenovela presenta un esquema de narración sencillo, que gira en torno a la protagonista, Una joven de un barrio marginal, que ve su entrada al mundo “traqueto”⁶² como la única posibilidad de cumplir su aspiración. No busca el amor, se propone ascender

en la escala social entrando al mundo narco como una chica pre-pago⁶³, acompañante de los duros⁶⁴. Pero el requisito de pertenencia es el cuerpo.

La carencia inicia el relato, carencia en doble sentido, su condición de pobre y sus características físicas, tiene senos pequeños, la rechazan por “plana; pero ha decidido “salir de ese agujero⁶⁵”, su cuerpo es la única forma de acceso a otra vida, por lo que se propone a modelarlo a través de una operación estética. Su fugaz vida en el mundo narco, la lleva a romper con su origen. Una vez que concluye la experiencia, al retirarle los implantes por una infección, no encuentra sitio en otro lado. Sin tetas, literalmente, ha perdido el paraíso y decide quitarse la vida.

“Al plantear el mundo del narcotráfico como un campo cultural en el que las fronteras y líneas divisorias con los sectores sociales insertos en el ámbito de la legalidad son bastante porosas, se puede comprender la forma en que el narcotráfico es acogido no solo económicamente, sino también culturalmente...” “(Ovalle, 2010: 86)

En el modelo tradicional de la telenovela tradicional, una vez que sitúan a la protagonista, inicia el crecimiento del personaje, una transformación que la lleva a disfrutar al final de la historia, el ascenso social, el amor, el reconocimiento y la felicidad; no sin haber pasado una serie de dificultades, obstáculos, y mucho sufrimiento. En el caso de la “narcotelenovela” el proceso en la transformación del personaje es distinto. Sitúan a la protagonista en un ambiente social marginal, del cual desea salir y busca la forma de hacerlo, encuentra en las actividades del narcotráfico la vía de lograr el ascenso social que se da de manera instantánea al aceptar los procedimientos del mundo traqueto, la prostitución en el caso de las mujeres (con excepción de *Rosario Tijeras*, quien es sicaria, y *La reina del sur*, que se convierte en jefa de un cártel), y el sicariato para los varones.

El cambio del personaje es visible, los signos de la riqueza se multiplican, la ropa, el celular, los autos, las motos, el dinero para salir del centro comercial con infinidad de objetos. Pero además de los objetos visibles que dan cuenta de su nuevo estatus, es la aceptación de esa vida con todo lo que significa,

Una cultura del todo se vale para salir de pobre... El método para adquirir esta cultura es solo uno: tener billete, armas, mujeres, silicona, música estridente, vestuario llamativo, vivienda expresiva y visaje en autos nuevos y objetos. Ah... ¡Y moral católica! (Rincón: 2007:148)

En estos relatos la protagonista al final de la historia no encuentra el amor ni la felicidad, sino la muerte. Hay alguna circunstancia que provocan un quiebre en el personaje, perder los implantes de silicona en *Sin tetas no hay paraíso*, el asesinato del hermano en *Rosario Tijeras*, la maternidad en *La reina del sur*; que llevan al personaje a reflexionar sobre su vida, a darse cuenta que en ese mundo no hay amistad ni amor verdaderos. En *La reina del sur*, el final sí cumple con el relato tradicional de la felicidad. La protagonista decide dejar el narcotráfico y tomar la propuesta de la DEA, así realiza la venganza que funciona en este caso como el motor narrativo; y la condición de esperar un hijo, restablece la esperanza en una vida fuera del narco.

En el relato tradicional construye al protagonista en un recorrido de ascenso, de la carencia a la riqueza. En la “narco-telenovela” sí se presenta el ascenso a través de la riqueza, sólo que se añade el elemento final, la muerte; que se presentaría en tres circunstancias, la carencia (*Sin tetas no hay paraíso*), la riqueza (*Regreso a la guaca*) y la muerte física (*Rosario Tijeras*).

b. Los estereotipos genéricos

Los estereotipos genéricos en *El capo* permanecen estables. El personaje protagónico representado por un varón, confirma roles tradicionales. Él mantiene relaciones amorosas con varias mujeres: su esposa, una concubina con quien convivió por varios años y procreó dos hijos que mantuvo como familia clandestina. Su amante, una mujer profesional que ejerce el periodismo televisivo y su sicaria.

El protagonista asegura amar a las dos mujeres con la que tiene una relación estable, la esposa y la amante. Es un hombre prolífico, dos tienen hijos suyos, y las otras esperan un hijo cuando él muere. No comparte la idea de la monogamia, pretende que esposa y amante acepten una relación de tres, en armonía y paz.

Les han montado un video de que el ser humano es monógamo... uno puede amar a varias: la mirada de ésta, la sonrisa de aquella, las tetas de esta otra, la forma de ser de la va allá y el cariño de esa otra.

Las mujeres cumplen cada uno un estereotipo distinto, la esposa que es una mujer abnegada, madre de familia, ama de casa, eterna compañera de su esposo, se siente obligada a acompañarlo sin importar lo que opine de sus actividades.

La amante es un mujer profesionalista, independiente, periodista de televisión. Se acerca al capo originalmente con el plan de vengar la muerte de su esposo (quien diera a conocer las actividades ilícitas del capo) y con el propósito de escribir su biografía. Se somete a varias cirugías para cubrir las exigencias estéticas del capo y poder llamar su atención. Sin embargo no puede realizar su venganza porque se enamora y se convierte en su cómplice.

La ex mujer, es una relación que ha concluido, ella le guarda resentimiento porque nunca fue amada como la esposa, a pesar de tener dos hijos de él. Finalmente se involucra sentimentalmente con su cuñado, hermano del capo. Termina traicionándolo para vengarse del desamor que sufrió.

La sicaria es una joven de origen humilde, ella siempre ha estado enamorada del patrón y lo ha amado en silencio, está dispuesta a protegerlo aún con su vida. Sólo tienen un encuentro sexual y queda embarazada.

Los cuatro modelos de mujeres que se relacionan sentimentalmente con el capo, su vida gira en torno a él. La que tiene un proyecto profesional lo abandona para estar con él.

La telenovela confirma estereotipos masculinos tradicionales y heterosexuales. No hay cabida en este relato para varones con una elección sexual distinta, no se percibe como una posibilidad, es uno de los objetos temáticos que son notorios por su ausencia. En lo que se refiere a las mujeres hay una construcción bisexual en un personaje femenino, la sicaria del capo. Hay una escena lésbica en la cárcel, pero como una elección personal, sino en un acuerdo comercial donde el cuerpo es moneda de cambio. Además la ambigüedad sexual del personaje relaciona a una mujer con características masculinas, por lo que tiene el derecho de pertenecer al estrecho grupo de guardaespaldas del capo y gozar de su aceptación y reconocimiento.

Un aspecto que la narco telenovela aborda es la sexualidad, las mujeres pueden lograr el ascenso a través de ejercer su sexualidad, pero como un derecho o para su satisfacción, sino para dar satisfacción al otro. La prostitución se normaliza como una opción “laboral” para las jovencitas. El imaginario social ha invertido la noción de virginidad y pureza para las mujeres, por el opuesto, ofrecer su cuerpo a un tercero, varón, con el billete suficiente para comprarla. Además ser prostituta de primera clase para capos es una actitud que la narco-telenovela promueve, basándose en el imaginario que la entrada al mundo del narcotráfico debe ser una experiencia placentera, jamás se plantea ni como excepción un solo caso en el que las chicas no salgan de la cama gratamente satisfechas.

En el primer capítulo de la telenovela *Las muñecas de la mafia*, una de las protagonistas describe a la “muñeca cartel”, de la siguiente manera:

“Es una vieja que desde que se levanta sabe que su día va a ser perfecto, se pone las cremas más deliciosas, y una colección de maquillaje, que no, muchachas, ustedes no se pueden imaginar todo lo que uno puede tener, ahh? Y a ponerse bella, porque eso sí, muñeca que se respete tiene que estar hecha una mamacita desde que se levanta hasta que se acuesta. Y como lo único que les importa es darse gusto, eso sí, se mandan hacer el clóset de tamaño de un supermercado, para llenarlo de carteras, zapatos, ropa, y eso sí todo de la mejor marca. Son mujeres que despiertan la envidia de las demás. ¿Saben por qué muchachas? Porque lo tienen todo. Pero una mujer de éstas no anda con un *man* cualquiera, no, no, no; tiene que ser el *man* más embilletado, el que más pinta, con las camionetas, con los lujos...”¹

Ulloa (2011) ha trabajado el concepto “imaginario social prostituidor” que, afirma es promovido por los medios, por la publicidad y puede ser un factor determinante en otra de las actividades económicas ilícitas que generan tantos ingresos como el narcotráfico, la trata de personas. En esta línea de telenovelas asistimos a un retroceso definitivo en lo que se refiere a la construcción de personajes femeninos. En Colombia se había logrado proponer protagonistas que cifraban el ascenso social en su capacidad profesional como *Yo soy Betty, la fea* y *Café con aroma de mujer*, serían los casos que lo probaron con éxito. En la narco-telenovela las mujeres que ingresan tienen dos vías, la prostitución y el sicariato.

¹ Las muñecas de la mafia. Capítulo 1, Serie que está en línea, incluido el sitio de youtube

El que se presenta de forma reiterada es el de la prostitución que va asociado con otro aspecto, la estética del cuerpo femenino.

“Pueden ser piedra, de madera, de lo que sea, pero que las tengas grandes, es lo que a ellos les gusta” le dice la enganchadora a la protagonista de *Sin tetas no hay paraíso*. La amante en *El capo*, le confiesa a la esposa que para hacerse notar tuvo que someterse no a una, a varias cirugías para cumplir con el perfil de mujeres que les gustan a los capos. La narco-estética construye mujeres para el disfrute de los varones, mujeres con cuerpos espléndidos, senos grandes, exuberantes. Es una constante que participantes de concursos de belleza terminen al lado de narcotraficantes.

En el caso de los protagonistas y personajes masculinos, confirman las características de machos, viriles, conquistadores, heterosexuales y poligámicos que son irresistibles para las mujeres. En *El capo*, el protagonista describe cómo conquista a las mujeres que han pasado por su vida.

...sé enamorarlas a primera o cuando menos a segunda vista, sé quedarme dentro de ella, sé interpretar sus gustos, sé explorar sus debilidades, sé morir por y para ella, y vivir por y para ella. Sé doblegarme ante sus caprichos y sacrificar mi felicidad y mis afanes por los suyos, les digo lo que quieren oír, les ofrezco lo que siempre han soñado, les doy lo que quieren ver, lo inalcanzable, las sé llevar hasta donde su imaginación y sus sueños pueden llegar...y les hago el amor hasta las lágrimas, hasta que prefieran la muerte, a vivir sin mí.

Los personajes femeninos regresan a los estereotipos tradicionales: pura o puta; madre, esposa, amante o sicaria; en cualquiera de ellos su función es servir, y además la sumisión se representa como asumida, como una elección, “estoy dispuesta a dejar todo, mi trabajo, mi vida, por estar a tu lado” declara la amante al capo, una periodista reconocida.

En ese aspecto no es que sea una característica que se aleje del modelo tradicional, sino que lo confirma, sin embargo, en el desarrollo de los personajes femeninos, la telenovela en Colombia había logrado modelos más apegados a la posición de las mujeres en la actualidad en el aspecto profesional como en el sexual, las dos telenovelas que rompieron récord en venta como telenovela y franquicia, *Yo soy Betty la fea* y *Café con aroma de mujer*, representaban a mujeres que logran el ascenso por su capacidad profesional, que ejercen libremente su sexualidad, independientes, exitosas. Por esta razón es que en la

“narco-telenovela” se destaque el hecho de que la construcción de los roles genéricos regresen a estereotipos conservadores. Como nota que confirma este marco cultural es que no aparecen personajes homosexuales, la heterosexualidad crea al sujeto-norma.

La “narco-telenovela” se instala en la visibilidad de mundos posibles, en los marcos axiológicos que se confrontan, en los discursos que legitiman y responden al verosímil social.

c. El final

La construcción de personajes del mundo del narcotráfico ha logrado cambiar el final feliz que caracterizaba al género. El final en el modelo tradicional significaba la reivindicación del sacrificio, de quien había sido bueno, el reconocimiento, y la inversión de débil que se hacía fuerte, el reconocimiento de quien había sido despreciado.

El final del relato de la telenovela opera como una forma de restablecer el orden, donde cada quien se lleva lo que merece. En este aspecto aunque no hay un final feliz, el final restituye un orden moral, ético. Y podría decirse que adquiere un estatus de mayor legitimación porque el protagonista es consciente de que hizo daño, se siente culpable y elige la muerte.

Llegar al final de los capítulos para ver morir al protagonista es un elemento sorprendente, ajeno a la telenovela, pero también es preciso apuntar que se anticipa al televidente. Hay un quiebre en el personaje protagonista, se ha presentado el arrepentimiento y la búsqueda por una nueva vida.

Las telenovelas de esta genealogía ofrecen un final trágico con la muerte del protagonista, es *Sin tetas no hay paraíso*, *Regreso a la guaca*, *Rosario Tijeras* y *El capo*. En otras, aunque no muere el protagonista el final es desalentador como en *El ventilador*.

Lo que sí se puede adelantar es que este tipo de final es moralizante, restablece el orden, el protagonista por mucho poder que concentre, o simpatía o resentimiento, al final recibe un castigo, que además en algunos casos podría decirse que es autoinfligido, como tomar el lugar de quien será asesinado por un sicario, en *Sin tetas no hay paraíso*. O en el caso de *El*

capo, una vez que la policía lo ha cercado, provocar a un policía incorruptible para que lo asesine.

Detective sólo quiero hacerte una pregunta: ¿Cómo vas a hacer para pasar el resto de tus noches sabiendo que el asesino de tu familia sigue vivo? Andá: dále al país una oportunidad. ¡Dispará! Ten el placer de hacer justicia en este país. Si vos no lo hacés alguien más lo va a hacer porque tengo muchos enemigos... Ten el orgullo, ten el honor de matar al capo

d. La subordinación de la temática sentimental

Otro aspecto en el que se mueve la telenovela del verosímil de género tradicional, es el descentramiento del amor. Lo que mueve al protagonista no es la búsqueda del amor, es el poder. El deseo de poder, primero es el económico pero una vez que lo tiene, busca el poder político, al igual que en su momento lo hiciera Pablo Escobar, financia carreras de políticos, hace obras sociales; pero cuando se revela su verdadera identidad, el proyecto de llegar al gobierno “para cambiarlo todo”, se viene abajo.

La búsqueda del amor ha sido excluida de la narración, por parte del protagonista, al menos. Porque las mujeres que se relacionan con él aspiran a lograr ser amadas, hacen lo que esté a su alcance, renuncian a proyectos personales, se someten a vivir en la clandestinidad. En este aspecto, la representación de la mujer continúa en el rol tradicional, a expensas de realizarse a través de ser amada, para las mujeres, el amor sigue siendo el objeto de felicidad anhelado y buscado.

Un aspecto que genera la contradicción en los relatos de la narco-telenovela es el sistema axiológico que implanta la cultura “traqueta” y que confronta el sistema de valores tradicional de la telenovela: cultura del esfuerzo, del trabajo, la forma de vida basada en la inmovilidad de las clases sociales.

La contradicción entre los dos sistemas de valores es el espacio en el que el intercambio de discursos rompe la ilusión momentánea del ascenso que presenta la telenovela. Al final impera la lección moralizante del sistema de producción, el medio tiene el poder del castigo y de la recompensa. Así como vemos la transformación de los personajes, la narración nos lleva al final a su decadencia, soledad, traición y muerte.

Bitonte (2005) analiza cómo el modelo tradicional de la telenovela continúa produciéndose y las razones por las que sigue en el gusto del televidente, ofrece como explicación, que este recurso de la telenovela actúa como “un mecanismo compensatorio a través de la ensoñación” restaurando “el orden del que bueno obtiene su recompensa y el malo su castigo” (2005)

Las narraciones de las narco-telenovelas presentan un modelo moralizante que varía de acuerdo al sujeto social y las formas en que haya quebrantado el orden. En el caso de las protagonistas, se desarrolla la historia de tal manera al final son castigadas en el caso de que hayan participado en las redes del narcotráfico. En el caso de protagonistas varones, el manejo es distinto, el final es el enfrentamiento del capo con las fuerzas oficiales donde muere combatiendo.

Haciendo una comparación entre las distintas historias de estas telenovelas, cuando son mujeres que transgreden el orden legal al involucrarse con el narco, reciben su castigo. Catalina⁶⁶ renuncia a su origen humilde, renuncia al amor que le ofrece el novio, al proyecto de vida tradicional de las mujeres de su clase social. Al final cuando al perder los senos, pierde su lugar en el mundo de los duros, regresa a su hogar para constatar que lo ha perdido todo, el amor, su madre que termina siendo pareja de su ex-novio, no tampoco encuentra su sitio y decide suicidarse.

En *Rosario Tijeras* descontextualiza la violencia y abusos sufridos por la protagonista desde su infancia, quien en vez de asumir su condición de vulnerabilidad, elige el papel de verdugo en vez del de víctima. A través de su hermano y del novio llega a las redes de sicarios: su belleza y carácter le permiten un ascenso rápido. Rompe los códigos del narco al asesinar a su jefe: en respuesta ella es asesinada, se desangra y muere en la sala de operación del hospital.

En *La reina del Sur*, hay un tratamiento distinto la protagonista, Teresa Mendoza, su inserción en el narcotráfico es accidental al enamorarse de un policía infiltrado. Su motivación no es el ascenso social por sí, sino la venganza. El tema central sigue siendo una relación amorosa que concluye con el asesinato de su pareja, su objetivo es vengar su muerte, para hacerlo debe lograr tanto poder como el capo que lo mandó asesinar. La

oportunidad se le presenta cuando la DEA le ofrece testificar en su contra, a cambio le dan una nueva identidad como testigo protegido. Esta renuncia a la vida del narcotráfico, junto al embarazo, significa la oportunidad de renacer para la protagonista.

Lo que es posible observar en la “narco-telenovela” colombiana es la inversión del final feliz, a través del castigo y la restauración del orden social. Constituye una ventana a través de la cual los espectadores pueden asomarse y disfrutar de la suntuosidad del mundo del narcotráfico, de sus excesos, de las mujeres hermosas a fuerza de operaciones, de la adrenalina de los sicarios y emocionarse con la intensidad con la que viven.

La “narco-novela” introduce elementos novedosos en el plano de la producción mediática: sin embargo, conserva la función moralizante que restituye el orden y la justicia del modelo original. A diferencia del modelo clásico, los protagonistas rompen el orden social, al participar en el narcotráfico, retan al sistema legal, confrontan sistemas axiológicos de la comunidad, por lo que al final reciben su castigo y el orden se restablece.

Del 2004 a la actualidad, la producción de telenovelas con la temática de narcotráfico, ha ido perfilando un estilo, una retórica, y ha replanteado el contrato mediático⁶⁷ con su auditorio, por lo a manera de conjetura, puede pensarse en la posibilidad de un subgénero en la telenovela, la narco-telenovela.

2.3. Modificaciones de las características de la producción

Una característica esencial de la telenovela era que contaba una historia de principio a fin, la “narco-telenovela” ha marcado una ruptura con el umbral de finitud que era propio del género. La primera en hacerlo fue *El cártel de los sapos*, al concluir la telenovela, la disposición del auditorio, los contratos logrados y su venta en otros países, llevó a CARACOL a proponer una segunda temporada, con otro protagonista. La historia se basa en la novela autobiográfica de Andrés López, quien se encarga de escribir la segunda temporada, colocando de narrador al personaje que representaba a su mejor amigo, en la segunda narra los sucesos en Colombia mientras el protagonista de la primera parte se encontraba en Estados Unidos cumpliendo su condena.

En el caso de *El capo*, debido al éxito se le agregaron capítulos extendiendo la historia⁶⁸, y originalmente concluía con la muerte del protagonista. Sin embargo, Fox Telecolombia, emulando a CARACOL, se arriesgó con una segunda temporada titulada *El capo: Inmortal*, que comenzó a transmitirse en el 2012. En esta cuenta la historia del protagonista que viaja a Estados Unidos en un submarino, para rescatar a la esposa e hija, extraditadas y que purgan una condena en los Estados Unidos. Estas dos telenovelas vienen a romper con el horizonte de finitud del relato del género, lo que provoca un deslizamiento del género en este sentido.

Otro elemento que cabe destacar de esta serie de telenovelas es el ritmo que logran en escenas en las que se dan enfrentamientos y persecuciones. En *El capo* el lenguaje visual que propone es atractivo en el uso de la iluminación, de acuerdo con el carácter de la escena. Por ejemplo las escenas de la cárcel presentan una iluminación más oscura comparada con interiores en locaciones distintas.

En *El regreso a la guaca*, la mayor parte de la telenovela se grabó en exteriores, lo que coincide con *El cártel de los sapos*. En *El capo*, en la primera parte, realizan 18 capítulos en una locación, el búnker. La reconstrucción de la historia que el televidente ignora sobre el origen y carrera del capo, permiten un ritmo ágil con la edición de escenas de muy corta duración. Los escenarios en los que se desenvuelve esta parte de la telenovela son limitados: el búnker, la finca, generalmente se trata de exteriores; el avión espía, la presidencia, casa y oficina del Ministro de Justicia. Además de la reconstrucción de la historia del protagonista, los mensajes que aparecen de manera frecuente, dando cuenta el tiempo, produce la sensación de suspenso al vincular a varios personajes, escenarios, acontecimientos, aunado al ritmo conseguido en el lenguaje visual.

A pesar de que se da una subordinación de la historia de amor, las pocas escenas, sobre todo en el final, en los últimos tres capítulos, cumple con el verosímil de género. La interpelación al televidente con un tratamiento exagerado en las escenas dramáticas. La despedida de sus hermanos, la reconciliación con la esposa, el fingimiento de rechazo hacia su amante, la despedida de su guardaespaldas, el duelo con su ex socio y finalmente su muerte; van incrementando el dramatismo hasta el final.

IV El narcotráfico en Colombia, aspectos históricos y sociales:

Con el objeto de comprender el contexto social en el que emerge la “narco-telenovela”, nos planteamos la necesidad de realizar un reconocimiento de los acontecimientos y actores sociales que han definido a la sociedad colombiana a partir de la etapa conocida como “narco-terrorismo” con una figura muy presente en algunos títulos de la “narco-telenovela”. En la telenovela seleccionada para el presente análisis, *El Capo*, establece una relación de reconocimiento de lo acontecido en los ochenta en torno a Escobar Gaviria.

Sin duda, Escobar fue el personaje clave de estos acontecimientos que marcaron a la sociedad colombiana, sin embargo, hay otros factores detrás que a pesar de que en la representación mediática que se hace de la época, no aparecen; son elemento fundamental para comprender el desarrollo de la violencia en Colombia, ligada al narcotráfico pero también al paramilitarismo y la guerrilla.

En el presente capítulo se presenta una revisión de los principales protagonistas sociales, su relación y objetivos. Así se describe a quienes desde el narcotráfico incidieron en esta etapa que inicia en los ochenta. La guerrilla y los movimientos con mayor participación, así como la forma en que se relacionan con el narcotráfico. Finalmente la acción del paramilitarismo que, es fundamental para la comprensión del clima de violencia. Su participación fue originalmente la desarticulación y aniquilamiento de la guerrilla, en el camino se aliaron con grupos políticos y los gobiernos en turno, a la vez que se vincularon con el narcotráfico.

Otro aspecto fundamental es la relación de Colombia con los Estados Unidos de Norteamérica, país que dicta las políticas continentales sobre la guerra contra el narcotráfico y que a través del Tratado de Extradición, se convirtió en un protagonista más del escenario social de Colombia.

Al ingresar la temática del narcotráfico a la telenovela, el conocimiento de esta parte de la historia que se origina con Escobar⁶⁹, es necesario para comprender el sentido del discurso, los referentes y la relación que establecen desde el relato de ficción, como lo es la telenovela.

Con el objeto de identificar cuáles son los elementos que se presentan como innovación o transformación a la telenovela, en particular en *El Capo*, se abordarán las dimensiones historia y discurso, ya mencionados de Todorov. Este autor retoma la necesidad de estudiar el relato en dos dimensiones: la historia y el discurso. Comprendiendo la noción de *historia* como “el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos... semejantes a los que se producen en nuestra vida...que habrían sucedido...” Y por *discurso* define “el narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe... El modo en que el narrador nos los hace conocer... los procedimientos literarios de los cuales se sirve el autor...” (Todorov, 1970: 157)

En estas dimensiones de la narración de la telenovela intentaremos comprender cómo esta temática de la “narcotelenovela” evoca experiencias y acontecimientos vividos y compartidos comunitariamente.

Los discursos que circulan, establecen referencias, dialogan y hacen tangible esos mundos que construyen e instauran sentidos con base al marco social compartido. La intertextualidad que teje la telenovela *El capo*, plantea la necesidad de ubicar sucesos que han sido determinantes para la sociedad colombiana, que se sitúan en la época de Escobar Gaviria. Una etapa que va de 1984 a 1993 en la que además del fenómeno del narcotráfico, la guerrilla fue otro protagonista de la vida social del país que eligió la vía armada como búsqueda de un cambio social y político en el Estado colombiano. La respuesta de la ultraderecha contribuyó al clima de violencia operando como una fuerza paramilitar con el objetivo de detener y disolver a la guerrilla.

Narcotráfico, guerrilla y paramilitares establecieron relaciones de antagonismo en ciertos momentos y de complicidad en otros lo que derivó en una situación de extrema violencia denominada como narco-terrorismo. Y dentro de la correlación de fuerzas internacionales, no podemos olvidar el papel de los Estados Unidos a partir de establecer una lucha contra el tráfico de drogas que ingresa a su país, pero atacando los países en los que se origina el cultivo y que participan de manera activa en el transporte de la droga.

1. Colombia en la década de los ochenta.

La telenovela *El Capo* aborda hechos sucedidos en Colombia de 1984 a 1993, periodo conocido como narcoterrorismo debido a las acciones que realizaron narcotraficantes de los cárteles de Medellín y Cali⁷⁰, con el objeto de intimidar al gobierno y evitar su extradición a Estados Unidos. El cártel de Medellín llevó a cabo acciones de fuerte impacto como atentados y magnicidios.

Escobar Gaviria, personaje decisivo de esa época y líder del cártel de Medellín, es el referente obligado en la telenovela *El capo* que permite la comprensión de protagonista/antagonista, debido al enfrentamiento con el sistema de seguridad de Colombia.

Los trabajos de investigación realizados sobre esta época, coinciden en señalar que a raíz de un estancamiento económico y una crisis sociocultural en Medellín principalmente, había una descomposición social que el narcotráfico vino a abonar,

... le dio otro “status” a las bandas de delincuentes, al proveerlas de recursos económicos, mejorar la calidad de las armas empleadas y facilitar las condiciones para el control territorial... las bandas mantienen niveles de autonomía que les permiten realizar acciones para su propio beneficio, tales como secuestros, robos... asaltos bancarios y acciones de sicariato. (Noreña, 2007:35)

Para contextualizar, al país que vivió la emergencia de capos del narcotráfico como Escobar Gaviria, es necesario ubicar a los principales actores sociales en Colombia, en la década de los ochenta fueron: la guerrilla, los paramilitares y los narcotraficantes, al interior del país. Sin embargo, es necesario comprender de qué manera influyó la relación de Colombia con los Estados Unidos, específicamente en el tema del narcotráfico.

El origen de los grupos guerrilleros en Colombia data de la década de los cincuenta, a consecuencia de una reforma agraria que no se llevó a cabo por la oposición de terratenientes; que, ejercieron presión en el Estado para evitar la repartición de tierras o cualquier tentativa de reforma agraria. Fueron varios factores que determinaron incremento de la violencia en el área rural, básicamente con los campesinos.

Existen precedentes de la violencia rural en Colombia en los años 50 y 60. Se podían distinguir al menos cuatro tipos de situaciones que generaban violencia rural.... ‘la venganza de los hacendados’ contra los campesinos que... habían intentado lanzar un desafío a la dominación de la clase terrateniente... El segundo... estaba relacionado con las rivalidades

entre familias y aldeas... El tercero... donde los principales terratenientes... habían huido... Finalmente, donde los hacendados liberales rebeldes reunían a sus trabajadores para atacar a las autoridades conservadoras y a sus aliados.... a principios de la década de los 60 era evidente la existencia de un problema en el campo colombiano que se caracterizó por una ininterrumpida, hasta el momento, guerra de guerrillas. (Observatorio de la Universidad de Barcelona [Texto en línea])

En la década de los ochenta cuatro grupos de guerrilleros eran las más importantes en la confrontación contra el Estado, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el ELN, el EPL, y el M-19

El origen de los grupos guerrilleros en Colombia data de décadas atrás y tuvo su origen en un movimiento campesino. El conflicto social en Colombia a mediados del siglo XX es el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, líder y candidato presidencial del Partido Liberal, en 1949. Entre su proyecto de gobierno, la repartición de tierras y su respectiva legalización, era un punto prioritario. Tras su muerte se originó una guerra civil que provocó la muerte de casi doscientas mil personas y prácticamente la destrucción del centro de Bogotá.

El suceso denominado el Bogotazo, partió la historia de Colombia, el proyecto democratizador fue cortado de tajo con el asesinato del líder. La reacción popular se desbordó, el Estado no pudo controlar la revuelta por lo que el Presidente Ospina Pérez, reacciona con una fuerte represión, cierra el congreso, instala el toque de queda y realiza una persecución contra los liberales. Lo peor lo vivieron los campesinos que habían participado en grupos de gestión para la repartición de tierras, los terratenientes con sus grupos de autodefensa reprimieron a los campesinos, despojándolos de sus tierras con el apoyo gubernamental provocando un desplazamiento forzado del campo a la ciudad. (Observatorio de la Universidad de Barcelona, [Texto en línea])

Sofocada la revuelta popular, el Presidente Ospina acusa públicamente al gobierno de Moscú de haber provocado los sucesos y rompe relaciones con la URSS. En la novena conferencia de la Organización de Estados Americanos OEA; propone la eliminación del comunismo en los países que la integraban⁷¹. Estados Unidos endureció su control hacia América Latina, sofocando cualquier movimiento de protesta y promoviendo la disolución de organizaciones de ideología comunista. La represión hacia los simpatizantes del Partido

Liberal fue ordenada desde presidencia. Este fue el origen de algunos grupos de la guerrilla colombiana.

En 1949 se realizan elecciones, el Partido Liberal se retira por la persecución de sus miembros. Gana el candidato del Partido Conservador, Laureano Gómez que, recrudece la persecución contra liberales. Debido al número de desplazados por la violencia rural, hacia 1950, los campesinos de los Llanos Orientales, organizan guerrillas para su defensa, cuentan con el apoyo de los líderes liberales.

Gómez deja la presidencia por enfermedad, convoca a Asamblea Nacional Constituyente, nombran a Rojas Pinilla como presidente, cuando Gómez, intenta reintegrarse a la Presidencia pero Rojas lo obliga a exiliarse. El gobierno de Rojas va endureciendo la política y reprime cualquier opinión en su contra o movimiento de protesta. Cancela la libertad de expresión y cierra los diarios críticos, funda el primer canal de televisión en 1954.

Rojas Pinilla entrega la presidencia en 1956, los partidos políticos Liberal y Conservador, integran el Frente Nacional acuerdan un periodo de dieciséis años (1956-1974), en los que alternaran la presidencia entre ambos partidos.

Las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), se adhieren a una línea comunista, su aparición formal es 1966. Su programa original se concentra en la consecución de una reforma agraria que devuelva a los campesinos las tierras confiscadas por los terratenientes. Su líder Manuel Marulanda, alias Tirofijo. Se autodenomina el brazo armado del Partido Comunista.

El Ejército Popular de Liberación, EPL. Surge del Partido Comunista se funda en 1965. Su líder fue Oscar Calvo. Su línea ideológica era marxista-leninista. Su propósito inicial fue trabajar con la población para extender su doctrina, sin embargo, fueron ubicados por el ejército perdiendo a sus líderes. (Rojas, [texto en línea])

El ELN (Ejército de Liberación Nacional), se constituyó a mediados de 1964 dirigido por Fabio Vázquez, se inspiran en la revolución cubana y en la teología de la liberación. Integra a campesinos y líderes del movimiento estudiantil de 1960. Su miembro más emblemático

fue el sacerdote Camilo Torres. La iglesia se adhiere a movimientos sociales desde la “Teología de la liberación”, que buscaba procesos que condujeran a sistema más equitativo.

En 1970 en el primer proceso electoral que se realizaba después de que el Frente Nacional (FN) gobernara durante dieciséis años, dan el triunfo de las elecciones para presidente a Pastrana Borrero, propuesto por el FN. La Alianza Nacional Popular, que había postulado a Rojas Pinilla para las elecciones forma el Movimiento 19 de Abril (M-19), en protesta a lo que consideraron fraude electoral.

Durante el periodo del Frente Nacional, los presidentes que gobiernan Colombia en ese periodo, intentarán regresar a la vida democrática y pactar la paz con los grupos guerrilleros. (Observatorio de la Universidad de Barcelona, [Texto en línea])

A esta amnistía se niegan a entregar sus armas las guerrillas comunistas lideradas por la FARC “continuando son su proceso de crecimiento y consolidación captando o sometiendo por la fuerza guerrillas liberales cercanas a su área de influencia (Cundimarca, Santander, Antioquia) (García, 2009:159)

El periodo en que Colombia es gobernada por el Frente Nacional (FN), que integraba a los partidos Liberal y Conservador, propició que se fraguara el modelo bipartidista que, a la larga cerraría espacios en el gobierno para grupos y partidos con una postura de izquierda. Pecaat (1997) identifica que los gobiernos del FN no pudieron ofrecer respuesta a las demandas de justicia de los grupos armados.

En 1974 cuando se celebra las primeras elecciones, luego del Frente Nacional, gana el liberal López Michelsen. Su periodo se caracteriza por llevar a cabo reformas sociales, sin mayores problemas; salvo la aparición del M-19 en enero de 1974, como acto simbólico roban la espada de Simón Bolívar. "Su espada pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y unida a las luchas de nuestros pueblos no descansará hasta lograr la segunda independencia" (El tiempo, [texto en línea])

El mismo grupo que realizó la toma del palacio de Justicia, el 6 de noviembre de 1985, el gobierno ordenó la recuperación del mismo provocando la muerte de 98 personas, once magistrados entre ellos, en un acto de abuso de poder y errores de logística que llevaron al

incendio del edificio. Suceso que no ha quedado aclarado y en torno al cual se han tejido varias versiones. Los detenidos del grupo guerrillero declararon que Escobar Gaviria habría pagado para que destruyeran los expedientes que entregarían a los Estados Unidos para su extradición. (Grillo. [Texto en línea])

En 1978 Turbay Ayala, también del Partido Liberal, releva en el gobierno a López Michelsen. El *M-19* toma la embajada de República Dominicana durante tres meses, la entrega sin incidentes. Para allegarse recursos los grupos guerrilleros comienzan a realizar secuestros, cuando secuestran a la hermana de un narcotraficante del Cartel de Medellín, éstos fundan un grupo armado que se denomina Muerte a Secuestradores, *MAS*, se da a conocer públicamente en 1981. (Observatorio de la Universidad de Barcelona [texto en línea])

En 1982 asume la Presidencia Belisario Betancur, que llega con el proyecto de acordar la paz con los grupos guerrilleros, comienza con las FARC y pactan una tregua que dura tres años. Aceptan integrarse a la vida democrática y fundan un el Grupo Unión Patriótica, buscando el reconocimiento del Partido Liberal. Sin embargo, poco a poco sus dirigentes y candidatos son asesinados sin que el Estado pueda brindarles protección.

“... puede ocurrir que si los actores están de lado de los que ostentan el poder, quizá ganen en legitimidad y reconocimiento en el nuevo orden estatal, pero si no... serían estigmatizados y eliminados, al convertirse en un problema para el Estado, situación que se vivió en el país con el grupo *M-19*, organización de izquierda que a través de una amnistía logró incorporarse a la vida civil... Igualmente pasó con la Unión Patriótica UP. Considerada el brazo derecho y político de la FARC, fue eliminada por fuerzas estatales, y paraestatales enemigas de una conciliación nacional y alternativas democráticas. (Ortiz, 2006: 21)

Sin embargo, la participación de la UP en el sistema electoral se consideró de enorme relevancia para las FARC, en 1986 logra 14 senadores y 18 diputados. “En las elecciones presidenciales obtienen alrededor de 350.000 votos... la mayor votación en la historia de una agrupación de izquierda” (García, 2010:166)

Durante la presidencia de Betancur da inicio el enfrentamiento de los narcotraficantes liderados por Escobar Gaviria y que llevaría a un periodo de extrema violencia, conocido como narcoterrorismo. En 1984 inicia un enfrentamiento con el Ministro de Justicia a

través de los medios, hasta que el Senado le retira la inmunidad y pasa de ser congresista a ser delincuente. El periódico *El Espectador*, inicia una investigación sobre la trayectoria de Escobar y ofrece pruebas de la actividad delictiva de Escobar Gaviria⁷². (Vallejo, 2007)

Fue un momento definitivo para la UP y las FARC, algunos de los frentes que la integraban comenzaron a realizar robos a los laboratorios de drogas y secuestros de familiares de los narcotraficantes, lo que desató una reacción desmedida, llevada a cabo por el grupo MAS. Asesinaron a todos los representantes de la UP en cualquier puesto de representación popular, a sus familiares con extrema violencia, esto provocó la denuncia ante organismos internacionales contra el Estado colombiano, por el genocidio de la UP. (García, 2010:166) Lo que llevó a las FARC a abandonar la vía democrática y replegarse nuevamente en su movimiento armado.

Procesos internacionales como la desaparición de la Unión Soviética, la conclusión de la guerra fría a nivel mundial, los procesos de globalización llevaron a la guerrilla colombiana a replantear su proyecto, algunos grupos se sumaron a la amnistía del presidente Gaviria (1991⁷³) y la necesidad de sobrevivir económicamente ha orillado a las FARC a vincularse con el narcotráfico. Lo que ha llevado al descrédito de su proyecto político. (García, 2010: 166-168)

2. Paramilitarismo

El origen de los grupos paramilitares tiene su origen en los grupos de autodefensa que aceptó y promovió el presidente León Valencia (1962-1966), para perseguir a los liberales. El ejército estaba obligado a dar capacitación y apoyarlos en áreas rurales. Cuando surgen las guerrillas, los grupos de autodefensa, pagados por terratenientes, se encargan de protegerlos de que las guerrillas no tomaran las tierras o evitar secuestros. Tienen el permiso de atacar y asesinar a guerrilleros, lo cual provocó el abuso de poder que llevó a miles de personas a moverse de su lugar dejando sus tierras en manos de terratenientes. (Pecaut, 1997:31-36)

En la década de los ochenta vuelven a aparecer como el MAS, Muerte a Secuestradores, lo funda el Cartel de Medellín, cuando secuestran a una hermana de los Ochoa. Los

narcotraficantes, Rodríguez Gacha, son los que financian el grupo. Los hermanos Castaño tienen la motivación, un grupo guerrillero secuestró a su padre, dieron doble recompensa y aún así lo asesinaron. El dolor alimentó el deseo de venganza, aceptaron encargarse del MAS, posteriormente se profesionalizaron, recibieron instrucción de tanto del ejército colombiano como de la milicia israelí, de España e Inglaterra, (que habían formado grupos especializados en lucha contra terroristas). Ayudaron al gobierno a perseguir a Pablo Escobar su antiguo jefe y socio, una vez muerto, el servicio de seguridad se convirtió en un negocio rentable.⁷⁴

“... la contextualización del fenómeno de violencia en la ciudad se realiza a través de la articulación de la perspectiva de los actores del conflicto y el sistema de orden social a partir de tres momentos que constituyen un eje de continuidad del conflicto en la ciudad. Estos tres momentos son: 1. La aparición del fenómeno del narcotráfico. 2. La aparición de bandas y milicias y 3. la aparición del fenómeno paramilitar. (Noreña, 2010, 24)

El Grupo MAS, de extrema derecha comienza a actuar en el plano político, una vez que algunos grupos guerrilleros deponen sus armas acogidos a la amnistía de Betancur, forman movimientos políticos para contender en las elecciones. El grupo MAS de los hermanos Castaño ejecuta a los principales candidatos de grupos de izquierda, como al candidato a la presidencia Bernardo Jaramillo de la Unión Patriótica, UP y a Carlos Pizarro de la Alianza Democrática (M-19).

“En las décadas del ochenta y noventa se presenta de manera definitiva el auge de las redes de poder del narcotráfico y de la formación de la primera generación de paramilitarismo – articulada a éstas y con vínculos orgánicos con las fuerzas armadas. (Noreña, 2009:21)

Los Castaño encuentran en el grupo MAS una fuente de ingresos y poder que les lleva a fundar AUC Autodefensas Unidas de Colombia. Conforman grupos altamente capacitados y venden protección a narcotraficantes. Con el pretexto de echar a movimientos guerrilleros acaban con poblados enteros.

La modalidad de terror les dio un resultado inesperado: la posesión de las mejores tierras del país para continuar con la explotación de los cultivos ilícitos, pero en contraposición se produce el desplazamiento de más de dos millones de colombianos. Abonándole a lo anterior, la cantidad de asesinatos, ejecuciones y el incremento de la violencia. (Ortiz, 2006: 16)

Una vez que el poder de los capos contemporáneos de Escobar Gaviria, fueron extraditados o asesinados, los grupos paramilitares y guerrillas se disputaron el terreno, utilizando la estrategia la violencia que el Estado no pudo combatir y recurrió al gobierno estadounidense para extraditar a narcotraficantes, líderes de la guerrilla y finalmente a los dirigentes de organizaciones paramilitares.

3. El narcotráfico y política

Pablo Escobar Gaviria, narcotraficante, líder del Cartel de Medellín, había iniciado obras en los barrios marginados de Medellín, como canchas de fútbol, proyectos de vivienda, el barrio Pablo Escobar y Medellín sin tugurios; era reconocido por el apoyo de los gente de barrios populares. Escribía artículos de opinión en un periódico, propiedad de su primo, era un personaje querido por la iglesia debido a sus importantes donativos para construir iglesias y apoyo a gente pobre. (Hoyos, 1983)

Por lo que comenzó a ser un personaje público, respetado y muy popular en los barrios bajos. Hacia los setenta comenzó a participar de manera discreta en la política, simpatizaba con el Partido Liberal en sus proyectos populares, mismos que financió en gran parte. (Vallejo, 2007)

Se inscribe en el Movimiento Nuevo Liberalismo (MNL), impulsado por Luis Carlos Galán, que había sido Ministro de Educación con el Presidente Pastrana, y luego diplomático, embajador de Colombia en Italia. Regresó a Colombia y fue electo senador. Entonces creó el MNL con un amplio proyecto de justicia social, uno de sus compañeros en el nuevo movimiento fue Lara Bonilla. Pablo Escobar se adhiere al MNL, apoyando económicamente y con gran número de seguidores de las clases populares de Medellín. Sin embargo, cuando Galán y Bonilla se enteran⁷⁵ de las actividades ilícitas de Escobar lo expulsan del Movimiento. (Osorio, 2008: 13-15)

Escobar es aceptado por Alternativa Liberal, movimiento del Partido Liberal, es postulado como senador suplente de su amigo Jairo Ortega quien aparece como titular, quien declina desde la primera sesión, por lo que Escobar ocupa la curul en el Senado. Lara Bonilla se suma al gabinete de Betancur y es nombrado Ministro de Justicia, desde su cargo exige a

Escobar que deje el senado por sus actividades relacionadas con el narcotráfico. Así se hace público el origen oscuro de la fortuna de Escobar Gaviria.

La confrontación de Escobar contra el Estado colombiano inicia con el asesinato de Lara Bonilla, el 30 de abril de 1984. Como respuesta al asesinato de su Ministro de Justicia, Betancur declara la guerra a los narcotraficantes y emprende actos para su captura y extradición a los Estados Unidos. Entre los primeros que son extraditados estaba Carlos Ledher, amigo de Escobar y miembro del cartel de Medellín. (Osorio, 2008: 17-21)

Entre los magnicidios que se le atribuyen a Escobar Gaviria están los asesinatos al periodista Guillermo Cano, dueño de *El Espectador* el 17 de Diciembre de 1986 y Luis Carlos Galán, el 18 de Agosto de 1989.

Fallecido Carlos Galán, César Gaviria toma su lugar para ocupar la presidencia. Gaviria había admitido que su decisión de continuar con las extradiciones de capos del narco. Por lo que hacen estallar un vuelo de Avianca que se supone tomaría César Gaviria. Al mes siguiente del vuelo de Avianca, los extraditables colocan un coche-bomba frente al edificio del DAS (Departamento Administrativo de Seguridad) sede del grupo de élite de la policía colombiana en ese tiempo. El objetivo era asesinar al director, Gral. Maza Márquez.

El 13 de Diciembre de 1989, estalló un carro bomba con 135 kilos de dinamita en las instalaciones del periódico *El Espectador*.

“Los extraditables”, así se les denominó a los jefes de los cárteles de Medellín y de Cali que, eran los primeros que había solicitado el gobierno de los Estados Unidos para ser juzgados en aquel país. Se unieron para protestar en contra del Tratado de extradición con el argumento de que violaba la soberanía de Colombia. Como medida de presión iniciaron atentados terroristas.

En el aspecto legal, contrataron a un bufete de abogados para que analizaran la constitución y encontraran algún recurso legal que impidiera la extradición. Camacho (1992) expone la aparición de un libro que apareció en 1989 anónimo en el que los capos colombianos legitiman su actividad:

“Ante la implacable persecución que se ha desatado contra los narcotraficantes, el hostigamiento de que han sido víctimas y la violencia que han sufrido nuestras familias, nuestras propiedades, curiosamente, aún no me siento delincuente... No me considero delincuente, pues yo me siento patriota, buen hijo, buen esposo, buen padre y buen amigo... No me he quedado con los ahorros de nadie. He pagado mis deudas. No he realizado chanchullos o negocios con el gobierno. Hago obras de caridad. Voy a misa. Cumpló con mis obligaciones familiares...Por todo lo anterior no entiendo por qué ahora se me persigue y se me busca para extraditarme a los Estados Unidos (pp. 11-12)

En el periodo en que el narcotráfico ejerce presión intimidatoria, la posición de Estados Unidos hacia Latinoamérica, y sobre Colombia, específicamente jugó un papel determinante en la lucha contra el narcotráfico. Por lo que presentamos a grandes rasgos la intervención de EU en el conflicto colombiano.

4. Relación Colombia- Estados Unidos

El periodo que abarca el relato de la narco-telenovela El Capo es prácticamente una década, da inicio en 1984, con el presidente Betancur y culmina en 1993 con la muerte de Pablo Escobar Gaviria. Durante ese lapso, Colombia tuvo una relación con los Estados Unidos que cambió de acuerdo a las circunstancias tanto internas como externas. En el gobierno de Colombia se sucedieron los presidentes Julio César Turbay (1978–1982), Belisario Betancur (1982-1986), Virgilio Barco (1986-1992) y César Gaviria (1992-1996).

La relación de Colombia con los Estados Unidos estuvo definida por los objetivos de cada proyecto político del gobierno estadounidense. Fueron los presidentes: Ronald Reagan (1981-1989) y George Bush (1989-1993), los que establecieron la política internacional de Estados Unidos hacia América Latina a lo largo del periodo analizado. Estados Unidos constituyó un factor determinante para comprender la historia de América Latina en los ochenta, situación en la que Colombia se vio seriamente afectada.

El gobierno Reagan implementó para América Latina un conjunto de medidas que conjugaban una política militar endurecida y el condicionamiento a programas económicos a través de las instituciones financieras sobre las que tenía influencia decisiva⁷⁶.

América Latina se convertía en el terreno de la acción unilateral del presidente Reagan, con absoluta prescindencia de los principios internacionales de las Naciones Unidas y la Organización de los Estados Americanos. El olvido del Derecho Internacional será un criterio permanente y absoluto...” (Vázquez, 1988:66)

La participación de Estados Unidos en la lucha contra las drogas inició en 1973, a raíz de la declaratoria de “guerra contra las drogas”, del presidente Nixon, se creó la DEA y se establecieron oficinas locales a nivel mundial, lo que la convertiría rápidamente en la agencia estadounidense de investigación y represión con más presencia en el exterior (Palou, 2011: 10) De esta manera Estados Unidos consolidó su proyecto de vigilancia de todo el proceso desde el origen, traslado e ingreso a los Estados Unidos. Esta política le ha permitido legitimar su actuación como policía y juez de los países productores de droga.

En lo que se refiere a la relación de Colombia-Estados Unidos, iniciaremos con el gobierno del presidente Julio César Turbay (1978-1982) del Partido Liberal, quien al inicio de su gobierno intenta romper con la política de adhesión de Colombia a la política Reagan, sin embargo, meses después las condiciones lo llevaron a regresar a la relación de subordinación: “es una verdad indiscutible que nos movemos en la órbita en la que los Estados Unidos, la primera superpotencia mundial de Occidente, ejerce su mayor influencia.” (Cepeda y Pardo, 1989 citados por González, 2004:9)

La vinculación de Turbay a la estrategia política de los Estados Unidos hacia Latinoamérica, lo llevó a aceptar un tratado de extradición⁷⁷ para poder juzgar bajo el sistema de justicia de los Estados Unidos, a narcotraficantes. Se firmó en septiembre de 1979, fue severamente criticado tanto por organizaciones de izquierda como “las organizaciones guerrilleras; a los que se sumaron diversas personalidades, porque afirmaban que afectaba a la soberanía colombiana y que podía ser aplicado a cualquier persona, fuera o no narcotraficante”: (Díaz, 1998: 70).

El 7 de Agosto de 1982 asume la presidencia de Colombia Belisario Betancur, recibe un país con graves problemas de violencia por la guerrilla. Su lema de campaña: “*La guerrilla volverá a sus casas cuando descendan las injusticias*”, guió su proyecto de paz que ofreció amnistía a los movimientos armados, uno de sus principales objetivos a lo largo de su periodo.

El proyecto de Betancur fue fortalecer la política exterior colombiana. Su periodo se divide en dos partes, los primeros dos años se caracterizaron por un distanciamiento político respecto a Estados Unidos y una apertura hacia América Latina, el último par de años de su

administración dio un viraje hacia la relación bilateral con los Estados Unidos, debido al apoyo requerido para contener al narcotráfico.

Belisario Betancur (1982-1986) se negó sistemáticamente a extraditar ciudadanos colombianos durante los años 1982 y 1983 por motivos políticos de soberanía y con argumentos nacionalistas más que jurídicos. Solo la muerte de su Ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla, cambiaría esa política frente a la extradición... A partir de 1985, el mandatario conservador extraditó nacionales colombianos a los Estados Unidos invocando razones de Estado. (Palou *et.al.* 2011: 21)

El grupo de los “extraditables” desplegó una agresiva estrategia para obligar al gobierno colombiano a invalidar el Tratado de extradición. Una de las líneas fue la de anular el Tratado por la vía jurídica, por lo que se interpusieron varias demandas alegando la inconstitucionalidad del Tratado. La Corte admitió la inconstitucionalidad del Tratado.⁷⁸

El siguiente mandatario de Colombia es Virgilio Barco (1984-1988) su periodo de gobierno estuvo marcado por el conflicto con el narco, los extraditables intentaban someter al gobierno a través del terrorismo, así como el secuestro y asesinato de personajes políticos. Esta situación determinó que su relación con Estados Unidos fuese de mayor colaboración y apoyo:

Al contrario de la administración Betancur, la de Barco considera que la mayor autonomía para el manejo de las relaciones internacionales se determina fundamentalmente por elementos económicos y no políticos. Por ello, en la agenda de la política exterior los temas económicos aparecen en lugares de privilegio. (Pardo, 1998:2)

En el aspecto de seguridad Colombia vivió una etapa de enorme violencia que afectaba la vida política del país. Tres candidatos de izquierda asesinados: Luis Carlos Galán (18 de agosto de 1989) del Partido Liberal. Bernardo Jaramillo (22 de marzo de 1990) candidato por la Unión Patriótica, UP⁷⁹. Y Carlos Pizarro, (26 de abril 1990) Candidato de la Alianza Democrática M-19⁸⁰. Galán, era el candidato con mayores posibilidades de triunfo, toma su lugar como candidato en la contienda electoral César Gaviria.

Gaviria gobierna Colombia de 1990 a 1994, en su discurso de toma de posesión, definió la política con Estados Unidos. El clima de violencia desatado por el narcoterrorismo, obligaba a un cambio en la política de extradición, tema de negoció desde su llegada al gobierno de Colombia:

Esperamos preservar con los Estados Unidos un diálogo de cooperación con los numerosos aspectos de nuestras relaciones. Sobre una base de respeto mutuo, nuestras naciones enfrentan el desafío de llevar al campo de la colaboración, y de las acciones conjuntas, temas cuya complejidad implica con frecuencia la existencia de posiciones divergentes. (Gaviria, 1990:28)(Discurso de Gaviria, en su toma de posesión)

El periodo de Gaviria⁸¹ se caracterizó por un trabajo constante en abrir espacios para el diálogo en lo que respecta al tema político. La nueva constitución trajo cambios necesarios para la democracia colombiana, los diálogos con los grupos guerrilleros con el objetivo de lograr su integración a la vida política del país. Y una salida política al conflicto con los cárteles de la droga, el gobierno se apegaba a la no extradición, el pago de condenas en cárceles de Colombia, rebaja de penas por delitos confesados y por información que ayudara al ejercicio de la justicia en los casos de atentados y magnicidios. (Matthiesen, 1999: 39-40) La extradición quedó como un recurso que era utilizado bajo ciertas condiciones.

Junto con la elección de Gaviria, el electorado también votó abrumadoramente la idea de elegir una Asamblea Constituyente, como solución a la crisis política... El gobierno de Gaviria presidió la Asamblea Constituyente, promovió la nueva Constitución de 1991, y posteriormente nombró un ministro de Defensa civil, como parte de un proceso para imponer control civil sobre la esfera militar. (Chernick, 1996:3)

A pesar de que Estados Unidos aceptó la opción política de la no extradición, la exigencia sobre la lucha contra el narcotráfico fue constante, la presión a países productores, se llevó a cabo a través de apoyos económicos y del programa de evaluación, denominado *proceso de certificación*, fue un instrumento de control importante en Latinoamérica. (Matthiesen, 1999: 43). En lo que se refiere a la política contra el narcotráfico implementada por los Estados Unidos a través de varias administraciones, sobresalía su postura de castigo para los países productores sin aceptar responsabilidad en la demanda de droga de su país. Sin dar seguimiento al lavado de dinero a través de varios países y el tráfico de armas que llegaban a Colombia sin restricción alguna del gobierno estadounidense.

Colombia fue el primer país en exigir al gobierno de Bush, que asumiera su responsabilidad en las actividades derivadas del tráfico ilícito de sustancias prohibidas hacia los EU:

Ningún país ha pagado un costo tan alto en la lucha contra las drogas... Pero es un esfuerzo aislado de nuestro país, es inútil si los demás Estados no cooperan eficazmente... En este

contexto, se ha promovido la adopción de medidas para la reducción del consumo, la erradicación de cultivos ilegales, el control a la desviación ilícita de precursores químicos, al lavado de dinero y al tráfico de armas. (Gaviria, 1993:12)

Hasta aquí se ha expuesto la relación entre los principales actores sociales de la etapa conocida como narco-terrorismo, el clima social, el político y el seguridad pública que fue, sin duda el que rebasó al Estado colombiano y que incidió definiendo el desarrollo del narcotráfico en Colombia.

La razón de este capítulo responde a la necesidad de conocer las condiciones sociales que llevaron a Colombia al momento en que se encuentra, con la problemática tan compleja en la que el narcotráfico es apenas un elemento del sistema. Se realizó la revisión de las condiciones históricas en el tiempo de Escobar Gaviria para contar con la información necesaria para el análisis desde las características de las condiciones de producción de la telenovela.

V. ELEMENTOS PARA UN ANÁLISIS NARRATIVO

El objetivo del presente capítulo es comprender la estructura del relato de la “narcotelenovela” *El capo*, a través de la dimensión de la historia y la del discurso que propone Todorov; para identificar los elementos que preserva del modelo tradicional de telenovela y aquellos que sean propios de esta línea de producción.

...el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. ... está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad... (Barthes, 1970:9)

Con el objetivo de comprender, de manera amplia, la estructura narrativa de la “narcotelenovela” *El capo*, esbozaremos antecedentes del estudio del relato para la dimensión de la historia y la del discurso, desarrollada por Todorov que, nos permitirán identificar los cambios que en esta dimensión propone la telenovela.

El relato ha sido objeto de estudio desde los clásicos griegos, como creación narrativa despertó el interés para intentar comprenderlo, identificando sus unidades, funciones y dimensiones del mismo. Sin embargo para el presente trabajo no nos remontaremos hasta los planteamientos de Aristóteles o Platón, partiremos de algunos conceptos de la corriente del formalismo ruso.

Fue en esta corriente teórica donde se comenzó a establecer una diferencia entre la historia y la trama de un relato. A través de sus estudios coincidieron en que se trataba de dos dimensiones de una obra narrativa, independientemente de su pertenencia a géneros distintos. Denominaron *historia* a los sucesos que ordenados en forma cronológica que constituyen la base sobre la cual trabajará el escritor. Y *trama*, a la dimensión del relato en la que el autor ha desarrolla una estrategia narrativa, ordenando los sucesos de acuerdo a su trabajo creativo en la expansión de la *historia* en el *relato*.

Tomachevski trabajó en esta noción de *fábula* como los acontecimientos que establecen una relación de causalidad ordenados de manera cronológica, mientras que su noción de *siuzhet*

reconoce las secuencias narrativas de esos acontecimientos acomodados en un orden distinto al cronológico, tal como aparecen en la obra literaria. (Kelin, 2007:23). Para Tomachevski y Shklovski, el relato responde a una encadenación de motivos⁸², aquellos elementos del relato que motivaban la acción creando la realización de la intriga.

Los formalistas distinguían, en efecto, la fábula y el asunto de un relato, considerando a la fábula como lo acontecido en la vida, y al asunto como la manera en que el autor nos los presenta. La primera noción corresponde a la realidad evocada, a acontecimientos semejantes a los que se producen en nuestra vida; la segunda, al libro mismo, al relato, a los procedimientos literarios de los cuales se sirve el autor. (Todorov, 1992:34)

Otro teórico de esta escuela fue Vladimir Propp, quien a través de un trabajo inductivo, revisando un ciento de historias fantásticas del folklore ruso, estableció dos sistemas para estudiar el relato, a través de las funciones y los roles de los personajes. A diferencia de Tomachevski y Shklovsky concibe el relato como una cadena de funciones que siempre se presentarán en un cierto orden.

El modelo de Propp consistió en una descripción exhaustiva de los cuentos, las partes que lo conforman, la forma en que se relacionan y las funciones de los personajes. Su modelo sigue vigente para algunos tipos de narraciones, como el relato de la telenovela clásica y constituye una opción abordar su estructura narrativa.

El modelo contempla las acciones como variables estables en la estructura narrativa, que se denominan “por medio de un sustantivo que exprese acción (prohibición, interrogación, huida, etc.)...Hay que tener en cuenta la significación que posee una función dada en el desarrollo e la intriga.” (Propp, 1972:32) La identificación, relación y análisis de las funciones se enfoca en las que lleva a cabo el personaje central del relato.

Las acciones, que en su modelo concibe como funciones, determinan el desarrollo del relato, Propp trabajó con éstas categorías analizando su aparición constante en infinidad de relatos integrando un catálogo bastante completo. Identificó treinta y un funciones, que agrupa en tres etapas: la situación inicial, la intriga y nuevo cuento.⁸³

La otra dimensión del modelo de Propp se enfoca a los personajes, denominada como *esfera de las acciones*, corresponde la función actancial de los personajes, que el autor los llama “*papeles*”⁸⁴ por los roles que desarrollan. Las funciones o sintagmas narrativos”...se

sucedan en una secuencia temporal.” (Mélétinski, 1972: 195) Para ello establece siete esferas de acción: agresor, donante, auxiliar, princesa (u objeto que se desea obtener), mandatario, héroe y falso héroe.

Los postulados de los formalistas rusos fueron retomados por el estructuralismo francés, cuando Lévi Strauss tradujo la obra de Vladimir Propp. A partir de los sesenta, en Francia, los teóricos que intentaban encontrar una lógica general para la estructura del relato, retomaron algunas de las propuestas de los formalistas para desarrollar sus propios modelos de análisis. De este grupo destacan Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov, y Claude Bremond, entre otros.

¿Cuál es pues esa lógica que se impone a las principales funciones del relato? Es lo que activamente se trata de establecer y lo que hasta aquí ha sido ampliamente debatido. Nos remitiremos a las contribuciones de A.J. Greimas, Cl. Bremond y T. Todorov,... que tratan todas acerca de las lógicas de las funciones. (Barthes, 1970:24)

Así pues los estructuralistas franceses se enfocaron en encontrar la lógica interna del relato, qué factores determinan la distribución de los sucesos, el manejo del tiempo y la disposición del espacio.

Tzvetan Todorov, uno de los teóricos del análisis del relato que retoma de la necesidad de estudiar el relato en dos dimensiones: la historia y el discurso, comprendiendo la noción de *historia* como “el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos... semejantes a los que se producen en nuestra vida...que habrían sucedido...” Y por *discurso* define “el narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe... El modo en que el narrador nos los hace conocer... los procedimientos literarios de los cuales se sirve el autor...” (Todorov, 1970: 157 y 1992:34)

Las nociones de historia y discurso desarrolladas por Todorov, proporcionan la forma de identificar dos dimensiones del relato. En la historia, se comprende la lógica de las acciones y las funciones de los personajes. Esto corresponde a la vinculación de personaje, en tanto categoría que cumple una función en el relato y que determinan las acciones⁸⁵.

Y en el discurso, la forma en que se presenta el relato, en lo que se refiere a la ordenación de los sucesos, las formas de presentarlos, el manejo del tiempo, la estrategia narrativa del autor.

1. Historia.

Al nivel de historia, *El capo* presenta la vida del líder de un cártel del narcotráfico, que con un socio, logran acumular una gran fortuna, sin embargo mantienen un bajo perfil tras la falsa identidad de cafecultores. El conflicto inicia cuando su verdadera identidad es revelada a los medios, esto lo obliga a ocultarse y huir constantemente ante la persecución del gobierno. El socio (ayudante) finge su muerte para iniciar una nueva vida con una identidad distinta. El capo continúa al frente del cártel manteniéndose a salvo del acoso de las fuerzas de seguridad nacional a través de la compra de complicidades o medidas intimidatorias que llegaban al asesinato en el caso de quienes se negaban a cooperar. El largo enfrentamiento con las fuerzas del orden terminan por desgastarlo disolviendo el imperio que había forjado. Al escapar de la cárcel finge su muerte y reconsidera la posibilidad de iniciar una nueva vida, alejado del narcotráfico y la estela de violencia que lo había caracterizado. Al final decide sacrificarse (se deja asesinar) para evitar la extradición, para procurarle paz a su familia y para hacerle un favor al país.

Situándonos en la dimensión de la *historia*, es posible constatar que la narco-telenovela *El capo*, presenta elementos característicos del género, el paso de la carencia a la opulencia, los secretos y su revelación que complican la trama elevando los nudos y la tensión para ir presentando momentos de clímax en cada capítulo para dejarlo nuevamente en suspenso.

El relato inicia con el alejamiento y la carencia, el héroe se aleja de su hogar para formar su familia. La carencia económica es el origen muchas vicisitudes, el héroe asume su rol de proveedor por lo que cada día enfrenta la responsabilidad de llevar comida para su esposa y su hijo, de pagar el alquiler de donde pernocten. En este alejamiento de su casa, el héroe enfrenta difíciles pruebas de las que sale victorioso pero transformado en un hombre, duro, cruel, con un profundo resentimiento. Asume como proyecto personal lograr una fortuna para resarcir la carencia, marginación; y poder satisfacer las necesidades de su familia.

Hasta aquí el relato muestra al protagonista y sus vicisitudes que confirman el emplazamiento de la historia. Sin embargo, lo fundamental para el género es mostrar cómo se desarrolla, ante la mirada del espectador, este proceso de convertirse en héroe.

La primera transformación del protagonista es cuando llega a sus manos una pistola, la posesión de un arma en un contexto y situación como la que vive, le da el giro a la historia; la pistola le otorga poder, "...con esa arma en mis manos me llené de valor, me transformé en un monstruo desconocido." La pistola es el objeto mágico que lo convierte en héroe. "...yo no sé qué hizo realmente esa noche, a partir de esa noche se convirtió en un héroe."

Cuáles son las características del héroe en ese contexto donde miseria y violencia coexisten, el héroe es el proveedor, satisface las necesidades de su familia, los medios no importan, lo que se mide es el resultado. Con la pistola se aparejan el robo, asalto y el asesinato. El objetivo es obtener plata para llevar a casa, por eso la esposa reconoce a partir de esa noche, "se convirtió en un héroe" porque pudieron pagar la comida, ya no se quedaron a dormir en la calle, pudieron pagar la hospitalización del bebé.

El héroe del relato se ve constreñido por las condiciones sociales las condiciones sociales a escalar en todos los sentidos, a demostrar decisión ante cada reto y a ser un verraco para ganarse el respeto. "...el problema es matar al primero, matar al siguiente es lo más fácil y cuando querés salir, ya no podés."

El protagonista se transforma y se convierte en capo, en alguien que no representa el poder, sino que es el poder. "Yo decido sobre las personas y sobre lo que hacen las personas... soy dios". El capo como el héroe del relato satisface los sueños del imaginario social, el relato de riqueza en un pueblo pobre. El capo logra acumular una fortuna valuada en veinte millones de dólares, "...me da miedo porque no nos va a alcanzar la vida para gastarnos tanta plata".

Lo paradójico del fenómeno narco es que es que cuando tienen el dinero que nunca habían imaginado no lo disfrutan porque la plata se convierte en un peligro, el gobierno lo persigue, les confisca todo: propiedades, fincas, casas, autos, cuentas. Y no sólo al capo sino a familiares y amigos que se presuman prestanombres. El héroe se enfrenta a un nuevo

problema, tener tanto dinero. La solución es presentar un capo fachada para que dé la cara al negocio y él mantener un perfil bajo para no llamar la atención.

Asume la identidad de un colombiano común, pide prestado a familiares y amigos para que testifiquen su carencia, deja de pagar la renta por meses hasta que el casero amenaza con echarlos, viste a sus hijos con ropa de segunda, mientras el dinero se acumula en cajas, en bodegas y en caletas. “Durante los veinticinco años que viví como pobre, sabía que era rico y que tenía una fortuna que podía mitigar esa pobreza... entonces nunca la sentí, yo me reía de ella” El relato se va desarrollando ante el televidente, la historia de un capo, millonario que decide vivir como pobre, entre los pobres.

En el modelo tradicional de telenovela, el reconocimiento de una identidad es uno de los motivos que operan como motor narrativo, un secreto sobre el origen, el robo o extravío sacó a la protagonista de su hogar. Una madre o padre que hacen todo lo posible por comunicar su identidad al hijo, o la ocultación para realizar una venganza. (cfr. Cervantes, 2005; Mazziotti 1996, Martín-Barbero, 1987; Escudero, 1987; Quispe, 2008) En este caso el secreto de su identidad es la garantía de sobrevivencia.

En *El capo*, el protagonista asume otra identidad que mantiene en secreto hasta con su familia, para evitar ser perseguido y encarcelado. El problema es mantener en secreto el dinero y su origen. El protagonista además asume como primordial la protección de su familia. Justifica mantenerla en condiciones de carencia con tal de mantenerse a su lado. “Tú no entendés hombre. De qué sirve que los ponga a vivir como reyes si cada domingo me van a tener que visitar en la cárcel y soportando la esculcada hasta en el culo. “

El secreto es un recurso que funda el melodrama, el protagonista debe enfrentar obstáculos que en el modelo tradicional son resueltos cuando se revela una información que se había mantenido oculta, la revelación de un secreto significa una solución, una compensación, el restablecimiento de un orden. En *El capo*, la revelación del secreto de su identidad significa el inicio de un periodo de obstáculos y sufrimientos.

Durante veinticinco años logra vivir del narcotráfico sin ser descubierto hasta que se publica en el periódico la investigación sobre el capo y su socio que son quienes mueven

los hilos de un gran imperio, se revela el secreto sobre su identidad. Desde la justicia social y el sistema de valores se restablece el orden. Se le reconoce como delincuente por lo que el sistema de justicia intentará por todos los medios, su captura; y el héroe, intentará por todos los medios evadir a las fuerzas policiales escapando una y otra vez.

Se explota un elemento del imaginario social que han instituido las series, el uso de la tecnología como instrumento de los cuerpos policiales. La creación de fuerzas especiales para atrapar a los capos, el uso de la tecnología más sofisticada para interceptar llamadas, ubicar posiciones, etc. como el Bloque de búsqueda integrado para recapturar a Escobar Gaviria. Son bastante conocidas las anécdotas sobre las formas de escapar cuando lo tenían ubicado y cercado; valiéndose de informantes y cómplices. Hasta que logra, a través de la intimidación y atentados terroristas, el cambio en la constitución para evitar su extradición, es que Escobar se entrega.

En la telenovela el protagonista pacta su entrega, pero el gobierno lo traiciona presentándolo ante los medios como una captura, planea evitar su extradición en lo que se fuga de la cárcel. Cuando lo logra, finge su muerte para recuperar su libertad en muchos sentidos.

El héroe ha logrado vencer al sistema legal, ha sido dado por muerto. Cansado de la vida que ha llevado, medita sobre la vida que ha llevado y el daño que ha provocado, decide cambiar, tomar esta oportunidad que le da la vida como un renacimiento. Está decidido a comenzar de nuevo, de cero. Sin dinero, sin sus guardaespaldas, sin poder establecer contacto con nadie para iniciar una nueva vida, asume la identidad de un mendigo.

“Y realmente tuve todo el propósito de mantenerme muerto, de dejar de ser yo... y convertirme en otro, tal vez, en un mendigo de las calles de la ciudad, sin nombre, sin pasado, no ser nadie. Dejar de traficar, de matar, de cometer crímenes. “

El héroe se arrepiente, se redime. Renuncia al poder, a la fortuna y hasta su familia, se sacrifica, para evitarle mayores sufrimientos. Anda por las calles en la carencia absoluta, regresa al punto donde había torcido el camino, reconoce en la pobreza la liberación junto con su condición de mendigo recupera su vida y una libertad plena, viviendo solo el día. Es

testigo del desprecio y odio que se ha ganado el capo, hasta en su entierro le gritan insultos: “¿qué se siente ser la peor escoria de este mundo?”

Su plan de expiar sus culpas a partir de una nueva vida en la pobreza y la paz, fracasa. Otro capo (exsocio que se transforma de ayudante en oponente) secuestra a su esposa para obligarlo a venir. El héroe se encuentra ante nuevas pruebas que debe superar para rescatar a su esposa, matar al nuevo capo que ha logrado infiltrarse en el gobierno a la vez que ha construido una imagen de empresario honesto. Logró lo que él no pudo hacer, infiltrarse en la estructura de gobierno.

Pero como ha cambiado y está consciente del daño ejercido, se propone salvar al país de este capo que tiene la oportunidad de establecer un narco-estado. En calidad de justiciero del pueblo mata, al nuevo capo y espera resignadamente a la policía, pero fiel a su promesa, prefiere la muerte a la extradición, no se entrega, determina su muerte.

Uno de los propósitos del trabajo es analizar en qué medida la “narco-telenovela” puede construir un subgénero, y cuáles son las características que respeta del género y en qué consisten las innovaciones que podrían sugerir un corrimiento en el verosímil de género.

Se advierte que respeta elementos que caracterizan al género, los televidentes acuden al proceso de ver cómo su protagonista se convierte en héroe en un contexto social en el que el narcotráfico ha modificado la forma de concebir el mundo. Los mundos posibles que propone la telenovela *El capo* establecen un juego en la construcción de sentido en varios niveles, por un lado con la memoria social y la leyenda de Escobar Gaviria, por otro lado el mito que se ha creado sobre la riqueza, lujos, confort, glamour, estatus que otorga el narcotráfico.

Somos una nación que asumió la idea narco de que todo vale para salir de pobre: unas tetas, un arma, corromperse, traficar coca, ser guerrillero, hacerse paraco (oparamilitar) o estar en el gobierno... Según estas historias todo colombiano lleva un narco en su corazón. (Rincón 2009: 159-160)

Un aspecto que es preciso valorar es la complejidad del protagonista en una historia donde los límites entre lo bueno y lo malo aparecen desdibujados. Un relato que se caracteriza por desentrañar los motivos ocultos, por darle la vuelta a las apariencias, donde son contados

los personajes que se mantienen características fijas, y éstos entran en el bando de “los buenos” militares y policía comprometidos con su país.

La historia del protagonista es una justificación constante donde lo malo deja de ser tan malo, todo depende desde dónde se juzgue, aparenta un relativismo moral que se aclara hacia el final de la narración.

Sabe que la final las cosas no acaban siendo como uno pensaba... cuando uno trabaja de parte del gobierno... uno ve las cosas solamente de una manera. Ahora que he estado compartiendo este tiempo con ustedes estoy viendo la otra cara de la moneda. (Ministro de Justicia)

Y la distancia entre buenos y malos es mínima. En el lado de los buenos que enfrentan al narcotráfico caen en abusos y utilizan las mismas estrategias que los narcos.

Tienes que aprender que en esta vida uno no mata porque quiere, uno mata por venganza, uno mata en defensa propia... Ésos son los que se la dan de buenos, que juzgan a los que matamos dizque por matar, ¿ves que no estás tan lejos de ser como soy yo? ¡Cretino! Que puedes y sos capaz de matar a sangre fría. Ahora ya sabes que no es que seamos tan diferentes. (Capo a policía).

El relato de la telenovela toma por momentos tintes de una épica, las características del héroe, su interés por defender al pueblo, su extraordinaria capacidad para huir de sus perseguidores, la eficiencia para salir airoso de cuanta prueba se le presente, propone la reconstrucción de las hazañas que realiza el héroe en la búsqueda del honor o para restablecer su dignidad. Esto constituye un elemento para la reflexión sobre la hibridación de géneros. El género épico en la época medieval tenía como objetivo identificarse con el héroe para establecer un sentimiento de pertenencia, legitimar el triunfo de unos y la derrota de los otros. El protagonista se asume como el vengador del pueblo, se enfrenta al sistema político que ha hundido en la pobreza a millones de colombianos. Ordena atentados terroristas contra la clase política como vengador de su pueblo. “Yo soy un vengador no un asesino, vengador de mi pueblo.”⁸⁶

El protagonista construye su imagen moral en la lealtad, la honestidad, la sinceridad, cumple sus compromisos. Se proclama él, sus ayudantes y hasta su antagonista como leal, justo:

Si algo me dio la vida: es palabra... Yo tengo palabra, dígame a sus jefes que mi palabra vale. Soy un hombre de palabra y cuando estuve en la cárcel no se me salió ni un pedo... Yo soy honesto con lo que siento... cumplo lo que prometo. (El capo)

Esta imagen de confiabilidad, con la que construyen al protagonista, contrasta con los antagonistas, el que le disputa el poder desde la legalidad, el presidente, es desleal, no cumple promesas, traiciona, oculta información con el objetivo de conservar buena imagen en la opinión pública. El otro antagonista, representado por un nuevo capo, es desleal, mentiroso y tramposo. Se enfrentan en un duelo y se anticipa para asegurar que el capo resulte muerto.

...soy el delincuente más grande de todos los tiempos pero no porque sea el que más crímenes atroces haya cometido, lo soy porque he sido el más astuto para transitar por entre los bosques de la ilegalidad, sin que los lobos del sistema me engullan. ...Somos honestos ¿Sabes en que radica la honestidad? En reconocer que somos bandidos. (Diálogo *El capo*)

Sin embargo, la honestidad con la que se asume, ofrece una definición que raya en el cinismo. Mientras no me pillen, no pasa nada, la apariencia es lo que cuenta. Un marco de valores que se presenta inestable, depende de los criterios del juicio, depende de quién te juzga y si esa persona tiene la calidad moral para hacerlo.

Este fragmento ofrece similitudes con los argumentos que exponía el grupo de extraditables, extrañados ante la persecución de que eran objeto. Las estrategias de legitimación atraviesan el discurso, se cristalizan en los géneros, dan cuenta de la transformación social que ha vivido la sociedad colombiana durante este tiempo en el que narcotráfico ha incidido en los marcos axiológicos sociales.

2. El discurso

Corresponde a la dimensión de la forma en que el relato es presentado al lector y en nuestro caso al televidente. Según Barthes, es la dimensión que comprende “los tiempos, los aspectos y los modos del relato” (1970:14). Puede analizarse en varias categorías. Todorov (1983) identifica que en el aspecto de temporalidad, el relato presenta un encadenamiento de unidades discontinuas que pueden seguir un orden causal, estas unidades corresponden a las funciones que realizan en la narración.

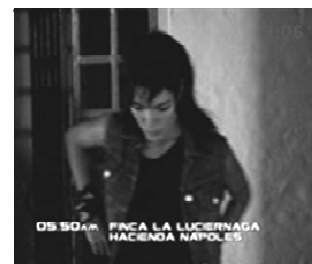
En la noción de tiempo narrativo, tomaremos las nociones que propone Genette, *orden*, *duración* y *frecuencia*. Éste modelo permite identificar con mayor claridad el uso del tiempo que en el caso de un producto televisivo es fundamental por el ritmo que le imprime al discurso audiovisual.

El *orden*, de acuerdo con Genette (1972), permite identificar la lógica interna y la vinculación de las distintas unidades del relato. En el relato que se analiza, presenta alteraciones constantes en lo que respecta al discurso de la dimensión de *historia*. Esto sucede con acciones que transcurren de manera simultánea y con otras que sucedieron, que constituyen acciones concluidas.

La telenovela desarrolla un ritmo ágil, que logra cambiando de manera consecutiva de un escenario y acción a otra y otra. En este sentido, a manera de conjetura, establece un contrato de lectura con el televidente para que pueda seguirlo. Para lo cual sitúa en el tiempo y el espacio, a través de texto escrito.

A los seis segundos aparece el primero:

“5:50 AM Finca La luciérnaga. Hacienda Nápoles”.



0:39 Corte a otro escenario

“05:51 AM Base Militar Puerto Berrio



1:44 corta a otra escena y ubica:

“06:02 AM Casa de Ministro de Defensa. Bogotá”



A los 2 minutos con 40 corta a la base militar, en este caso ya no aparece el texto, porque el televidente lo tiene presente. La acción transcurre mientras el ejército aborda los camiones, los jefes el helicóptero. Tomas cerradas a la hélice que acompaña el ritmo con que los soldados se mueven, los camiones salen y van formando la caravana del operativo.

A los 9:30 Corta otra vez a la Hacienda pero muestra una toma del exterior, por lo que vuelve a ubicar al televidente.

6:28 Am Finca la Luciérnaga. Hacienda Nápoles.



A los 28:31 La llegada del capo y su equipo al bunker. El texto en pantalla advierte: “07:15 AM Hacienda Nápoles.”



A los 30:52 corta a un escenario nuevo, el avión espía donde van los estrategas del ejército que dirigirán las operaciones de búsqueda desde el avión.

Ubica: “7:25 Comando Central. Ejército Nacional. “



En estos escenarios que ha presentado al inicio de la telenovela, son en los que se habrá de situar la acción a lo largo de diez capítulos. Sucede lo mismo cuando presentan por primera vez otro personaje en un escenario distinto, por ejemplo. 9:20 AM Salón presidencial. Este recurso se utiliza al inicio de cada capítulo, en este escenario: Finca Luciérnaga de la Hacienda Nápoles, el búnker, la casa del Ministro de Justicia, Presidencia; se llevan 16 capítulos, aproximadamente.

El ritmo que propone la telenovela es demasiado ágil para lo que el televidente espera, por lo que se propone un nuevo contrato que guíe al televidente para que ubique y siga la acción que se desarrolla ante sus ojos.

El autor propone la noción de anacronía⁸⁷ para dar cuenta de un salto en el orden cronológico del relato, “las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato... uno de los recursos tradicionales de la narración literaria” (Genette, 1972:91-91) Para lo cual plantea establecer la diferencia entre uno y otro, llama relato *base* al primero, que es el marco de la anacronía y *secundario* al que se traslada en el tiempo. La anacronía puede corresponder a un salto hacia el pasado o al futuro, en el primer caso recibe el nombre de analepsis y el segundo de prolepsis. A través de este recurso del escrito, la historia puede ser expandida, le proporciona agilidad, juega con el espectador quien integra los distintos tiempos en que se estructura la narración.

La telenovela revisada utiliza la anacronía para enterar al televidente sobre sucesos anteriores al tiempo en que inició la narración. La figura utilizada es la analepsis, que corresponde a traslados retrospectivos que permiten comprender el desarrollo de la historia base.

En un recurso básico en la telenovela. Hay capítulos en los que el protagonista y su equipo están en el bunker anegado de agua, por lo que sólo se ven sus cabezas, sin embargo, el relato se mueve, va y viene del presente al pasado sin cesar. La estrategia discursiva del relato es se basa en la figura de una periodista⁸⁸ que está escribiendo la biografía del capo, a través de su trabajo indagatorio es que se reconstruye la información que el espectador desconocería porque el relato televisivo inicia con el capo huyendo del operativo del ejército que lo ha ubicado en su finca.

El recurso de ir reconstruyendo la historia del protagonista desde que llega a la ciudad, su padre ha sido asesinado y como tantos otros colombianos son desplazados del área rural a la ciudad. Cuando conoce a su ahora esposa, se enamoran en cuanto se ven. Huye con su novia para formar una familia, padece una serie de penurias que se insertan en el relato base, haciendo una retrospectiva. Las analepsis resultan un recurso constante para ir y venir en todos esos sucesos, la búsqueda de un lugar para vivir, la falta de empleo, atrapado en las redes de subempleo, padece injusticias, humillaciones y la carencia para mantener a su esposa e hijo. Comienza a robar y matar para subsistir. Estos sucesos se revelan a los televidentes a través de un traslado constante del tiempo base al secundario.

El salto temporal de las anacronías que realiza la telenovela conserva la distancia necesaria para no poner en riesgo la coherencia narrativa, suceso que ocurriría si la contigüidad de los relatos (base y secundario), fuese muy cercana en la distancia temporal. La analepsis es el recurso para enterar del proceso de enriquecimiento del protagonista así como del poder que logra a lo largo de los años. Dan cuenta de sus relaciones familiares, de la selección de cada personaje que se integra a su equipo de guardaespaldas más cercanos.

Es a través de la analepsis que la acción va del relato base al secundario, Genette reconoce que este movimiento en el tiempo debe analizarse a la luz de "...las relaciones que permiten unir los segmentos entre sí" (Genette, 1972:94). El autor recomienda observar si el retroceso nos pone frente a una información subordinada, o si a pesar de ser un suceso anterior, se presenta como una anticipación a lo que continúa en el relato, el objetivo de la analepsis tiene funciones distintas, la de poner al tanto en el relato base o la de colocar un acto como causa del otro que está por desarrollarse.

La retrospectiva nos presenta una serie de injusticias y carencias que vive el personaje cuando sale de la casa materna para formar su propia familia. Constituye un relato que cuenta de la causalidad que guía la acción que lo lleva a trabajar en la red de narcotráfico, desde abajo para llegar a la cúspide, siendo el capo más respetado en el mundo de hampa y el más temido por el gobierno colombiano.

El hilo conductor del relato se va extendiendo, va, viene, vincula sucesos, explica actitudes, permite vincular sucesos de distintos tiempos de la *historia*, en el *discurso*. A través de la

entrevista de la periodista, el capo narra sus métodos de selección para integrar a sus sicarios más cercanos, el recurso narrativo funciona para ubicar con claridad el rol o la función de estos personajes en el relato. De la misma manera presenta ante la mirada de los televidentes el plan de capo fachada que le permitió durante años ir forjando su gran fortuna, a la vez que ocultándose en una falsa identidad de cafecultor, aspiraba llegar a la presidencia, a través del apoyo a partidos políticos y el financiamiento de campañas electorales. En estas escenas retrospectivas explica la causa de la frustración e ira que guían su venganza contra el sistema político.

El televidente va uniendo los fragmentos, va adentrándose en el protagonista, sus secretos se van descubriendo, como amigo íntimo el relato va introduciendo al espectador que va tomando parte en el relato, el efecto es como si se integrara a la narración.

La telenovela *El capo*, trabaja con un ritmo ágil al mezclar de manera constante dos tiempos, el que funciona como *base* y el *secundario*, para ir organizando su relato. Acciones significativas que producen transformaciones en la secuencia del discurso, se van introduciendo a manera de flash back que cumplen dos funciones importantes en la obra, el de proporcionar información al espectador, establecer relaciones de causa-efecto y a la par, mantener un ritmo dinámico entre los distintos tiempos, líneas narrativas y la expansión constante del relato.

El relato de la telenovela nunca es lineal, sin embargo, la propuesta de ritmo, trasladados en el tiempo y espacios, en la telenovela *El capo*, ofrecen un tema de análisis necesario, sin embargo, no fue posible profundizar la propuesta del lenguaje visual que acompaña y da sentido a los discursos que se nos ofrecen fragmentados, vinculados, superpuestos, que dialogan con los sucesos sociales que transformaron a Colombia y la han llevado a ser lo que es ahora.

3. Pablo Escobar Gaviria, entre la crónica y el mito

Toda historia de capos en Colombia se inicia con Pablo Escobar Gaviria, “el patrón” que transformó su sociedad. No es que los procesos sociales puedan ser dirigidos por un

individuo, sino que Escobar llevó al límite la relación que se había establecido entre el narcotráfico y el sistema social.

Escobar había forjado una enorme fortuna con la venta de cocaína que ingresaba a los Estados Unidos hacia finales de los setenta y principios de los ochenta. Tenía la infraestructura para procesar y transportarla, daba empleo a cientos de personas que participaban en alguna parte del proceso, había establecido una red de relaciones y complicidades dentro del mismo gobierno.

Las inversiones de Escobar en los barrios pobres de Medellín y en la política, ya habían despertado suspicacias en medios de comunicación que habían publicado artículos sobre el *Robin Hood paisa*⁸⁹. Apoyando organizaciones políticas del partido liberal, originalmente se integró a *Nuevo Liberalismo* de Luis Carlos Galán y Lara Bonilla, quienes aceptaron el financiamiento hasta que Escobar pretendió participar como suplente al congreso. Como titular aparecía Jairo Ortega, a quien le dirigieron una misiva informándole sobre la decisión de separarlos del grupo.

“No podemos aceptar vinculación de personas cuyas actividades estén en contradicción con nuestras tesis de restauración moral y política del país. Si usted no acepta estas condiciones yo no podría permitir que la lista de su movimiento tenga vinculación alguna con mi candidatura presidencial”. (Abueta, H. y Arango, M. s/f [texto e línea])

No podemos aceptar vinculación de personas cuyas actividades estén en contradicción con nuestras tesis de restauración moral y política del país. Si usted no acepta estas condiciones yo no podría permitir que la lista de su movimiento tenga vinculación alguna con mi candidatura presidencial” (Abueta, H. y Arango, M. , s/f [texto en línea])

Una vez que le expulsaron se adhirió a otro movimiento también del Partido Liberal, *Alternativa Popular* apoyando a Santofimio en la campaña electoral, contrincante de Galán, quien no perdió oportunidad para cuestionarlo en la campaña. En este tiempo es cuando Escobar comenzó a llamar a atención de los medios, pues el candidato se transportaba en sus avionetas, sus mítines eran un derroche de dinero. Sin embargo, el gobierno colombiano pasó por alto las excentricidades del aspirante a congresista que financiaba la campaña de Santofimio. Galán, de la élite política de Colombia, cuestionaba el origen de los recursos

gastados en la campaña, de compañeros con Escobar se habían convertido en enemigos. Éste comenzó a utilizar los medios para difundir su obra social:

En cambio yo sí tenía algo que mostrar, todas mis obras, las canchas de fútbol, el polideportivo, los barrios de trescientas casas que construí y la ayuda que le di a la gente a través de mi fundación ‘Civismo en marcha’ y ‘Medellín sin tugurios’. Mientras más palo nos daban, más plata le invertía a la gente pobre. Desde enero de 1979 yo venía aliviando el hambre del pueblo antioqueño. Muchos habitantes vivían en los basureros de la ciudad; otros eran obreros. Era una base fuerte, las clases menos favorecidas me veían como su benefactor y salvador. (Abueta, H. y Arango, M. s/f [texto e línea])

Por lo que cuando el gobierno de Betancur intentó combatir al narcotráfico, Escobar que había invertido tanto en asegurarse un lugar en el gobierno, se sintió traicionado, enfrentó al Estado exigiendo respeto a sus negocios. Con Betancur el dirigente de Nuevo Liberalismo, Lara Bonilla llegó a ocupar el Ministerio de Justicia, desde donde se propuso evidenciarlo.

Escobar no es un caso fortuito, sino que es producto de unas circunstancias históricas y culturales específicas de un país como Colombia, que siempre parece a medio hacer, combinadas con el negocio del fin de siglo: la producción y exportación de drogas ilícitas. (Salazar, 2012:14)

Pablo Escobar un narcotraficante sobre el cual se ha creado una leyenda, con gente que lo odia y otros más que lo recuerdan con cariño y admiración; lo cierto es que fue un personaje que marcó la historia de Colombia.

La telenovela *El capo*, construye su relato sobre la leyenda, traza un itinerario entre la memoria, la historia, el mito y la ficción, creando un campo interdiscursivo que define la construcción de sentido, la producción de la visión un mundo, modelos de conocer y de sentir.

Escobar, personaje controvertido, cruel y sanguinario en sus actividades relacionadas con el narcotráfico; filántropo y protector de gente de barrios marginales donde construyó alrededor de 50 canchas de fútbol, y vivienda social, creando dos barrios uno que llamó “Medellín sin tugurios” como parte del proyecto social de un partido político y otro que se llevó su nombre, ambos en la ciudad de Medellín. Hábil y calculador para llevar su relación con la clase política, para cumplir sus objetivos se valía de cualquier medio, asesinato, intrigas y conspiración para que los personajes clave facilitaran su ascenso y control. Pero una vez desatada la guerra, la intimidación fue la que le consiguió la mayor parte de la

colaboración de congresistas, jueces, militares y ministros que, temiendo atentados contra sus familias y ellos mismos, cedían a sus órdenes.

El diario *El Espectador* es quien publica lo que el acaudalado político oculta, en 1983 da a conocer unas notas de tiempo atrás donde se relacionaba a Escobar con el narcotráfico. El Congreso le retira la inmunidad, el Ministro Lara Bonilla lo acusa abiertamente y comienza el enfrentamiento de Escobar Gaviria contra el Estado colombiano, a esta etapa se le conoce como narco-terrorismo duró de 1984 a 1991. Entre los actos más recordados de esta etapa se mencionan, el asesinato de Lara Bonilla, Ministro de Justicia, el 30 de abril de 1984. El de Guillermo Cano, Director de El Espectador, el 17 de septiembre de 1986. El de Luis Carlos Galán, precandidato del Partido Liberal, favorito a la presidencia, el 18 de agosto de 1989. En cuanto a atentados terroristas atribuidos a Escobar se cuentan: la explosión de un avión de Avianca, el objetivo era para asesinar a César Gaviria, candidato a la presidencia por el Partido Liberal, el 27 de noviembre de 1989; quien a última hora no tomó el vuelo por recomendaciones de su equipo de seguridad. Un atentado con carro bomba al edificio de la policía secreta de Colombia DAS, el 6 de diciembre de 1989.

Se sabe que tras obligar al gobierno a realizar el cambio constitucional para evitar la extradición, pacta su entrega con algunos de sus guardaespaldas en 1991. Mandó construir una cárcel conocida como La Catedral, en la que gozaba de todos los servicios y desde donde seguía dirigiendo las actividades de su cártel. De la cual escapó al enterarse que sería transferido a otro penal, aún y cuando la prisión era custodiada por el ejército. En este punto, cabe destacar, que la imagen del ejército en los ochenta no era confiable, se sabía que Escobar tenía infiltrados en todos los niveles. Al grado que cuando la DEA y la CIA cooperaron con el gobierno de Colombia para capturar a Escobar, se creó la Policía Nacional, cuyos integrantes fueron capacitados por instituciones de seguridad estadounidenses.

A partir de ahí el gobierno colombiano puso en marcha un operativo denominado el Bloque de búsqueda a cargo de la Policía Nacional y supervisado por instituciones de inteligencia de Estados Unidos. Tras un año cuatro meses el 2 de diciembre de 1993 lograron la ubicación y muerte de Escobar Gaviria. Tras su asesinato, hecho que se le reconoció al

Bloque de búsqueda, trascendió que el gobierno había pactado con el grupo Los Pepes⁹⁰ (perseguidos por Pablo Escobar) para asesinarlo. Este grupo integraba a los hermanos Castaño⁹¹, contratados por Escobar como MAS (Muerte a Secuestradores) para protegerlos de los secuestros de la guerrilla y al cártel de Cali, principalmente. Cuya participación pactada con el gobierno fue el desmantelamiento de los equipos de protección y sicarios de Escobar, para debilitarlo, esto ayudó a cerrar el cerco que finalmente llevó a su asesinato.

Nada más significativo que la editorial que dedica el semanario *La nación* al día siguiente de la muerte de Escobar:

Era increíble pensar que esto le hubiera sucedido al hombre que prácticamente no dejó gobernar a tres Presidentes seguidos. A ese personaje que transformó el lenguaje, la cultura, la fisonomía y la economía de Medellín y del país. Antes de Pablo Escobar, los colombianos desconocían la palabra sicario. Antes de Pablo Escobar Medellín era considerada un paraíso. Antes de Pablo Escobar el mundo conocía a Colombia como la tierra del café. Y antes de Pablo Escobar nadie pensaba que en Colombia pudiera explotar una bomba en un supermercado o en un avión en vuelo. Por cuenta de Pablo Escobar hay hoy carros blindados en Colombia, y las necesidades de seguridad modificaron la arquitectura. Por cuenta de él, se cambió el tiempo de funcionamiento del sistema judicial, se replanteó la política penitenciaria y hasta el diseño de las prisiones, y se transformaron las Fuerzas Armadas. Todo ello fue necesario para enfrentarlo y derrotarlo. (La nación, 1994)⁹²

La tónica del narcotráfico en Colombia ha producido un discurso inagotable que permea los otros campos, construye identidades, modela formas de vida, atraviesa el discurso social en su totalidad. Y la telenovela como el género popular de mayor arraigo, reproduce el *DS*, ahí la razón de una temática novedosa para el género, con propuestas propias: cambia a la heroína por un héroe, la búsqueda del amor por el poder, la felicidad deja de ser el encuentro con el alma gemela, para encontrar su lugar en la sociedad, “ser alguien” y elegir la muerte cuando todo obliga a regresar a la vida de donde se quiso escapar.

Esa es la historia de la “narco-telenovela” *El capo*, un hombre que viene de un hogar monoparental, huérfano de padre con una familia extensa, su madre, sus hermanos y otros hijos que su padre había procreado fuera del matrimonio; emigran del campo a la ciudad en busca de mejores oportunidades. Casi adolescente forma su propia familia, con esposa e hijo que mantener; sin preparación ni opción de empleo; padece las contrariedades de la marginación. Sin vivienda, sin empleo, sin asistencia médica; se enfrenta al abuso de los empleadores, de las instituciones, de la policía; hasta que llega a sus manos una pistola y

descubre que la muerte puede ser “el mayor instrumento de poder”.⁹³ Se emplea vendiendo protección en el bajo mundo, donde aprende que para cuidar la vida de alguien debía acabar con la de otros, que había que ponerse “pilas” para sobrevivir y ser un verraco⁹⁴ para ser respetado.

La densidad del personaje que inspira a la telenovela se refleja en la construcción del héroe o protagonista del relato, que se mueve entre el bien y el mal, oscila entre el odio y la compasión y solidaridad, lo que predomina de la evocación de Escobar Gaviria es su enfrentamiento al gobierno. En la telenovela *El capo*, el objeto del deseo ya no es la felicidad que procura el amor, es el poder. La lucha de un hombre poderoso desde la clandestinidad contra el poder del orden legítimo.

La telenovela cabalga sobre una historia conocida y compartida por los colombianos, por lo que la producción de sentido se ancla en la memoria colectiva, para ilustrar esto comentaremos algunas que se consideran relevantes. Al iniciar el primer capítulo aparece una leyenda que dice “5:50 AM Finca La Luciérnaga, Hacienda Nápoles”. Esta fue una de las haciendas de Escobar en donde había reunido animales exóticos, había construido un lago artificial, con hipopótamos; en la entrada sobre un arco descansaba una avioneta, que, decía era la que le permitió hacer su primer viaje a Estados Unidos.⁹⁵ En una hacienda contigua a ésta sitúan el relato de la telenovela. “Mira que venirte a esconder a la hacienda junto a la de Escobar Gaviria, eso fue muy inteligente, hay que reconocerlo”, dice un personaje.

Y las menciones hacia Escobar son reiteradas a lo largo de la telenovela y en la creación de los personajes: su esposa se llama María pero a cambió su identidad y ahora se llama Isabel, en la telenovela así se llama el personaje de la esposa del capo. También en la telenovela tiene hija e hijo, de éste último, Juan Pablo, se le respeta el nombre en la telenovela. La relación que tuvo con la presentadora de noticias de la televisión, Virginia Vallejo, autora de *Amando a Pablo, odiando a Escobar* se representa en el personaje de su amante, periodista que escribe su biografía.

Siendo el conflicto central la lucha por el poder, se construye un personaje protagónico con las características de un capo, de acuerdo lo que el discurso social se ha publicado de éstos, documentos informativos, entrevistas, relatos autobiográficos de familiares, parejas y guardaespaldas, lo que ha contribuido a crear la imagen social que se tiene de ellos.

En el caso de la telenovela *El capo*, inspirada en la figura de Escobar, que tuvo el deseo de llegar al gobierno, el protagonista enfrenta al Estado en las figuras del presidente de Colombia, de los ministros, de la Dirección de Inteligencia del Ejército y del senado. El protagonista es fuerte, decidido, firme, frío, inteligente, solidario con los pobres, de quienes se dice vengador. Con una fortuna con la que puede comprar casi todo, un equipo de trabajo, guardaespaldas y sicarios dispuestos a dar la vida por él; y una vida al límite, perseguidos por el gobierno y acosado por enemigos.

La temática del narcotráfico trae aparejado el tema de la corrupción del aparato de Estado, la compra de funcionarios en distintas áreas y niveles. La preocupación de un Jefe de Estado por su imagen ante la opinión pública, el manejo de los medios de comunicación. Y también los héroes que, aunque sean los menos, establecen la honestidad y el compromiso con Colombia, se convierten en dignos adversarios del capo, quien les manifiesta su respeto. Cabe mencionar que los héroes del sistema son los militares, destacan la forma en que se comprometen con el país, a costa de sus vidas.

El capo, personaje protagónico de la telenovela, con intereses políticos, oculta su actividad detrás de una fachada de cafecultor pobre, con su socio logran acumular una fortuna de veinte millones de dólares que, para no ser descubiertos no gastan, la guardan en bodegas y caletas. El dinero acumulado constituye un secreto, ni su familia está enterada, viven de manera austera.

El conflicto aparece cuando un diario da a conocer la fortuna, la identidad de los capos y la estrategia de bajo perfil para no ser aprehendidos. El socio del capo hace un trato con él para fingir su muerte y vivir con una nueva identidad, al margen del narcotráfico. El capo se mantiene al frente del negocio y es el blanco de la persecución del gobierno. A través de

la compra de complicidades logra evadir los operativos para su captura. A lo largo de cinco años logra burlar al gobierno.

El gobierno captura a la familia del capo para obligarlo a entregarse. Éste responde con un acto terrorista, un coche bomba en el senado, en el que paradójicamente muere su hijo. El cerco se cierra, el Ministro de Seguridad, hombre honesto y comprometido con su país, lo convence de entregarse y pacta con el presidente para no ser extraditado. A punto de las elecciones, anhela la posibilidad de reelección, con las encuestas a la baja, el presidente decide presentar la entrega del capo como captura, traicionando el pacto. Con el objetivo de fortalecer una mejor imagen para las elecciones, presenta ante los medios, la captura del capo y la del Ministro de Justicia como su cómplice.

La representación social de la clase gobernante que crea la telenovela, presenta personajes políticos enfocados en su carrera, su imagen y el poder; por encima de un proyecto de país. El interés personal guía la acción de los políticos.

El presidente es la figura que concentra el mayor poder Colombia, sólo con Estados Unidos mantiene cierta sujeción. El presidente, principal antagonista del capo, es un personaje soberbio, preocupado por su imagen pública, evade responsabilidad al culpar a colaboradores de trabajar para el capo. Utiliza la extradición como una forma de deshacerse del problema que representa mantener encarcelado a un narcotraficante líder de un cártel, confirmando la idea de que el sistema judicial de Colombia no tiene la capacidad para manejar este tipo de detenidos.

Salvo honrosas excepciones, la clase política de Colombia queda representada como gobernantes que toman sus cargos como estilo de vida, propensos a la corrupción, a abuso de poder. La imagen del ejército es buena, comprometido en el combate al narcotráfico, oficiales honestos, incorruptibles. Sólo la intimidación directa, como el secuestro de familiares, los obliga a cooperar con los planes del capo.

En la lucha contra el narcotráfico, cuando se ataca un cártel, otros se ven beneficiados e intentan quedarse con las rutas y plazas del capo que ha caído. El problema del narcotráfico es la capacidad de relevo y reproducción de líderes que forman nuevos grupos. Este hecho

es representado en *El capo*, cuando el ex-socio aprovecha el trabajo del Estado en la persecución del capo para que sea el gobierno quien se encargue de aprehenderlo, extraditarlo o matarlo.

Su ex-socio, con una nueva identidad comienza a montar su propio negocio en el tráfico de armas, creándose una fachada de honorable empresario, llegando a establecer relación con la élite de la sociedad colombiana, aporta dinero a las campañas de los candidatos a la presidencia. Es el nuevo prototipo de capo, que ya no guarda el dinero, lo lava en la economía formal, lo mueve constantemente de país a través de movimientos financieros electrónicos. A medida de que escala en el negocio, el capo comienza a ser un riesgo, para proteger su nueva identidad y su proyecto de vida, compra a personal de la Inteligencia Militar para dar información del capo que los lleve a su captura. Utiliza al aparato de Estado para deshacerse del capo. El personaje del ex socio del capo, resulta una referencia al grupo de “Los Pepes”⁹⁶.

La telenovela, constituye un relato que ancla el sentido con la memoria colectiva, mezcla la leyenda con la ficción. Una vez detenido el protagonista logra detener la extradición, a través de la grabación telefónica donde el presidente acepta las condiciones para su entrega, misma que no respetó. Lo amenaza con difundir la grabación del pacto, en los medios, lo que obliga al presidente a cancelar la extradición.

En la cárcel, al igual que lo hiciera Escobar, logra comprar con sobornos o intimidación, la complicidad de custodios. Se gana la simpatía de los presos quienes prometen protegerlo. Logra escapar de la prisión, y finge su muerte. En esa circunstancia cree en la posibilidad de cambiar su vida, empezar de nuevo. Se oculta tras la identidad de un mendigo conoce la vida miserable que llevan quienes no tienen nada, sin embargo está dispuesto a tomar esta oportunidad para dejar atrás la vida de capo.

Las circunstancias le obligan a dejar el anonimato para rescatar a su esposa, secuestrada por el ex socio. Quien no creyó el montaje de su muerte y decidió obligarlo a venir para deshacerse de él, tomando a la esposa como rehén. Resignado decide enfrentar la última batalla, matar al nuevo capo y dejarse matar por el gobierno como último recurso para

evitar el exilio. Fiel a la frase de los extraditables: “Preferimos una tumba en Colombia que una cárcel en Estados Unidos.”

La telenovela ofrece varias lecturas sobre la problemática del narcotráfico, La primera la constancia de que un problema que se ha enraizado en la sociedad por diversas circunstancias. El deseo del ascenso social en la clandestinidad del sistema que no se posible lograrlo por otros medios. El reconocimiento de que es un problema que ha enraizado en las sociedades latinoamericanas por diversas circunstancias, que se ha demostrado que no se terminará combatiendo a los líderes porque la estructura del narco se reproduce constantemente.

La telenovela es una condensación de discursos que dialogan y hacen eco de lo que se vive en Colombia. Ahí están los temas que preocupan, de los que se habla cotidianamente, de lo que los medios informan, y los mundos posibles que instaura la ficción. ¿Qué nos dice la narco-telenovela de este estado de sociedad? ¿Cuáles son los umbrales de lo es posible decir del narcotráfico? A través de las nociones del Discurso Social intentaremos “reconstruir las reglas generales de lo decible y escribible, una tópica, base de verosimilitud social...” (Angenot, 1998:75)

Otra dimensión de la tópica del narcotráfico es la relación que establecen con sus guardaespaldas y sicarios. La relación que establece con los más cercanos, es de familiaridad, oscila entre un líder y un padre.

Señores yo sé que ustedes saben más de asaltos y de balines que yo, pero como en esta ocasión vamos a rescatar a mi esposa en el operativo voy punteando yo, no se les olvide... (El capo en la arenga a sus trabajadores. Capítulo 86)

...no todos los días se tiene el privilegio de matar a un capo, cosa pues que agradezco, que no me hayan traicionado todavía (El capo en la arenga a sus trabajadores. Capítulo 89)

...tu fidelidad tu valentía, tus cojones, tu lealtad lo dijeron todo. (El capo a su guardaespaldas. Capítulo 90)

Escúchenme bien si es que yo quede vivo o muera, de este lado no va a salir ni un solo disparo... di mi palabra y mi palabra vale. Ahora otra cosa es si ellos lanzan el primer balín, otro gallo cantará; que Dios los guarde. (El capo en la arenga a sus trabajadores. Capítulo 89)

Vos para mí has sido como una hija... (El capo a su sicaria. Capítulo 22)

Ud. para mí fue como mi papá Ud. me enseñó muchas cosas... (Su guardaespaldas al capo Capítulo 90)

Ya sabe patrón, que yo por usted, feliz por dejarme matar, por salvarle a usted... (Su sicaria al capo Capítulo 6)

La figura del capo, hacia los suyos, es de protección. La falta de la figura paterna es una característica de quienes trabajan para el capo, proceden de hogares donde la mamá es la jefa de la familia. Más adelante se abordará el tema de la familia.

VI. TEMÁTICA Y VISIÓN DEL MUNDO

El presente capítulo aborda el análisis del discurso en la “narco-telenovela” *El capo*, a través de las nociones que propone la teoría de Angenot. La totalidad del discurso de una sociedad define la forma de pensar el mundo, lo que es aceptado y puede ser creíble. Dentro del discurso es posible identificar la hegemonía discursiva que determina legitimidades, apunta a homogeneizar gustos, temas, opiniones, pero sobre todo configura objetos y sujetos discursivos.

Se inicia con la modelación de la autoridad y el poder en el discurso de la telenovela, con el objeto de identificar a través de esta temática qué imagen de mundo se construye, siendo que el narcotráfico es una actividad económica ilegal, altamente redituable que ha impactado en distintos aspectos y niveles la forma de vida de los colombianos. El objeto es tratar de comprender las lógicas discursivas en la telenovela.

En segundo lugar, se analiza el discurso a través de los *topoí*, nociones en torno a las que se construyen argumentos, creencias consensuadas incuestionables que naturalizan ideologías, que determinan los temas a tratar y la forma de abordarlos. Se seleccionaron los *topoí* que a criterio nuestro son los representativos para identificar y comprender la hegemonía discursiva en torno al narcotráfico.

La temática del narcotráfico en la telenovela *El capo*, ofrece la visión de un mundo ordenado, altamente jerarquizado con múltiples de niveles y cuotas de poder. La primera gran división la constituye la autoridad, en cuanto a un poder legitimado a través de instituciones y que se erige en gobernante del país. En el otro extremo se encuentra el mundo narco o traqueto, que a raíz de una actividad económica ilícita ha adquirido un gran poder económico. *El capo* es el relato de la búsqueda de legitimación de estos dos mundos que se disputan el poder.

La telenovela nos sitúa en una época crucial para Colombia, a partir de 1984⁹⁷ cuando hacen efectivo el Tratado de extradición firmado con Estados Unidos de Norteamérica. El cártel de Medellín, liderado por Pablo Escobar Gaviria convocó a un grupo de capos para obligar a Colombia a retractarse del pacto, el grupo se autodenominó los extraditables. A

través de magnicidios y actos terroristas intentaron obligar al gobierno a rechazar la extradición. A partir de entonces la vida de la sociedad colombiana se transformó.

La telenovela divide el mundo en dos, el oficial, de la legitimidad y el del rumor, de la clandestinidad. El campo discursivo se divide en dos enunciadores: los situados desde la legitimidad, el gobierno y los que lo hacen desde la clandestinidad, los narcotraficantes. El sistema queda representado en dos polos, dos posturas enfrentadas que argumentan e intentan legitimarse a través de los discursos.

Cada enunciador se identifica frente al otro, lo construye, se dirige a él, discute y argumenta. Los *topoi* construyen los argumentos, funcionan como las grandes verdades, conocidas y consensuadas.

1. La autoridad y el poder.

La construcción del mundo desde la autoridad legitimada en un estado democrático se ubica en el Estado, “el deber ser” del gobierno, como enunciador habla desde el autoreconocimiento de autoridad.

Compatriotas: No descansaremos hasta atrapar a este delincuente. Ya lo hicimos una vez y lo volveremos a hacer, es una promesa que le hago solemnemente al país. (Presidente en un mensaje al país. Capítulo 89)

La postura del gobierno En su configuración de autoridad y protector se determina una constitución de la sociedad subordinada al poder. El discurso desde la autoridad desvía la atención del problema, el capo se ha escapado, el hecho se minimiza cuando el enunciador haciendo uso del poder performativo del lenguaje, promete solemnemente, su palabra es símbolo de la confianza que han depositado en él y que legitima su actuación como autoridad.

La figura de la extradición ha colocado al gobierno colombiano en una postura relajada porque su labor culmina al detener a los narcotraficantes, el siguiente paso es entregarlo al gobierno de los Estados Unidos, con lo cual concluye la responsabilidad del gobierno colombiano.

Los enemigos de este gobierno insisten en su deseo de desestabilizar nuestras instituciones. La democracia no se va arrodillar frente a esos terroristas. No vamos a ceder a sus chantajes. (Presidente en un mensaje a la nación. Capítulo 89)

El Estado como garante del orden social, toma a quienes atenten contra el sistema, como enemigos, concepción que remite a la política Schmittiana, de amigo-enemigo; en la que el conflicto y la polarización determinan el enfrentamiento. El ideograma queda cristalizado apelando a la memoria colectiva sobre los actos terroristas, define a los enemigos, de su gobierno en primera instancia, luego pasa a la acción, éstos obstinadamente reiteran su deseo de romper el orden del sistema, representado por “nuestras” instituciones; con lo cual crea el lazo de identidad, y el enemigo propio pasa a ser del sistema.

... algunos miembros de la oposición con clara vocación conspiradora no cesan en su empeño de acabar la democracia, transformándola en una anarquía, en que gobierne el mal con su manto de error e impunidad. (Presidente en un mensaje a la nación. Capítulo 89)

Involucra una noción de democracia, opera en la construcción de sentido a manera de complejo ideológico, al apelar al reconocimiento de un poder que ejerce el pueblo, un derecho “sagrado” que no puede doblegarse ante alguien que quebranta el orden, el pacto social. El presupuesto sobre el que funda el sentido es el reconocimiento de autoridad sin cuestionamiento alguno. Aquí con el objeto de realizar la observación los presentamos aislados del contexto, pero en la trasmisión de la telenovela constituyen cadenas de presupuestos que se van entreverando al grado que la aceptación del discurso es tácita.

En el segundo fragmento del discurso el uso de ideogramas resulta fundamental en la producción de sentido. Construye al otro que planea desestabilizar el sistema democrático, que representa una forma de gobierno irregular. El uso de *ideogramas*, orientan a ubicar al opositor como perteneciente a la guerrilla, que por confrontar de manera permanente al sistema la descalifican como opción política.

EL *DS* asegura la división de la producción discursiva. En el mundo representado por la telenovela, se muestra con claridad que la jerarquía se ejerce en relación directa con el poder oficial. En el mundo de la legitimidad está el poder de dirigir la opinión pública a través del control de los medios de comunicación. Los medios, la televisión y

específicamente los noticieros, constituyen un espacio donde servicio y dominio se entrelazan en una negociación constante, sin embargo es el presidente quien con una jerarquía mayor tiene el poder suficiente para controlar los medios. En la escena donde la televisora difunde un video que les ha hecho llegar el capo, el presidente ordena el corte de la transmisión.

¡Cómo es posible que este bandido esté hablando en televisión nacional! ¡Comuníqueme inmediatamente con el director de ese noticiero!... ¡Es un asunto de seguridad nacional! Pues debió haberlo consultado con el gobierno antes de tomar esa decisión. ¡Me suspende inmediatamente esa transmisión! (Presidente en un mensaje a la nación. Capítulo 89).

En el mundo que ofrece la telenovela el presidente es el poder en Colombia, actúa con la facultad de mandar y hacerse obedecer, y no sólo sobre los medios de comunicación, también decide sobre qué información dar, retener u ocultar a la opinión pública, en beneficio de intereses políticos, por el bien del país:

...no lo diría de esa manera prefiero decirlo que nos quedemos con esa información que no la hagamos pública por lo menos en un tiempo...Lo tengo decidido vamos a mantener en secreto esta información...

Se acercan las elecciones, lo que pretenden esos terroristas es amedrentar a la opinión pública, al pueblo, pero yo no voy a permitir esto... y para eso necesitamos que la prensa no publique esas amenazas.

El poder que ejerce el presidente sobre lo que debe conocer o no la sociedad, es absoluto. Además plantea una doble autoridad, la que le concede ser el gobernante elegido democráticamente, y la de su conocimiento sobre qué le conviene saber al pueblo y qué no. El paradigma del conocimiento otorga superioridad, como el especialista en el tema le da la prerrogativa de decidir por los que no saben.

Al elegir el tema del mundo modelado por la autoridad, el Estado; en la representación que realiza la telenovela, del Estado colombiano se identifica en la lucha contra el narcotráfico como la razón de ser de este mundo que establece el orden. En la telenovela no se muestra otra actividad ajena a la del narcotráfico. Por lo que se seleccionaron los *ideologemas* y *topoi* más representativos en la construcción discursiva del narcotráfico desde la esfera del poder.

Lo único que quiero es verlo preso, encerrado en un lugar donde no pueda salir *nunca*... Voy a defender a este país de criminales, de asesinos como el capo... -Yo también hice un juramento: acabar con asesinos como éste.....para tenerlo enfrente y cobrarle en la cara todos los muertos que nos ha producido... (Agente de la Dirección de Inteligencia Militar respecto al capo)

La lucha contra el narcotráfico traslada la autoridad del Estado a los órganos policiales y el ejército. La identificación del narcotraficante como delincuente se desliza con relativa facilidad a la de criminal, recurso discursivo que legitima al cuidador del orden. Por su parte, el narcotraficante elude su entrega por varias razones, la de no ser extraditado, pero también la de perder todos los bienes y capital que, se reparte entre Estados Unidos y el gobierno colombiano sin que rindan cuentas de lo que se hace con este dinero: Esto es lo lleva al narcotraficante a estar dispuesto a cambiar la prisión por una tumba. Este tema se aborda de manera profunda en *Regreso a la guaca*, que representa el problema de un grupo militar que en el 2003, encuentra una caleta, una fortuna enterrada de 140 millones de pesos colombianos y deciden repartirse el dinero⁹⁸. Pues han visto como los altos mandos del ejército y del país se apropian de bienes y dinero confiscados sin que estén obligados de informar a la sociedad en qué uso se le da. Este suceso fue representado en el cine (*Se vale soñar*, 2006), y un año más tarde en la telenovela. El cuestionamiento hacia el gobierno es en dos sentidos, el primero sobre la opacidad con que se manejan esos recursos confiscados al narco y la segunda, el condicionamiento de otorgar la libertad a los soldados participantes, para que fueran en búsqueda de más caletas. Decisión que pone en evidencia la ambición de las autoridades que condenó a la muerte de los soldados y sus familias a manos de la organización terrorista que había escondido el dinero.

En tópicos que se repiten de manera constante en la telenovela, usan la expresión “terminar” en el sentido de liquidar, asesinar. En la misma lógica de un gobierno protector, más que una función pública como sería la administración de la justicia. La figura del policía se desplazan entre el cumplimiento del deber y la hazaña del héroe justiciero, esta postura legitima el abuso de la fuerza de las instituciones encargadas de la seguridad.

Otro aspecto que se presenta de manera reiterada en la construcción del objeto discursivo, narcotraficante desde el mundo ordenado por el Estado, en todos los niveles de autoridad es homogéneo y repetitivo:

Bandido...nuestro enemigo público, el narcoterrorista... Narcotraficante y asesino, ha matado miles de personas con los atentados... ha creado guerras para mantenerse en el poder en el bajo mundo... El peor terrorista narcotraficante de la historia... La democracia no se va arrodillar frente a esos terroristas. No vamos a ceder a sus chantajes... (Presidente y Ministro de Justicia en referencia al capo)

La fuerza del argumento se ubica en los actos terroristas. La distancia que sitúa al narcotraficante del resto de la sociedad es el daño infligido, en tanto el terrorismo implica una manera de obligar al gobierno a aceptar condiciones. Se reconoce que estos enunciados que aquí se presentan descontextualizados, provienen de la *doxa*, como presupuestos obvios incuestionables.

Se advierte que la construcción del delincuente como enemigo público, descontextualiza el origen social del problema así como la forma de combatirlo. El estigma de “enemigo” para la figura de delincuente no permite la responsabilidad del sistema social en la procuración de justicia, en programas sociales que tiendan a equilibrar la alta concentración de la riqueza, programas educativos y de salud pública para combatir el problema desde su origen social. La puesta en discurso de sociedad-enemigo, legitima el funcionamiento del orden social y político de Colombia.

Los *topoi* que encontramos es la condición de enemigo público, su condición de terrorista es la que lo sitúa en calidad de enemigo, por el número de muertos, sobre todo porque se trata de personas ajenas al conflicto. Es la acción condenable en la telenovela son los muertos que se asocian a la actividad del narcotráfico, realmente no se encontró una condena al hecho de traslado y venta de la droga, pero sobre este punto volveremos más adelante.

En el último enunciado que involucra una noción de democracia, opera en la construcción de sentido a manera de complejo ideológico, un *ideologema* que apela al reconocimiento de un poder que ejerce el pueblo, un derecho “sagrado”. La descalificación es doble en el sentido de que atenta contra un orden establecido y en segundo término que no puede

doblegarse ante alguien que quebranta el orden, un delincuente que rompe el pacto social. El presupuesto sobre el que funda el sentido es conceder autoridad al Estado sin permitir ni una duda sobre la autoridad que ejerce.

El tema del narcotráfico en una sociedad como la colombiana constituye una densa red interdiscursiva que necesariamente es reproducida en la telenovela *El capo*, donde la historia gira en torno al jefe de un cártel, ofrece una nutrida gama de posturas, de discusiones, de legitimaciones, que permiten reconstruir una visión de la sociedad, que condensa la carga histórica de lo que ha significado este fenómeno. Y pone en escena la confrontación de dos poderes, el del orden institucional y el de facto que controla importantes territorios de la geografía colombiana.

En la telenovela desde la esfera que representa al Estado, la designación de narcotráfico se personifica en el capo, no hay ninguna referencia a la práctica de transporte y venta de droga. La parte fundamental del gobierno es la lucha contra el narcotráfico, no se presenta la obra pública en otros campos como la educación, la salud, la cultura, la economía, etc.

La definición del narcotráfico se plantea desde la clandestinidad, el problema del narcotráfico desde quien lo ejerce:

Es que el problema del narcotráfico no es un problema policial, es un problema social, educativo, económico, estructural, cultural...

Mire antes de acabar con el narcotráfico, antes de acabarme a mí... Lo que el gobierno debería hacer es acabar con la pobreza, acabar con la desigualdad en el país, por lo menos poner a los pobres en niveles mucho más dignos...

Porque es ahí, en esa pobreza, donde nos reproducimos todos esos demonios que hoy quieren atrapar con diez mil hombres y veinte helicópteros

Es que el negocio del narcotráfico es muy grande, es enorme y siempre será muy tentador para una persona pobre... es que mientras el negocio del narcotráfico sea tan rentable, siempre va a haber alguien dispuesto a hacerse matar por salir de la pobreza...(El capo al Ministro de Justicia)

En estos fragmentos es donde podemos encontrar la intertextualidad del *DS. Ideologemas* que transitan de las teorías sociales, del campo académico, de los noticieros, a la telenovela. Utilizando la pobreza como topoi, argumenta que los recursos que destina el Estado para combatir al narcotráfico si se utilizaran en políticas públicas para mejorar las condiciones

de vida de la población, quizá no tendrían el problema del narcotráfico. La construcción dóxica del narcotráfico es la pobreza, como matriz de la delincuencia.

Habla sobre la inmovilidad social del sistema, el narcotráfico es la vía para acceder a otro nivel de vida. Los mecanismos de activación de la doxa fluyen, qué tan difícil será que están dispuestos a morir por salir de su condición de pobreza “todos vamos a morir, el problema es saber cuándo” (el capo a su esposa). Esto deja como reflexión de los argumentos que el Estado minimiza el problema, no lo asume en su complejidad. La representación mediática que realiza la telenovela coloca al narcotraficante como la fuente de conocimiento, habla desde su experiencia. La postura que asume al cuestionar al gobierno la carencia de compromiso social, crea un lazo de identidad, al fundamentar su argumentación en *topoi* que están anidados en la *doxa*.

La legitimación del capo como enunciador deriva de la experiencia personal y colectiva, su propio origen y la convivencia con quienes se dedican a estas actividades. Sin embargo, el interlocutor que representa al gobierno, reconoce la imposibilidad del sistema social para darle voz a alguien que vive en la clandestinidad.

...usted sería más útil expresando sus ideas públicamente, que metido en el narcotráfico matando gente. Hágalo [se refiere a su entrega]... yo le garantizo una tribuna pública donde expresarse... (El Ministro de Justicia al capo)

En este punto, el orden del sistema se impone. El ministro no es el sistema, ocupa un puesto en la estratificación de poder y no puede actuar como individuo. Al encontrar coincidencias con el enemigo del sistema, se convierte en enemigo, así es juzgado como traidor al orden instituido, por lo que en la clasificación de amigo-enemigo, pasa a ser enemigo. La lógica del discurso y las prácticas significantes representados en la telenovela modelan un sistema de mando y poder rígido, donde el poder y la potestad del gobierno no dejan espacios para diálogos.

...está bien que quieran atraparme, eliminarme, extraditarme, esa es responsabilidad de ustedes porque ustedes son responsables de la seguridad nacional. Pero yo le aseguro algo, cuando lo hagan no va a pasar nada... Porque en el momento en que yo salga de circulación, en ese preciso instante, estarán naciendo otros tres Pablos Escobar, otros tres Rodríguez Orejuela y otros tres Leones Jaramillo...(El capo al Ministro de Justicia)

El discurso del capo, se asume fuera del sistema legal y lo acepta, reconoce la autoridad al sistema “porque ustedes son responsables de la seguridad nacional”. Se identifica como un factor de inseguridad que debe ser erradicado. La producción dóxica de narcotraficantes hace su aparición, es imposible terminar con el problema porque los capos se reproducen, los conflictos por el control de zonas, hace que el gobierno en su combate al narcotráfico, favorezca a unos cuando atrapa a otros.

La telenovela reproduce una discusión que lleva años en Colombia, la legalización de la droga. A continuación los topoí que funcionan como base para la argumentación:

¿Usted sabe cuánto cuesta producir un kilo de cocaína? Lo mismo que cuesta producir un kilo de arroz...nada...Pero nosotros la vendemos en cien mil dólares porque es la prohibición lo que la hace costar eso. (El capo al Ministro de Justicia)

El argumento de la corriente que está a favor de la legalización se basa en que la prohibición encarece el producto, como se ha demostrado cuando en Estados Unidos se impuso la ley contra el contrabando de alcohol. Los argumentos que están en contra manifiestan que no sería solución porque siendo legal se promovería su venta como cualquier otra industria, incrementaría el problema de las adicciones. Sin embargo en la telenovela ésta corriente no se representa. El argumento en contra, en la telenovela se sitúa en el orden político internacional, ya se verá más adelante.

En el mundo representado en la telenovela *El capo*, hay una instancia que de poder que está por encima del presidente de Colombia, son los Estados Unidos de Norteamérica.⁹⁹ En la década de los setenta Colombia comenzó a procesar y exportar la cocaína, en los ochenta se consolidó como el líder en América Latina en su exportación de cocaína a Estados Unidos, el país consumidor mayoritario. La preocupación sobre el tema de la droga y su alto consumo, situó a Colombia en el centro del debate y la postura del gobierno colombiano no otorgaba confianza debido a que no veían en los narcotraficantes un peligro para la sociedad. De ahí derivan las presiones y negociaciones para obligar a Colombia a la firma del Tratado de extradición que se realizó en 1979.

La vinculación de ambos países es la extradición, recurso legal que ha sido severamente criticado por el uso político que se le ha dado y por la subordinación de éste país debido a

la dependencia económica. Palou (2011) calcula que Colombia “recibe cerca de 600 millones de dólares anuales” (p.15) como parte del apoyo estadounidense a la lucha contra el narcotráfico y la guerrilla¹⁰⁰.

En el *DS* se percibe un sentimiento antiestadounidense marcado, desde la *doxa*, los *topoi* y los ideologemas encontrados, que ponemos a continuación:

¿Por qué a los gringos? Porque son los que nos han estado invadiendo, nos están quitando nuestra soberanía. ¿Y qué es lo que estamos haciendo nosotros? Devolviéndole el veneno a todo ese expansionismo y capitalismo salvaje... les estamos devolviendo un poquito de su propia medicina, no es más que eso. (El socio del capo al hermano del capo cuando ingresa a su equipo. Capítulo 16)

A mí realmente lo que me enverraca es esa maldita dependencia con los Estados Unidos de América (EL capo al Ministro de Justicia)

El poder que tienen en Colombia las agencias estadounidenses como la antidroga, DEA (*Drug Enforcement Administration*) que asesora, apoya con personal y equipo, interviene directamente en procesos de investigación, son del conocimiento de la opinión pública.

Voy a intervenir la Dirección de Inteligencia... Estados Unidos me ha ofrecido a algunos de sus agentes, en un comienzo por razones obvias me había negado pero a raíz de los últimos acontecimientos....

La extradición y los tratos que las autoridades de los Estados Unidos ofrecen a los acusados para ingresar al programa de testigos, agravó el problema en varios sentidos, las personas con la finalidad de salvarse de la cárcel delataban a otras personas que eran requeridas sin proceso judicial. Otro fue que los que se adherían a este programa, evadían pagar las penas que podrían haber recibido en Colombia, por lo que para algunos la extradición fue la oportunidad de salir del país donde serían juzgados; y firmar un trato con la corte estadounidense que, en algunos casos representó pago a cambio de información¹⁰¹. Esta situación está muy presente en la sociedad y aparece en la representación que realiza la telenovela.

Vos conocés muchos secretos importantes de gente de este país, de políticos, de militares. Si los delatás pues tal que te dan una pena muy cortica, en Estados Unidos... Pensálo... hay gente a la que le ha funcionado... (La esposa al capo. Capítulo 1)

Yo no seré un toro feo para un gobierno mezquino. Mucho menos voy a salir de Colombia en traje anaranjado atado de pies y manos, antes muerto... (El capo a la esposa. Capítulo 1)

Usted de aquí sale directamente a una cárcel a los EU, así me toque sacarlo con un batallón entero. (Director del penal al capo)

Vos sabes qué les pasa a todos esos sapos que vendieron a su gente con tal de comprar una libertad... Viven vigilados las 24 horas del día ¿por quienes? ¡Por los gringos! (El capo a su esposa. Capítulo 89)

El tema del programa de testigos provocó a la luz de la opinión pública injusticias graves, lo que a nivel de la *doxa* deslegitimó el recurso de extradición. En el mundo del narcotráfico provocó desconfianza y muerte. En la narco-telenovela *El cártel de los sapos*, se aborda esta temática de la delación a cambio de la libertad y del clima de violencia suscitado en Colombia.

Sobre este tema se expresa *la doxa* activa sus mecanismos argumentativos en este sentido de la impunidad que la extradición ha provocado, en el primero que sentencia: “delatás, reducen la pena y en pocos años recupera su libertad” (esposa del capo al capo, intentando convencerlo de entregarse).

En el caso de la extradición de los jefes del cártel de Cali, los hermanos Rodríguez Orejuela; la incautación de bienes por parte del gobierno de Estados Unidos llegó hasta la cadena de farmacias La Rebaja que, hacía años habían cedido a ex-trabajadores, y operaba como cooperativa, además de la extradición de algunos de los trabajadores.

La representación que realiza la telenovela sobre la corrupción de autoridades civiles y militares que están del lado de la legalidad, del orden legitimado, deja mucho para reflexionar sobre la aceptación o resignación con que se acepta. Los mecanismos sociales de legitimación que, desde la *doxa* se construyen, en torno al narcotráfico, presenta dos mundos que se vinculan a través de la corrupción, unos que sobornan y los otros que se corrompen.¹⁰²

En el segundo: “no seré un toro feo...” es una expresión que viene de la lidia de toros, se refiere a un toro que además de algún defecto físico como la cuerna desparejada, no tiene el brío para embestir, por lo que es despreciado para ser lidiado en las plazas de primera categoría. El hecho de entregarse como sinónimo de debilidad, por otro lado para un “gobierno mezquino” es una crítica a la calidad moral del gobierno. Un *topoí* que funda el argumento en la descalificación del gobierno, el término mezquino se define falto de

espíritu, pobre, pequeño, diminuto. Un gobierno que sin calidad moral para juzgarlo, ni para reconocer su entrega como un acto de entereza.

Palou (2011) al frente de la investigación *Los usos y abusos de la extradición en Colombia*, concluye que “Las decisiones de extraditar personas sin el debido proceso parecen estar basadas más en la conveniencia política que en la búsqueda juiciosa de hechos.” (p. 16) En el aspecto político se ha aprovechado la vinculación e grupos de la guerrilla a acciones relacionadas con el narcotráfico, para desmembrarlas a través de la solicitud de extradición que ha realizado el gobierno de Estados Unidos, en algunos casos no se demuestra la responsabilidad de líderes de movimientos opositores al gobierno colombiano.

En el tercero encontramos un *ideologema* que cuestiona el sistema de justicia de los Estados Unidos, al intercambiar libertad por delación. La extradición ha creado un sentimiento de odio hacia Estados Unidos por la debilidad de su país y la conveniencia política con el que es usado el proceso por el gobierno en turno.

El abuso de la extradición que no se ha detenido desde 1984 y ha llevado a miles de colombianos a purgar penas en los Estados Unidos, en la primera década del presente siglo, “un total de 1.221 ciudadanos colombianos han sido extraditados.”¹⁰³ Palou (2011), por su parte reconoce que el comportamiento de Colombia en el caso de la extradición genera la idea de que su sistema judicial no tiene la capacidad para hacerse cargo de los detenidos que extradita. (p. 16) Así que ya sea por incompetencia o por oscuros intereses políticos, la extradición es un reclamo de la sociedad al Estado colombiano. En la relación Colombia-Estados Unidos, se identifica xenofobia y una identidad menguada es lo que se aprecia en el *DS* representado en la telenovela *El capo*.

La telenovela como parte del *DS* reproduce los temas, las discusiones que están presentes en un estado de sociedad. La legalización de la droga es un tema que lleva años en los temas políticos medulares en los debates, foros, congresos, se ha planteado la legalización como una solución, pasar el cultivo, transporte y venta de la droga de la ilegalidad a la de empresa formal.

EL gran opositor en este debate al interior de Colombia, es la postura de Estados Unidos, incluso en la Convención de Cartagena del 2012, no hubo un pronunciamiento conjunto

debido a que los representantes de los países no pudieron llegar a un acuerdo. Esta discusión se representa en la telenovela de la siguiente manera:

Los Estados Unidos financian nuestra guerra contra el narcotráfico porque ellos son los principales perjudicados con la fuga de divisas... (El Ministro d Justicia al capo)

¿Legalizar la droga? Es un tema que se ha debatido en cientos de foros internacionales pero no es fácil de abordar. Usted sabe por qué... los Estados Unidos no van a permitir nunca, nunca van a aceptar que se legalice la droga. (El Ministro d Justicia al capo)

Colombia no puede tomar una decisión unilateral. Perdemos los créditos, perdemos voz y voto en organismos multinacionales, es imposible... (El Ministro d Justicia al capo)

El debate hace emerger un punto que se ha discutido bastante, la división del trabajo en el fenómeno del narcotráfico, los países latinoamericanos son los productores y el principal consumidor es Estados Unidos. La lucha por las rutas de transporte, el control de éstas a través de todo el continente para poder ingresarlas a Estados Unidos, ha creado en América Latina graves índices de violencia y muerte asociadas a este proceso.

Por otro lado, los *topoi* e *ideologemas* reconocen la subordinación no sólo de Colombia sino en el orden internacional, la hegemonía de Estados Unidos, al definir la política hacia el narcotráfico desde foros internacionales.

Específicamente Colombia mantiene una fuerte dependencia económica hacia Estados Unidos consolidada por los apoyos que recibe para la contención y eventual debilitamiento de la producción y exportación de droga desde su territorio.

Recapitulando en este apartado, sobre la visión del mundo que prevalece en el *DS* que reproduce la telenovela, yendo de lo general a lo particular, está primero el orden internacional que impone sus reglas y normas para la convivencia entre los países. En el caso del continente, se reconoce el ordenamiento que define Estados Unidos para el combate al narcotráfico. Su posición hegemónica en los aspectos económico y político, obligan a países como Colombia mantener una posición de subordinación-

El mundo que se representa en el país, es un orden aceptado por la mayoría, que impone las normas sociales y le da significado a la noción de "país". Incluso el discurso desde el

narcotráfico, en una postura de existir al margen legal, reconoce que el Estado actúa en cumplimiento de su responsabilidad para salvaguardar la paz social.

Desde la ilegalidad, el discurso que representa a los narcotraficantes es que el combate al narcotráfico debe ser simultáneo a un proyecto para mejorar la calidad de vida, para combatir la pobreza. El *topoi* sobre el que construye su argumento es que la pobreza es la matriz de la delincuencia y del narcotráfico. La crítica se enfoca a la desatinada política contra la pobreza.

No hay discurso que cuestione el orden político, ni la clausura de espacios democráticos a corrientes de izquierda, no hay mención del problema de la guerrilla o de paramilitares. Por lo que podemos deducir que tanto guerrilla como paramilitarismo es aún un tema tabú para la sociedad colombiana y el sistema político que gobierna.

Hay dos temas que quizá pudieran entrar en lo que Angenot denomina temas “fetiche”, en esta representación que hace la telenovela de la sociedad colombiana, uno es el país. Tema que tanto los personajes ubicados en el poder como los de la delincuencia, reconocen y cada quien legitima sus acciones como algo benéfico para el país.

Quiero entregarle un bien al país por tanto mal que he hecho (El capo en un mensaje a los medios. Capítulo 40)

Para mí la captura de ese asesino es lo más importante, el país está por encima de todo. (El Ministro de Justicia al Presidente que quiere apresarse al capo para subir en las encuestas de la próxima elección. Capítulo 6))

El otro tema que es tratado como “fetiche” es la familia. Desde el Ministro de Justicia, el Director del penal, un policía honesto que al no ser comprado por el soborno del capo, se ve obligado a dejarlo escapar para salvar a su familia. El mismo capo que mantiene la identidad de sus hijos oculta para protegerlos, los sicarios que quieren con el dinero ganado en estas actividades compensar a sus madres. En todos los niveles sociales representados en la telenovela, la familia es un tema sagrado.

2. Los *topoí* en la telenovela *El capo*

De los *topoí* que aparecen de manera recurrente en la telenovela, se han seleccionado los siguientes para su análisis: la codicia y la carencia, la corrupción política, la sagrada familia y la justicia divina; sobre estos *topoí* se crean argumentos diversos que dan cuenta de la *doxa* que predomina en los discursos en torno al narcotráfico.

2.1 Codicia y carencia

Este *topoí* confirma el mito de la riqueza infinita de los narcotraficantes, un poder económico que casi no es posible imaginar por falta de referentes propios en la cotidianidad. La efectividad de los discursos de riqueza en pueblos de pobres, un aspecto de la telenovela que, como género popular logra conectar con el televidente, posibilitando la ensoñación, la identificación o proyección, que en este aspecto es la proyección de pensarse por unos minutos ante el dilema de tener tanto que no es posible agotarlo. Estos serían “los encantos y eficacia” del Discurso Social que reconoce Angenot en la narración.

...no nos va a alcanzar la vida para gastarnos este billete. (El capo al socio. Capítulo 20)

Es que cuando uno tiene tanta plata lo único que le hace falta es poder. (La esposa del capo a la sicaria. Capítulo 32)

Hay alguien que tiene comprado todo el servicio de inteligencia de este país. (La exmujer del capo al agente de la Dirección de Inteligencia Militar)

...ha comprado miles de conciencias por todas partes. (El ministro de Justicia)

Hábilmente este bandido ha evadido a las autoridades durante los últimos años... ha engañado a empresarios y a gente de bien, inclusive a este gobierno. (El presidente en un mensaje al país. Capítulo 85)

El poder económico de los capos constituye, desde la *doxa*, el poder de comprar complicidades al interior de las propias instituciones llegando a altos mandos del gobierno, es un tema que se aborda de manera recurrente. Otro problema que aborda es la estrategia de lavado de dinero que les da la posibilidad de actuar desde la legalidad bajo la apariencia de empresario.

Estos discursos presentan la oposición de dos mundos que están en constante enfrentamiento, el de la legalidad y el de la clandestinidad. Existe una construcción discursiva que da cuenta de las dominancias discursivas. El gobierno cuando debe reconocer su debilidad ante el narcotráfico toma el papel de víctima ante el poder omnipresente de la delincuencia.

Un aspecto del narcotraficante que se ha promovido es su generosidad traducida en ayuda económica en las comunidades donde operan. Que constituye una forma de garantizar complicidades, ganarse la simpatía y la admiración. En la telenovela *El capo*, este aspecto queda representado de manera recurrente en los discursos se puede observar la configuración del sentido.

...se subieron a los edificios altos a regalar plata, para los desempleados para que la gente que no tuviera, llevara plata a su casa. (La esposa del capo a la periodista. Capítulo 6)

Por ahí dicen que las cosas no son del dueño, sino de quien las necesita, para eso está hecha la plata. (El capo a su socio, cuando han sido descubiertos y comienzan a regalar dinero y a hacer obras de beneficio social. Capítulo 6)

Comenzaron a compartir la plata con la gente pobre. (La esposa a la periodista. Capítulo 6)

Otro aspecto que la *doxa* confirma, es que el dinero no compra la felicidad. Así como la producción dóxica del delincuente es la pobreza, el miedo original de quienes nacen pobres, es buscar el sentido de la vida en el dinero, posesiones y objetos que pueden comprar. El deseo de satisfacer las carencias sufridas en alguna etapa temprana, guía la necesidad del ser para tener, perdiendo de vista la realización personal en su vida. En conclusión, en la representación de la realidad que presenta la telenovela, el dinero en cantidades que sobrepasan con mucho las necesidades, extravían al ser humano. Esto es lo que se infiere de la *doxa* que se manifiesta en el discurso de la identidad fincada en el tener:

Ese dinero es lo único que yo tengo en la vida, si lo dejo abandonado voy a ser un pobre más... (El capo a su sicaria, cuando el búnker ha sido bombardeado, ella le sugiere huir sin el dinero. Capítulo 15)

...años que viví como pobre pero sabía que era rico y que tenía una fortuna que podía mitigar esa pobreza, que me respaldaba, entonces nunca la sentí yo me reía de ella (El capo a su sicaria. (El capo a su sicaria, cuando el búnker ha sido bombardeado, ella le sugiere huir sin el dinero. Capítulo 15)

La identidad construida en torno al tener, provoca un vacío si pierdes lo material que hayas acumulado. Es el argumento dóxico que se reproduce en la telenovela, cuando al final de su vida el capo se da cuenta de que sin el dinero no es nadie, sus relaciones y poder se basan en el dinero.

...pasaron años guardando plata y escondiendo plata, viviendo como pobres, ¿para qué? pa' que no nos descubrieran. .. Así mismo hice con el puto dinero, nunca lo gasté...(La esposa y el capo. Capítulo 88 y 90)

Empecé a gastármela, a tener lujos y a tener comodidades que cualquier hombre quisiera tener pero es que yo perdí lo más importante: yo perdí mi familia, me quedé sin amigos, me quedé sin vida me quedé sin nada...(El es socio del capo a la esposa de éste. Capítulo 88)

Lamento mucho no haber sido un buen padre para ellos, si pudiera comprar un poco de tiempo hoy, lo haría sólo por pasarlo con ellos, decíles que los amo. (El capo a su esposa, le deja un mensaje para sus hijos. Capítulo 90)

“El dinero no compra la felicidad”, *ideologema* que desde la psicología y filosofía, se transfieren a la doxa. “La satisfacción ilimitada de los deseos no produce bienestar, no es el camino de la felicidad, ni aún del placer máximo” (Fromm, 1978:6). Esta frase de Fromm resume el argumento. La realización no puede basarse en el dinero, por el contrario, puede perder a las personas. Si unimos los *topoi* anteriores con éstos que cierran la idea de que para ser feliz no es necesario tener mucho dinero.

En otro enfoque, la telenovela *El capo*, representa el problema del narcotráfico desde la figura del líder de un cártel. Se construye desde el poder que tiene sobre otras personas y situaciones: un personaje que ha concentrado un enorme poder económico, dirigente de una organización muy amplia, que opera con un eficiente poder de mando vertical, dispone de todo tipo de personal para cumplir las necesidades del patrón, que ejerce un poder casi absoluto.

Yo dispongo de la gente y de lo hace la gente.... Soy dios. (El capo al que acaba de elegir como parte de su equipo. Capítulo 15)

Mañana es un día marcado en cada calendario de esos desgraciados, porque van a aprender que...(El capo a su sicaria Capítulo 25)

... yo incendio el país, y esos cretinos me recordarán como el más sanguinario y vengativo en toda su historia. 8El capo a la periodista. Capítulo 25)

... lo mandé matar porque nadie se mete con mi familia y se queda tan tranquilo... (El capo a la periodista. Capítulo 7)

La tónica permite crear un personaje con estas características debido a que se funda en el verosímil social. En Colombia, a lo largo de dos décadas, figuras como el capo, o los duros, como también les llaman, ha permitido su aceptación social. Las anécdotas de Escobar Gaviria, se han convertido en leyendas que, junto al conocimiento de otros capos, son parte del imaginario social.

El *DS* propone comprenderla lógica del discurso de una sociedad, ubicada en determinado tiempo. En el caso de la telenovela *El capo*, la construcción discursiva del protagonista está determinada por la imagen social que sobre estos personajes predomina en Colombia. Al interior de su organización es el poder personificado, el capo habla con sus hombres de confianza para dar órdenes, habla con la autoridad que tiene sobre ellos, y sobre los demás.

Hacia el televidente, es un discurso que confirma el estereotipo del capo, el poder, la organización a su servicio, la frialdad y la efectividad con que lo logran. Los tópicos de venganza, del poder para decidir sobre la vida de los demás; legitima el discurso de la autoridad en su lucha contra el narcotráfico.

Por último en el uso de este *topoi* encontramos el conflicto del narcotráfico entre los que ejercen esta actividad y los que la persiguen. Prácticas sociales que sólo pueden comprenderse en esta circunstancia de contradicción, en la que sólo es posible comprender la existencia de la ilegalidad a partir del orden social establecido.

En este aspecto, cuando el enunciador es el narcotraficante, es la doxa que domina el discurso. La producción dóxica del delincuente inicia desde su nacimiento, empeora cuando se llega a la escuela y cuando llega la edad productiva, se presenta como la única opción.

...nuestros delincuentes, nuestros narcotraficantes, nuestros guerrilleros, nuestros paramilitares, no nacieron en Suiza ni en Canadá, y que tampoco tuvieron oportunidades de educarse o de trabajar. (El capo a la periodista. Capítulo 21)

Delincuentes, narcotraficantes, guerrilleros, paramilitares, protagonistas de una sociedad atravesada por la violencia, cada uno con distinto origen y causalidades, entran de pronto en un mismo saco, como si las condiciones de su existencia en Colombia respondiera a las mismas circunstancias y necesidades.

“...no nacieron en Suiza ni en Canadá...” El *ideologema* sobre la pertenencia a un país del primer mundo y Colombia. La delincuencia y violencia se naturalizan como características naturales de quienes nacen en un país como Colombia, como si fuese un asunto genético. Un aspecto biológico como el acto de nacer en determinado país, determina lo social.

“...tampoco tuvieron oportunidades de educarse o de trabajar.” Un tópico presente y recurrente en la telenovela, específicamente para quienes trabajan para el capo. La falta de oportunidad es la causa de su ingreso a la delincuencia. La *doxa* es donde más se recurre al *topoi* como fundamento del argumento, aseveración que es incuestionable. Tópicos como éstos abundan, aquí presentamos los más representativos:

Éramos pobres porque todos los negocios lucrativos no eran legales. (El capo a la periodista. Capítulo 21)

...este monstruo que no tuvo la oportunidad de ser más que lo que es. (El capo a la periodista. Capítulo 22)

Muchos de nosotros no tuvimos la oportunidad de ser gentes de bien.. (El capo a la periodista. Capítulo 22)

Como todo está tan duro pues no ha sido fácil. (Dialogo de la sicaria con su mamá. Capítulo 32)

Enunciados de la *doxa*, que proceden del sentido común, construyen los *topoi* más significativos como preceptos incuestionables. La construcción de sentido se va adosando hasta formar un tejido denso. De acuerdo al argumento quienes realizan actividades legales se mantendrán en la pobreza. Los tópicos destinados a legitimar a los sicarios y guardaespaldas, tienen como argumento el origen, la carencia de estudios y por lo tanto de empleo. El origen determina la vida, como si fuese una predestinación, de la que el sujeto nada puede hacer.

...y cuando quieras salir ya no podés. Yo quise salir pero no pude, no puedo. (El capo al agente del Servicio Militar de Inteligencia. Capítulo 90))

Pero es bien sabido por todos ustedes que, quien se dedica a esta clase de vida, rara vez y difícilmente puede renunciar a ella. (El capo a sus hombres. Capítulo 90)

..Es la única manera que conozco de hacer las cosas... ya estoy grandecita para cambiar... (La sicaria a la esposa del capo. Capítulo 32)

Yo quiero cambiar pero el mundo no quiere cambiar, tengo que sobrevivir... (El capo a la periodista. Capítulo 86)

El argumento de que es imposible salir de las actividades del narcotráfico, en los discursos de quienes ingresan a esta actividad es otro tópico que se repite. Esta es una línea en que opera la hegemonía discursiva, en ser reiterativa, la recurrencia de temas, del uso de tópicos. Los argumentos se ofrecen como tópicos que funcionan como argumento sustentado en la creencia popular que se acepta sin ser cuestionada. Un argumento que se sitúa en la ética y valores morales, es posible incursionar en actividades ilegales de la que no es posible salir vivo.

En general los *topoi* discursivos que representan al mundo narco están marcados por la predestinación por su origen, y en la determinación, porque no hay salida posible. Lo cual exonera de responsabilidad, como víctimas de un destino, que en este caso es el sistema social.

Mencionamos que la hegemonía discursiva se realiza en dos líneas, la primera con temas recurrentes, con la tendencia de cohesionar en torno a la dominancia, pero también se presenta una segunda opción en la que se presentan desacuerdos, sin embargo, "...su tratamiento abre el campo de debates y disensos regulados por convenciones de forma y contenido." (Angenot, 2010:31-32)

"Los enunciados como eslabones de cadenas dialógicas" coexisten con otros discursos, dialogan, discuten sobre los mismos temas ofrecen otros argumentos. En respuesta a los tópicos comentados sobre las circunstancias que convierten en víctimas a quienes operan en el narco, la doxa que legitima el orden ofrece argumentos en contra:

Todas las personas como usted se excusan en la falta de oportunidades. (La enfermera al guardaespalda del capo en la prisión. Capítulo 35)

¿Se imagina que todos pensáramos así? Viviríamos en la Edad de Piedra. (La enfermera al guardaespalda del capo en la prisión. Capítulo 35)

Hay muchas personas que prefieren morir de hambre antes que matar. (La enfermera al guardaespalda del capo en la prisión. Capítulo 35)

Los narcotraficantes, los guerrilleros, los paramilitares, toda la gente que mata gente... ¿Qué les cuesta dejar el odio a un lado, ser gente de bien? (La periodista al capo. Capítulo 23)

...¡Muy heroico! ¿Matando, envenenando a media humanidad, sobornando, vendiendo drogas, pensaba corregir esas injusticias? (La periodista al capo. Capítulo 23)

Los fragmentos del discurso que se seleccionaron para observar los principios que subyacen al enunciado y que si bien no constituyen la repetición si operan bajo cierta equivalencia, construyendo el sentido a través de tópicos que funcionan como argumentos para posturas contrarias a los anteriores.

En este caso es posible advertir que se suman distintos ideogramas que potencian la producción de sentido con cierta orientación que desarticula cualquier iniciativa de una crítica social. Ideogramas que vienen de campos distintos, como el raciocino como control de la emoción, en la evolución del hombre. Tópico que da por hecho la solución de las diferencias a través del diálogo, del razonamiento, el acuerdo. Cuando el sistema político de Colombia se ha mantenido cerrado a la apertura partidista, testimonio de ello lo constituyen los grupos guerrilleros.¹⁰⁴

“Los narcotraficantes, los guerrilleros, los paramilitares, toda la gente que mata gente... ¿Qué les cuesta dejar el odio a un lado, ser gente de bien?” La lógica busca homologar a los grupos con posturas tan distintas bajo una característica, el asesinato. La única característica que se percibe en el fondo es colocarlos en la condición de asesinos. Cuando cada asociación tienen origen y objetivos distintos, hasta confrontados. En el caso del paramilitarismo, proyecto de la ultraderecha para detener la expansión de la guerrilla. Estos grupos se han vinculado al narcotráfico en el control de rutas, provocando fuertes problemas de desplazamiento forzado y la muerte de civiles que se negaron a sumarse a ellos.

“Ser gente de bien” un *ideograma* que transita del campo religioso al social, propio de un marco de creencia individual, se le utiliza para dar cuenta de una organización con objetivos políticos.

En este tema del narcotráfico la lógica del discurso que se observa en la telenovela *El capo*, tiende a desacreditar no sólo a los narcotraficantes, sino también a la guerrilla y al paramilitarismo; problemas sociales con distintas causas que necesitan de un análisis profundo para su comprensión, no es válido representarlos como de la misma condición.

2.2. La corrupción política

La política es uno de los temas que atraviesa el Discurso Social en la representación que construye la telenovela. La producción dóxica de la política gira en torno a la corrupción de la clase política. A pesar de que intentó identificar otros que fuesen positivos para comparar, no se encontraron.

...somos hijos de la injusticia, somos hijos de la inconsciencia de toda esta recua de pícaros y de prostitutas del poder, que nos han gobernado toda la vida. (El capo a la periodista. Capítulo 21)

La gente no es bruta, la gente sabe que ellos [la clase política] son los culpables de todos nuestros males. (El capo a la periodista. Capítulo 21)

...este país está lleno de gente retorcida. ¿Sabes por qué? Porque nos la retorcieron. Todo mundo nace bueno... (El capo a la periodista. Capítulo 21)

... no creo en los políticos que deciden el rumbo del mundo jugando al poder. (El capo a la periodista. Capítulo 23)

...esos políticos que se han robado la educación de los niños. (El capo a la periodista. Capítulo 23)

No creo en los políticos que llenan sus bolsillos con la comida de sus hermanos más débiles... (El capo a la periodista. Capítulo 21)

Mientras estos cretinos de gobernantes no se den cuenta que hay que brindar prosperidad, no va a haber paz en este país. (El capo a la periodista. Capítulo 6)

...esos políticos que han dejado de invertir en las obras sociales, son los que han creado este monstruo que tanto critican... (El capo a la periodista. Capítulo 6)

...soy un vengador no un asesino, vengador de mi pueblo. (El capo a la periodista. Capítulo 21)

Porque si algo que la gente odie más es a sus políticos. (El capo a la periodista. Capítulo 21)

No se encontraron discursos que se pronunciaran de manera positiva hacia la clase política. La representación social de la telenovela *El capo* se sitúa en la crítica a los políticos que es una categoría general que elude la particularización. En el primer fragmento encontramos el uso de metáforas (recua de pícaros y prostitutas del poder) que introducen un efecto sugestivo producida por “una discordancia semántica cuyo efecto de acortamiento y cuya intensidad hacen las veces de fuerza persuasiva.” (Angenot, 2003:2) Explica Angenot que el uso de la metáfora vincula fenómenos independientes que producen sentido a través de una transferencia que se transmiten del comparante al comparado.

El discurso que procede de la *doxa*, de la opinión popular, se identifica la estrategia de causalidad, en la que objetiva en la clase política como el origen de toda la problemática social.

Se identifica en la construcción discursiva de la clase política, estrategias que descalifican, culpan, condenan desde el sentido común. Realiza una sumatoria de culpabilidades hallando a la clase política como la única causa a todos los males identificados. Al colocar a la comunidad en la posición de víctima no le permite reconocer su responsabilidad. Constituye lo que Angenot identifica como la retórica del resentimiento que funciona como un recurso de identificación sencilla y rápida.

El resentimiento, retórico y pleno del pathos, no quiere verdaderamente convencer al mundo exterior y sabe que no tiene casi chances. El resentimiento despliega su simulacro de razonamiento no para convencer al mundo de los “otros” –del cual no espera nada bueno– sino para repetir su verdad particular en los oídos de los suyos... (Angenot, 2005:33)

La retórica del resentimiento retoma heridas que permanecen abiertas, sentimientos que victimizan a la comunidad, que logran la comunión desde el irracional colectivo; pero que en el fondo sólo funcionan como espacios de lamentación que desactivan cualquier tendencia racional crítica, pues se queda en el plano de la emoción y del lamento.

2.3. La sagrada familia

La familia es un tema recurrente en el discurso de la telenovela, en todos los estratos sociales representados, constituye uno de los temas sublimes que se sitúa en un espacio contiguo a lo sagrado. Hay dos modelos de familia, la que se integra de manera tradicional con madre, padre e hijos y la que sólo tiene a la madre.

Las mujeres jefas de familia, son presentadas como un problema social. Las familias con mujeres a la cabeza, representadas en la telenovela, se muestran como factor determinante para que los jovencitos se involucren en actividades delictivas, ya sea por el deseo de ayudar económicamente a su madre. O huyendo de abusos y violencia ejercidos por las parejas de la madre.

... la pobre vieja me llevó a trabajar a una oficina, con la ilusión de una plata¹⁰⁵. Ahí estaban esos manes muy elegantes, con sus trajes, pero eran unos perros que querían

jovencitas para comérselas... (La sicaria al equipo cuando el capo habla de lo que era su proyecto de gobierno).

Cuando le conté a mi madre, el viejo me echó de su casa... mi pobre madre tuvo que quedarse, la entendí; con él tenía techo y comida segura, a cambio de aguantar humillaciones. (La sicaria al equipo cuando el capo habla de lo que era su proyecto de gobierno).

...vieja...esa platica yo la ahorré con mucho cariño para usted. Para que se me ponga bien hermosa...Para que se dé gusto... para que se compre una casita... para usted... (La sicaria a su mamá. Capítulo 28)

La ausencia de la figura paterna es una constante en los personajes que están en actividades relacionadas con el narcotráfico. Y no sólo en esta telenovela, se presenta en el caso de *Sin tetas no hay paraíso*, *Rosario Tijeras*, *La reina del sur* y en *Correo de inocentes*.

En el caso del protagonista queda huérfano, su padre es asesinado y su madre asume la dirección de la familia. En el caso de los guardaespaldas no se menciona al padre o las razones de la ausencia. Mientras que en las familias de posición alta, está la familia del Ministro de Justicia, como ejemplo del amor e integración familiar.

El tema de la familia, es una constante en el caso del protagonista. Sacrifica su compañía para garantizar que no les hicieran daño a través de una venganza o que el gobierno los capturara como rehenes.

La protección a la familia es fundamental, al grado que renuncia a la oportunidad de iniciar una nueva vida para rescatarla.

La vida de mi hijo estaba por encima de todo. (El capo a la periodista, Capítulo21)

Hice explotar un avión para darles a mis hijos una nueva identidad, sin padres. Murieron en ese trágico accidente. Lo importante era mantenerlos a salvo... (El capo a la periodista Capítulo 30)

Te amo pero primero está la dignidad de la familia. (El capo a la periodista, Capítulo20)

No voy a buscar a mi familia porque usted me enseñó que a la familia hay que mantenerla lejos de todo esto, no por mi culpa van a matar a mis negritos...(El guardaespaldas al capo. Capítulo 90)

La figura materna es el centro del amor filial, tanto para el protagonista como para quienes trabajan para él.

Mi madre es una santa, ella no tiene la culpa de haber parido un monstruo. Es que las mamás ¿eligen a sus hijos? (El capo a la periodista. Capítulo 26)

Si a mi mamá le pasa algo por pasar un día en la cárcel, yo incendio el país, y esos cretinos me recordarán como el más sanguinario y vengativo en toda su historia, 8El capo a la periodista. Capítulo 26)

...mañana es un día marcado en cada calendario de esos desgraciados, porque van a aprender que las mamás se respetan. Van a aprender que mi vieja no tuvo la culpa de yo sea su hijo. (El capo a su sicaria. Capítulo 26)

Compensar a la mamá de los sufrimientos y carencias, es uno de los objetivos de quienes trabajan para el capo. El sueño de un sicario es llevar a su mamá a conocer el mar, el de la otra es poder comprarle una casita y el de otro más, es que la mamá se dé el gusto y no se prive de nada.

En el caso de *El capo*, la mamá no aprueba la forma de vida que ha elegido, por lo que no le acepta dinero ni regalos pero no le niega su amor. Lo que le permite la expresión de amor incondicional, tan ajena al estilo de vida del narcotráfico.

El silencio sobre la figura paterna dice mucho el modelo de vida que se representa en la telenovela, quizá se deba a la ausencia de compromiso en el modelo cultural de paternidad. Y de la imagen varonil que se afirma en la poligamia. El protagonista establece relación amorosa con cuatro mujeres, la esposa con la que lleva treinta años de matrimonio y a quien reconoce como una relación estable y permanente, ella estará ahí siempre esperando a que regrese de sus relaciones ocasionales.

Ustedes siempre piensan lo mismo que con un hijo le tienen la vida agarrada a uno... (El capo a la periodista. Capítulo 88)

Con las cuatro mujeres engendra hijos, los de la esposa y una ex mujer son hijos mayores, pero con dos, quedan esperando un hijo del capo, que él ve como una posibilidad de cambiar el destino de la generación que le sucede.

2.4. La justicia divina

Ante la carencia de credibilidad en el sistema social, las explicaciones se buscan en el marco de creencias religiosas. La fe en un dios esencialmente bueno, que ama por igual a

todos, es lo que permite explicar que quienes viven en un ambiente social de violencia se refugian en la protección divina para realizar acciones que, supuestamente están desautorizadas en ese marco de creencias. Como los sicarios que se persignan, besan un escapulario, se encomiendan a dios, piden su protección, etc.

¿De verdad cree que su dios tendrá un lugar en el cielo para los cómplices de tanta atrocidad? (La periodista a la esposa del capo. Capítulo 13)

El señor está con nosotros (cuando el capo logra evadir a sus captores). (El capo a su equipo. Capítulo 6)

Señor: donde quiera que vaya acompañalo y ayúdalo porque un hombre así de fiel no lo vas a encontrar en ningún lado, amén. (El capo a Dios en referencia a su guardaespaldas. Capítulo 90)

Las injusticias que se comenten en el sistema legal, en el dominio de la delincuencia, en la falta de instancia alguna que imparta justicia y brinde protección, los discursos claman a la justicia divina.

Ud. le puede quitarle la vida a la gente pero ni todo el cochino dinero del mundo, puede volver a crearla. Usted no es dios... (El agente de la Dirección de Inteligencia Militar al capo. Capítulo 88)

Para salvar la vida de mi hijo, yo necesitaba estar en paz con Dios, quedar al día con Dios... (El capo a la periodista. Capítulo 23)

Dios es un hombre justo y un papá justo castiga sin piedad. Y premia con bondad. (El capo a la periodista. Capítulo 23)

Siento que Dios me habló, me habló en las calles, he sufrido... (El capo a su esposa. Capítulo 86)

...creo en los karmas, en la vara que mide... Esta ley de compensación donde a uno se le devuelve cada mal o cada bien que uno hace. (El Capo a la periodista. Capítulo 6)

Siento que la vida nos está cobrando duro... (La esposa del capo a éste. Capítulo 89)

El marco de creencias religiosas, la fe en la justicia ajena al sistema social, otorga un espacio de esperanza, de equilibrar la balanza, en otro momento y en otro espacio. La *doxa* que emana del pensamiento católico, domina en los discursos que representan este marco de creencias.

La *doxa* sobre la justicia divina exonera al sistema social de su responsabilidad en la aplicación de justicia, en el respeto de los derechos fundamentales. Esperar la justicia en

una instancia que no pertenece a las instituciones que debieran garantizarla, conduce a una resignación y desalienta una postura crítica.

Lo expuesto en este capítulo corresponde a la interpretación del discurso social que reproduce la telenovela *El capo*, a través de las nociones que esta teoría ofrece para dar cuenta de las dominancias discursivas, la temática, los *topoi* e *ideologemas* que permiten identificar la tónica. Comprender las visiones del mundo que se proponen a través de la representación que hace la telenovela sobre el narcotráfico.

CONCLUSIONES

En esta investigación nos propusimos abordar desde la perspectiva del Discurso Social un género mediático que ha sido objeto de múltiples estudios y se ha analizado desde los más diversos enfoques y con diferentes objetivos sin agotarlo. Nuestro punto de partida es la propuesta de Marc Angenot que se orienta a comprender cómo una sociedad se construye a través del lenguaje, cómo se objetiva en el discurso según este autor en toda sociedad hay una discursividad hegemónica que se manifiesta en las reglas que modelan los géneros, organizan los repertorios, establecen lo socialmente aceptable, como todos sus variaciones y desviaciones posibles.

Esta propuesta nos permitió analizar algunos aspectos medulares de la “narco telenovela” que a nuestro criterio no resultan abordables sólo desde los enfoques tradicionales de la narratología estructuralista, aunque cabe señalar que algunos elementos de esa perspectiva resultaron pertinentes para el presente estudio, por lo que se intentó su integración. Esta aproximación no pretendió ser exhaustiva y se reconoce que algunos aspectos relevantes no pudieron realizarse como el análisis de lo visual. Sin embargo, el aporte es el intento de dar cuenta de un fenómeno complejo como es la representación que hace la telenovela del fenómeno del narcotráfico en Colombia.

El análisis de un producto mediático como la telenovela, constituye un objeto de estudio inabarcable. Por lo que el presente trabajo apenas constituye una aproximación al tema desde una perspectiva teórica que no se ha utilizado para este tipo de objetos, y que representó la oportunidad de explorarlo desde el Discurso Social de Angenot.

Es preciso reconocer que este abordaje debe ser complementario a otros enfoques teóricos que permitan el reconocimiento de los procesos de sentido, una buena perspectiva que podría empatar sería la de los Discursos Sociales de Verón, o sociosemiótica.

Otro aspecto que se considera no satisfactorio, es el poco espacio que se dedicó tanto a la narratología clásica como al análisis de aspectos del lenguaje visual, se dejaron relegados no porque se consideraran de menor importancia, sino porque el interés inicial fue el

discurso verbal relacionado con la dimensión de lo social, el aspecto del lenguaje televisivo quedó subordinado. Sin embargo, consideramos que este trabajo puede servir de base para nuevas investigaciones.

Para concluir quisiéramos destacar los elementos más sobresalientes derivados de la presente investigación:

- a) A pesar de los cambios en el relato, en los usos de la memoria histórica, de las temáticas presentadas, la “narco-telenovela” no parecería erosionar los presupuestos ideológicos acerca de la estructura de poder en Colombia.

Sin embargo, se advierten críticas veladas a la corrupción política, la desigualdad, la injusticia social, aunque siempre ateniéndose a los límites del género. En este aspecto son los mecanismos de activación de la doxa, los encargados de otorgar legitimidad a un sistema político que se funda en la corrupción y en sistema de justicia que ha generado una cultura de impunidad.

La “narco-telenovela” no tiene pretensiones de ser una crítica profunda mucho menos plantear un discurso subversivo, sin embargo, como toda ficción pone en evidencia acuciantes problemáticas sociales. Los sujetos y objetos discursivos construidos en la telenovela, dan cuenta del grado de legitimación que ha logrado el sistema social en Colombia que utiliza una retórica del resentimiento como catarsis a la tensión provocada por una profunda inequidad en la distribución de la riqueza.

- b) Dos lógicas en tensión atraviesan la ficción de la “narco-telenovela” por una parte la del resentimiento social que según Angenot (2005), es un posicionamiento subordinado humillante ante un “otro” que domina a través de una moral perversa, su posición de superioridad se relaciona directamente con el grado de maldad que lo caracteriza y lo convierte en la prueba fehaciente de que son los causantes de sus desgracias (pp. 22-26).

Estas lógicas en tensión se construyen desde las dimensiones de la historia y el discurso, que finalmente relata el enfrentamiento de dos poderes en pugna, el del

sistema social colombiano y el que emerge de las actividades económicas de un negocio tan lucrativo como ilícito. Los personajes y sus funciones construyen un relato en el que se despliega el conflicto social en torno al protagonista que una vez que ha logrado el poder económico desea el político, o cuando menos el reconocimiento social, que el narcotráfico adquiera un estatus de legalidad que le permitan disfrutar ampliamente la enorme fortuna que ha amasado.

Colombia es un país con una historia de disensos políticos añejos y de resentimiento acumulado, por lo que este sentimiento funciona como lazo de unidad, “recrea una solidaridad entre pares rencorosos y victimizados y valoriza el repliegue comunitario” (Angenot, 2005:26). Se busca de manera sencilla y rápida crear la identidad, fundar comunidades en la población que siente cotidianamente la impotencia de revertir su condición y ha creado un antagonista tan invencible como perverso que legitima ese rencor acumulado.

En este sentimiento se funda el discurso de *El capo* en contra de la clase política, en una descalificación y acusatorias que en espiral avanzan sin plantear una solución que termine con círculo infinito de injusticias. Los “cretinos” que gobiernan son los responsables de la injusticia y pobreza y los que nacen en esta condición están destinados a convertirse en delincuentes.

La lógica discursiva de *El capo* funciona con base en la búsqueda de adhesión y simpatía, de tópicos retóricos que ejercen la crítica sin el propósito de comprender la situación o encontrar salidas, sino el único objetivo que guía la disertación es la identificación a través de la emoción. “En general, la actitud de resentimiento ha operado siempre en lo ficcional, lo mítico... como reacción al desencanto...” (Angenot, 2005:26)

La “narco-telenovela” construye un héroe que responde quizá al imaginario colectivo, el que imponga la justicia, reparta la riqueza y que ponga el ascenso como una promesa por cumplirse todos los días, en cada capítulo. La ficción representa ese espacio en donde las sociedades pueden narrarse. Esta lógica del resentimiento

entra en tensión con otra lógica de matriz religiosa basada en una moral de la culpa, el castigo y la redención.

Los mecanismos de activación de la *doxa* producen los tópicos adecuados para dar respuesta a la retórica del resentimiento: “Como no soy corrupto, soy pobre”. “Más vale morir que matar”. “No tienen para comer pero tienen un padre que los besa todas las noches”. “Son gente de bien, gente que le sirve a Colombia” “¿Qué les cuesta dejar el odio y ser gente de bien?” Desde un marco de pensamiento religioso aparecen *ideologemas* para desacreditar una oposición al sistema.

El discurso del ascenso social se ataja con una construcción dóxica que desautoriza esta posesión de fortunas inimaginables. El dinero de *El capo* se convierte literalmente en una carga. Cajas y cajas de billetes que va transportando, que le dificultan huir, que va perdiendo en la huida, que provoca ambición y envidia de otros. Al final el capo termina sin fortuna, acosado por el gobierno y los otros cárteles. “...ese puto afán de querer tenerlo todo sólo por tenerlo, así hice con el puto dinero, nunca lo gasté...”

- c) La figura de Pablo Escobar Gaviria se ha instalado en el imaginario social colombiano y desde la “narco-telenovela” *El capo*, contribuye a realizar el mito, a enriquecer el acervo de figuras legendarias estilo “el zorro”, ladrones o delincuentes que practican la beneficencia y como compensación de las injusticias.

No es posible abordar la problemática del narcotráfico en toda su amplitud si no se toma en cuenta cómo las ficciones están reelaborando las experiencias históricas. En el imaginario social que confirma esta telenovela, se otorga a la figura de Escobar Gaviria, el origen de la descomposición social colombiana, manteniendo en la opacidad, entre los temas “tabús” que designa Angenot, el origen de un problema social en un país que cuando comienza el boom económico en la zona marimbera, no lo concibió como una fuente de ingresos ilícita. En el *DS* que se reconoce en la telenovela no se estigmatiza la actividad, sino los personajes que la ejercen, por lo

que la política contra el narcotráfico, pierde su dimensión social para limitarse a una acción policial.

d) El estudio cuidadoso de las condiciones históricas nos permitió observar que:

El narcotráfico es un fenómeno complejo, el flujo de dinero es el que prevalece en el imaginario, la vía del ascenso social. La esperanza sobre un cambio en el sistema social que prometa mayor equidad, movilidad, bonanza económica se ha agotado. La justicia social es una posibilidad negada a sociedades empobrecidas en América Latina.

Hay grandes ausentes en el relato de la “narco-telenovela”, la guerrilla y el paramilitarismo. Dos aspectos que identifican profundamente el sistema político colombiano. La cerrazón a posturas de izquierda, el sistema bipartidista que se reparte los cargos de gobierno en una sola clase política.

Y del paramilitarismo, un asunto de justicia social que ha llegado a tribunales internacionales, que provocó desplazamientos forzados y asesinatos de comunidades enteras. Es otro tema del que no se habla, incomoda, quizá. Un problema en que se ha comprobado la participación de narcotraficantes pero también del apoyo de instituciones gubernamentales.

Las ausencias son importantes, Barthes reconoció que la censura “no es la que prohíbe, sino “aquella que empuja a hablar”, de cierta manera, de ciertas cosas. Esta censura última tiende a producirse a escala planetaria, de aquí en más.” (Angenot, 1998:26)

NOTAS:

¹ La noción de imaginario social en Castoriadis se sustenta como una creación, su existencia depende de que sean establecidas y compartidas por una colectividad. El mundo de las significaciones se instituye en el mundo histórico-social. El imaginario funda sentidos que se inscriben en una red de significaciones, materializada en prácticas sociales que hacen y definen a una sociedad. “La sociedad es una construcción, una constitución, una creación del mundo, de su propio mundo. Su identidad no es sino este sistema de interpretación, este mundo que ella crea.” (Castoriadis, 1986:6)

Apelamos a la noción de imaginario social de Castoriadis, para entenderlo como la determinación de lo social-histórico en una comunidad dada. Donde cada manifestación del pensamiento, “es un encadenamiento histórico...un momento del medio social, procede, actúa sobre él, lo expresa, sin ser reducible a ese hecho...” (Castoriadis, 1997:3) Una noción que nos permite comprender lo social y lo subjetivo como parte de un mismo proceso. En este caso, necesario por la trascendencia de un producto como la telenovela, un género que se funda precisamente en la representación social.

² *Sin tetas no hay paraíso* (2006) fue vendida con gran aceptación a nivel internacional, el éxito generado llevó posteriormente a la venta como franquicia. Así se hizo la versión estadounidense y la española.

³ El fenómeno del narcotráfico inició en la década de los setenta, en poco más de una década adquirió el nivel de exportación industrial, conforman cárteles³, logran concentrar mucho poder que entra en conflicto con el Estado colombiano cuando éste firma el acuerdo de *Guerra contra la drogas* con Estados Unidos, en 1984. Desde entonces la guerra contra el narcotráfico continúa vigente. Los capos disputan el poder al gobierno.

⁴ Denominación que reciben quienes están al frente de un cártel o lo representan, en determinada zona geográfica.

⁵ Se denominó como *narconovela*, a la narrativa que exponía el estilo de vida del narco, sin que se reconociera formalmente como subgénero.

⁶ “El cártel de los sapos”, y “El Capo”

⁷ La tópica desde Angenot se comprende como matriz temática que descansa en el verosímil social, que produce lo opinable desde paradigmas de conocimiento que elaboran lo que se cree verdadero o con la posibilidad de que suceda. Se presupone en la producción narrativa y es la condición de toda discursividad...” esta tópica implica “lugares” transhistóricos, cuasi universales” (Angenot, 2010: 39)

⁸ Se le denomina hibridación a la inclusión de géneros distintos a la telenovela, como comedia, policial, etc. Con el cruce de géneros en la superficie narrativa que se combina con la mezcla de elementos culturales de diferente origen. Este tema se abordará más adelante.

⁹ Opinión desde el sentido común.

¹⁰ Presupuestos que son compartidos por una sociedad, forman conjuntos tópicos, lugares comunes aceptados en relación a determinada temática. Constituyen la base sobre la que se construyen argumentos.

¹¹ Ideograma es definido por Angenot (1998), como “unidades significantes dotadas de aceptabilidad difusa en una doxa dada” (p. 74). Se trata de máximas ideológicas que otorgan sentido a enunciados del

sentido común, están tan naturalizadas en el contexto social que, permanecen de manera disimulada o implícita.

¹² La expresión “discurso social” apareció en 1970 como el título de una revista publicada por R. Escarpit y el Instituto de Literatura y de Técnicas Artísticas de masas (ILTAM) de Burdeos... La expresión “discurso social” apareció a continuación aquí y allá, como algo a la vez indefinido y evidente. “(Angenot, 2010:57)

¹³ Angenot propone hacer un análisis sobre la totalidad de la producción social de sentido y de las representaciones del mundo, realizando un corte sincrónico. El autor lleva a cabo el análisis del DS de la Francia de 1889, integrando a su corpus todo lo que se publicó en ese año, así como la crónica y demás géneros periodísticos de los principales diarios parisienses. Angenot lo tituló “Mil ochocientos ochenta y nueve: Un estado del discurso social”.

¹⁴ El autor introduce la noción de heteronomía, para pensar un discurso fuera la aceptabilidad de la hegemonía. También reconoce que es posible una ruptura solo en una crisis coyuntural que provocara la desestabilización de un sector al que no dejara salida alguna de momento. (Angenot, 1998:43-45)

¹⁵ Construye su definición de hegemonía, a partir de la influencia de Gramsci (como ya se mencionó) y Bourdieu; de quienes retoma algunos aspectos para integrarlos a su propia teoría del Discurso Social, distanciándose categóricamente de la noción althusseriana.

¹⁶ Las nociones de fetiche y tabú se usan desde la concepción de Angenot, que los ubica como aquellos objetos discursivos que lindan con lo sublime, lo sagrado, lo que en la escala de valores de una sociedad está en los más altos. En cambio se entiende tabú como aquellos objetos discursivos sobre los que no se habla, parecieran borrados, anulados, ignorados; constituyen estigmas discursivos, están fuera de la tópica aceptada.

¹⁷ La noción de ideograma de Angenot, es distinta a la de Julia Kristeva y a la de Edmond Cros

¹⁸ Aquí hacemos referencia a los mundos posibles de acuerdo al verosímil de género (Metz, 1970) “Lo verosímil...es cultural y arbitrario: entendemos por esto que la línea divisoria entre los posibles que excluye y los que retiene (y a los que hasta concede una verdadera promoción social), varía considerablemente según los países, épocas, artes y géneros.” (Metz, 1970: 24) Un género se ajusta a esta permisividad social de lo que puede ser abordado. Esta noción descansa en lo que determinada sociedad acepta dentro de los límites de lo posible, cada telenovela representa un mundo, acontecimientos que suceden en determinado contexto, ciertos personajes, una temática, etc. por lo que las telenovelas ofrecen al televidente mundos posibles de acuerdo al verosímil de género.. Esto lo retomaremos más adelante en el capítulo dos.

¹⁹ Kelin analiza la propuesta de diversos teóricos como Pavel (1991) José Saer (1997) que atienden la ficción desde una función cognitiva, línea que se interesa en comprender qué es lo gusta de la ficción, sea en el formato y dispositivo que se presente. “Desde esta perspectiva, el interés por las ficciones reside en la capacidad que le es constitutiva de proporcionar modelos del mundo para que los receptores puedan elaborar cognitivamente la complejidad de las acciones y relaciones humanas” (Kelin, 2007:87) La autora dirige su atención a fenómenos sociales que trastocan de manera significativa la vida de una comunidad, como la guerra, por ejemplo; que, da origen a una producción copiosa de relatos de posguerra en donde se intenta comprender lo vivido desde la ficción. No es la línea del presente trabajo pero llama la atención la cantidad de novelas, películas y ahora telenovelas

que en Colombia se han dedicado a contar las historias del narcotráfico, en donde algunas coinciden en tomar como el origen del problema la etapa de Escobar Gaviria.

²⁰ Los corchetes es un añadido nuestro.

²¹ Se le denomina *remake* a la producción de una telenovela que se ha hecho anteriormente. Las televisoras actualizan la historia, cambian el contexto en el que se desarrolla. Generalmente se trata de obras que fueron exitosas en su momento llegando incluso a una tercera versión como el caso de *Amor Salvaje*, *Simplemente María*, *La Usurpadora*, *Bodas de odio*, y *Esmeralda, entre otras*. Las de la autoría de Delia Fiallo se han realizado por varias ocasiones en distintos países.

²² De acuerdo con Steimberg, la primera etapa corresponde al momento fundador. Narra historias basadas en el melodrama con un comportamiento y lenguaje retórico y anafórico. La segunda etapa, “moderna” presenta como las características principales, la inclusión de transformaciones sociales de la época, expone conflictos como la migración del campo a la ciudad, la estructura social se muestra más compleja superando la dicotomía ricos/pobres, se presentan escalas sociales, comienzan a tomar mayor importancia historias paralelas. Una tercera etapa que reconoce Steimberg, es la “posmoderna”. En ésta la narración es compleja porque abre varias historias simultáneas, los personajes crecen, evolucionan, el género toma elementos de otros géneros y formatos como la serie cómica, la policíaca, la de suspenso, etc. Como la trama deja de ser una narración lineal, las referencias a hechos pasados ya no funciona como el regreso constante a actos que ya sucedieron, sino el recurso se expande con la variedad de personaje. (1997 17-22)

²³ En esta obra: *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. El autor revisa las nociones de género para encontrar las diferencias con la noción de estilo, de ahí que retome conceptos propuestos de otros autores y los integre a su concepción teórica de género y estilo.

²⁴ Steimberg,(1998) cita a “Todorov, Tzvetan: “Genre” en Ducrot, Oswald y Todorv Tzvetan: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.

²⁵ Steimberg cita al autor: “Bremond, Claude: Presentación en *Investigaciones retóricas*, ed. cast. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

²⁶ Steimberg cita. “ Durand, Jacques: “La retórica del número” en *Investigaciones retóricas*,

²⁷ Verón (1985) desarrolló una propuesta para analizar el contrato de lectura entre los medios de comunicación y sus públicos. El proyecto surgió para explicar por qué se prefiere un periódico, un noticiero, un medio en vez de otros, la razón estriba en que ése medio en específico responde a las expectativas, motivaciones e intereses del lector, radioescucha o televidente. La relación entre ambos se establece a través del contrato, propuesto por el medio. El contrato cumplirá satisfactoriamente su función en tanto logre satisfacer las expectativas de su público. El discurso construye una imagen de quien lo enuncia y al mismo tiempo la imagen de quién lo recibe, la relación entre medio y público es lo que los vincula. El contrato puede cambiar siempre y cuando sea coherente y se adecue a las transformaciones socioculturales de su lector o audiencia.

²⁸ Por ejemplo, Argentina hizo una telenovela con la temática del narcotráfico que tituló *El capo*, (Telefe, 2007), sólo duró dos meses con 28 capítulos al aire, tuvo que ser retirada de la programación porque no mantuvo el interés del auditorio. Sin embargo, la adaptación de *El conde de Montecristo*, (Telefe, 2006) ambientada en el tiempo de la dictadura, abordó la desaparición de presos políticos y el robo de bebés; alcanzó los más altos niveles de audiencia. *Sin tetas no hay paraíso*²⁸, la versión española tuvo que transformar la historia para tener la aceptación del público local. Catalina, la protagonista en la

versión española, es una chica de clase media, que se involucra sentimentalmente con un narcotraficante y permanece a su lado por amor, no por ascenso social.

²⁹ En algunas telenovelas las productoras han enfrentado demandas por quienes se ven representados en el relato de una producción de este tipo. En la telenovela *Inversiones El ABC*, (RCN, 2009), retomó el caso del empresario dueño de DMG, acusado de lavado de dinero y realización de fraude a través de “pirámides”. El empresario demandó a la productora por utilizar su historia sin el pago correspondiente por los derechos de la historia. Fuente: Revista: Cambio. Historia de Telenovela (2009) [Texto en línea] <http://www.cambio.com.co/archivo/documento/CMS-4954037> En *Escobar, el patrón del mal*, Virginia Vallejo se molestó por la representación de ella que hizo la telenovela y por usar información de su libro autobiográfico *Amando a Pablo, odiando a Escobar*.

³⁰ De manera general se identifican tres modelos de telenovela que han recibido distintas denominaciones de acuerdo al marco teórico desde el cual es abordado. Mazziotti (2006) las expone como artesanal, industrial y globalizado. Para Steimberg (1997) que ha trabajado sobre el verosímil de género y los estilos; explica las tres etapas con base a sus características, denominándolas como primitiva, moderna y posmoderna.

³¹ En 1951 la televisión de Brasil transmite *Tu vida me pertenece*, el primer antecedente de la telenovela. En Venezuela *La criada de la granja* en 1953. En México en 1958 se transmite *Senda Prohibida*. En 1959 en Perú se transmite el teleteatro *Tradiciones peruanas*. En 1963 *En nombre del amor*, en Colombia. Y en Argentina inicia *El amor tiene cara de mujer*, en 1964.

³² Fue la adaptación de un radioteatro que se llevó al teleteatro en Argentina en 1950.

³³ Poco tiempo después pasó a ser del Estado, se llamó Canal A y con el tiempo Institucional. Canal Once, de orientación educativa sale al aire en 1970.

³⁴ Un personaje que llegó a crear la agencia de publicidad líder, cuando se publicó la licitación para el canal de TV, se asoció con ABC de Estados Unidos, logrando posicionarlo en el gusto del público. Posteriormente fundó 4 periódicos en el país, incursionó en política y llegó a presidir el Consejo de Bogotá. El canal Teletigre fue referencia de lo que sucedía en el país, a pesar de que duró poco tiempo. (Montejo, 2002).

³⁵ La intensa persecución a los simpatizantes del Partido Liberal, en el territorio rural, produjo miles de desplazados que dejaron sus tierras buscando refugio en las ciudades.

³⁶ La Universidad de los Andes realizó un proyecto de investigación multidisciplinar titulado *Alternativas socio-técnicas en la historia de la televisión colombiana (1954-2009)*, realizado por el Grupo de Tecnología y sociedad. En ella identifican seis etapas en el desarrollo de la televisión de acuerdo con el sistema político, social y económico de la industria. Consideramos que los criterios tomados por los investigadores de la UNIANDES es el adecuado para comprender el medio, como dispositivo tecnológico, y su inserción en la vida social de Colombia. Y retomaremos algunas de las conclusiones de dicho estudio concluido en 2010. Es un texto que se consulta en línea. <http://tecnologiaysociedad.uniandes.edu.co/PDF/Proyectos/informefinalalternativassociotecnicasenlahistoriadelatlevisionencolombia.pdf>

³⁷ La telenovela vive una transformación en la década de los ochenta, como un efecto de una conversión del medio. Los medios en general cambian a partir del ordenador, la televisión se adapta a la nueva cultura. Centra su interés en lo cercano, la esfera privada, el televidente a través del medio se conoce, se reconoce. Calabrese (1987) denomina a este nuevo estilo “La era neobarroca”, Eco (1983) la llama “neotelevisión” y Verón (2003) lo explica como la producción de realidad mediática: “... la pantalla se torna un espacio de conversaciones y la vida cotidiana pasa a ser el principal referente de la televisión.... Las formas audiovisuales también se fragmentan en planos más cerrados, con montajes

más rápidos y transiciones más bruscas” (Verón, 2003) Dos géneros que surgen de esta etapa son el *video clip* y los *talk shows*. Todos estos cambios, sin duda tuvieron influencia en un género como la telenovela.

³⁸ Aunque también se integra otro género como es la comedia. Lo cual también permite observar cómo se va gestando la hibridación de géneros, antes ajenos al melodrama.

³⁹ Texto en línea que no cuenta con la referencia del año en que se publicó.

⁴⁰ La televisión del tercer milenio, estimulada por la conversión mediática, se transforma haciendo del medio el espacio del público, del espectador, la nueva línea de programas refleja su forma de vida, su identidad, sus conflictos; en este sentido podría afirmarse que el género recurre a estrategias enunciativas que logran el acercamiento con el televidente, en el campo de dinámicas sociales identificables. (Verón, 2003). Así emergen nuevas formas de programas como los *Reality shows*, que se anclan en una dimensión mediática que no encajan ni en los géneros de “realidad” como los informativo, ni en los de ficción.

⁴¹ En el 2004 la apertura del sector televisivo ofreció al Congreso dos proyectos, el primero que contemplaba la apertura de canales regionales, y la otra, que creaba sólo dos canales nacionales, el Congreso votó por la segunda opción, adjudicando los canales a RCN y Caracol, respectivamente. (Grupo Tecnología y sociedad. Uniandes, 2010: 84-92)

⁴² Coronel (2010) expone que hasta 2007 Caracol Radio contaba con 112 emisoras y RCN con 107. “Esta enorme diferencia de estaciones radiales le otorga a RCN y Caracol Radio un liderazgo a nivel nacional tanto en sintonía como en pauta.” (p. 83) La concentración de medios tanto en radio como en televisión hacen que el duopolio RCN y Caracol, se lleven alrededor de un 70% de la derrama económica de publicidad. (p.85)

⁴³ La convergencia mediática da lugar a la aparición de una nueva estética, tiene su origen en las cualidades de las interfaces de las computadoras, en los dispositivos móviles, en las pantallas touch, que han cambiado la forma de relación con el flujo de imágenes y el acceso a gigabytes de información.

⁴⁴ Colocamos el título entre comillas porque es tan reciente esta propuesta que no es posible precisar si establecerá un modelo de producción propio. El presente trabajos apenas una aproximación a este tipo de telenovelas como objeto de estudio.

⁴⁵ Mauricio Gómez y Julios Sánchez, periodistas realizaron en el 2008 el documental *Colombia Vive* que muestra las diferentes etapas y fuentes de violencia en el país, de 1982 a 2008. Presenta testimonios de grupos involucrados, integrantes de guerrillas, representantes del gobierno, académicos, periodistas, sicarios y ciudadanos.

⁴⁶ El 25 de Agosto de 1989, el Presidente Virgilio Barco, anunció en televisión que le declaraba la guerra total al narcotráfico, iniciando una ofensiva que provocó un alto número de muertos y desplazados.

⁴⁷ Se denominó como narconovela, a la narrativa que exponía el estilo de vida del narco, sin que se reconociera formalmente como subgénero.

⁴⁸ Vallejo, *La virgen de los sicarios* 2004, Restrepo, *Leopardo al sol* (1993) y *Delirio* (2004); Bolívar Moreno, *Sin tetas no hay paraíso* (1995), Espinosa *La balada del pajarillo* (2001), Franco Rosario Tijeras, (1999), Collazos *Morir con papá* (1997)

⁴⁹ Personas cercanas a Escobar Gaviria han escrito libros: su hermano alias “El osito”, su novia, Virginia Jaramillo, es autora de *Amando a Pablo, odiando a Escobar*, su lugarteniente alias “Popeye” también ha publicado sus memorias en libro *El verdadero Pablo: Sangre, traición y muerte*. En lo que se refiere a programas de televisión se han hecho infinidad de reportajes, también documentales, de éstos sobresale el que realizó su hijo, titulado *Los pecados de mi padre*. El documental *Colombia vive*,

constituyen documentos importantes para reconstruir los sucesos de aquella época en la que Escobar fue determinante.

⁵⁰ Omar Rincón hace una revisión de la llamada “narco-cultura y narco-estética” retomando análisis de críticos literarios, de cine, arquitectos que han integrado un amplio estudio sobre los estilos arquitectónicos del narco, hasta un diccionario sobre las palabras y significados utilizados en la jerga del mundo narco.

⁵¹ Mala hierba fue la primera telenovela en Colombia que abordó el tema del narcotráfico en 1982, fue una producción importante se invirtió una suma muy alta para el costo promedio, con el propósito de la vida de lujos de los nuevos “ricos” que se dedicaban a la siembra y distribución de marihuana.

⁵² Representa un hecho real de un regimiento de 144 soldados que encuentran un tesoro escondido presumiblemente de un grupo guerrillero y deciden repartirlo entre ellos en vez de entregarlo a las autoridades. También fue llevada al cine con el título de *Soñar no cuesta nada*.

⁵³ Así lo confirman los estudios realizados sobre el consumo de telenovela en América Latina, desde la perspectiva de los estudios culturales.

⁵⁴ La teoría de la convergencia mediática impulsada por Henry Jenkins y Lev Mannovich, explora la transformación cultural sobre los medios de comunicación y la relación con los públicos o “fans” como los denomina Jenkins. Que aseguran ha transformado el consumo y a la vez la producción mediática. En televisión se identifica un ritmo ágil, la representación de la pantalla con la simulación de “ventanas” como en el ordenador, una fragmentación de la narración y una red de relaciones entre personajes e historias paralelas, compleja; adecuada para las nuevas generaciones que se han acostumbrado a recibir gran cantidad de información en procesos multidimensionales. (Jenkins, 2008)

⁵⁵ En donde las redes sociales tienen una importancia capital al formar comunidades virtuales de seguidores, espacio en el que el público se transforma escritor, en crítico y hasta en creativo mediático (llegan a producir videos alternos por ejemplo).

⁵⁶ En las series ejemplo de este modelo de producción, está *Buffy la cazavampiros*, (Mutant Enemy Production 1997-2003) “La serie es a ratos un drama de adolescentes, una comedia, una cinta de terror y un vehículo de acción” (Lluch, 2009:9). Otro ejemplo es *Lost* (American Broadcasting Company, ABC; de 2004 a 2010); con nuevos modelos de producción “y el consumo fragmentado permiten constar con la retroalimentación de los receptores y el largo formato favorece el desarrollo de grandes mitologías...” (Cascajosa, 2007; citado por Lluch Ibid. p.11)

⁵⁷ Produce para CARACOL TV, *Sin tetas no hay paraíso* que se transmite en el 2006.

⁵⁸ Televisa compra la franquicia para realizar su propia versión que se titula *Fuego en la sangre*, salió al aire en el 2008.

⁵⁹ Se denomina *texmex* al género musical que mezcla géneros originarios de la frontera de México como el corrido, la banda; de Colombia la cumbia, y de los texanos originarios la polka. A partir de los noventa, el *texmex* se popularizó con la cantante Selena, que llegó a ocupar primeros lugares en los premios Grammy.

⁶⁰ No fue posible tener acceso al texto de Pumarejo.

⁶¹ En la versión original, el protagonista muere. Sin embargo, debido al éxito la productora decide una segunda temporada de 65 capítulos.

⁶² Denominación que se les comenzó a dar a los sicarios, originalmente por el ruido de la ametralladora, con el tiempo pasó a denominar lo relacionado al narcotráfico.

⁶³ Calificativo que reciben las mujeres que se prostituyen con narcotraficantes.

⁶⁴ Duros es la denominación que se les concede a los jefes o capos, son los dirigen el cártel, propietarios de bienes y dinero, y los que pagan y recompensan a las chicas pre-pago, dispuestos a desembolsar una fortuna en ellas.

⁶⁵ *Quiero salir de este agujero*, es el tema musical de la telenovela.

⁶⁶ Protagonista de "Sin tetas no hay paraíso"

⁶⁷ Verón (1985) propone que en los medios de comunicación, el medio propone unas reglas que se traducen en características homogéneas, uniformes en los formatos y géneros, a través de los cuáles el lector, el televidente, el radioescucha entra en relación con el medio con el presupuesto de lo que se va a encontrar. Pero si el medio rompe este contrato y le presenta un producto que no permita su reconocimiento, se pierde la relación medio-consumidor. La telenovela que ha experimentado cambios a lo largo de su historia, el contrato se mantiene gracias a que las transformaciones representan un corrimiento en el verosímil de género.

⁶⁸ Quizá a esta extensión se debe la inserción forzada de la escena del duelo.

⁶⁹ No es que el narcotráfico se iniciara con Escobar Gaviria, se venía dando desde los sesenta, se fortaleció en los setenta, pero adquirió el nivel de industria en los ochenta. Los traficantes acumularon un poder económico inimaginable, socialmente eran aceptados mientras no exigieron respeto para sus actividades económicas. Escobar que había realizado fuertes inversiones en abra social para ganarse el acceso a la política, se enfrentó al poder político cuando lo echaron del Congreso y amenazaban con extraditarlo a Estados Unidos. El enfrentamiento de dos poderes: el narcotráfico contra el político fue el detonante de la etapa de violencia llamada "narcoterrorismo".

⁷⁰ De acuerdo con Noreña, los cárteles de Medellín y Cali " a mediados de los ochenta, controlaban las tres cuartas partes del narcotráfico colombiano, con un rendimiento de 4 a 6 mil millones de dólares" (2007, 47)

⁷¹ El fin del Bogotazo y sus consecuencias. Texto del Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, aula virtual. Consultado en línea, el 08 de febrero de 2013.

⁷² Suceso que retomado en El Capo, es recurrente, que se muestra como la razón por la que el capo se convierte en un peligro para el país.

⁷³ El Presidente Gaviria publica el Decreto No. 1943 el día 12 de Agosto de 1991. Que logró la desmovilización de 3,287 ciudadanos de distintas organizaciones guerrilleras. Fuente: <http://www.derechos.org/nizkor/colombia/libros/dih/cap5.html>

⁷⁴ *Paramilitares en Colombia: la historia de los hermanos Castaño*. Documental de Discovery Channel <http://www.youtube.com/watch?v=lv79JKQp9Jo>

⁷⁵ En los textos autobiográficos de Vallejo (2007) y Abueta, H. y Arango. M. (sin fecha de publicación) Dan a conocer que tanto Lara Bonilla como Galán, conocían que los recursos de Escobar provenían del narcotráfico, pero que mientras financió campañas, sin pedir un cargo público, lo mantuvieron en su movimiento.

⁷⁶ Como el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el Fondo Monetario Internacional (FMI), la Comisión Económica para América Latina y El Caribe (CEPAL); entre las más importantes.

⁷⁷ La política de extradición de Colombia hasta entonces, se reservaba la decisión de permitir que ciudadanos colombianos se juzgaran en otros países, y así permanecieron excepto el firmado con los Estados Unidos:

⁷⁸ ... dijo la Sala: "La Ley 27 del 3 de noviembre de 1980, por medio de la cual se aprobó el Tratado de Extradición entre Colombia y los Estados Unidos de América, fue declarada inexecutable por la Corte suprema de Justicia en Sentencia del 12 de diciembre de 1986. La Sala Plena consideró que esta ley adolecía de un vicio de forma: Haber sido sancionada por un Ministro Delegatario, y no por el Presidente de la República de ese entonces, como ordena la Constitución Nacional cuando se trata de leyes aprobatorias de tratados internacionales. (Mendoza, 2004 s/p)

⁷⁹ La Unión Patriótica fue el grupo político creado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) para participar en el sistema político democrático, una vez que habían dejado la lucha armada y aceptado el plan de paz propuesto por el gobierno de Barco.

⁸⁰ Alianza Democrática M-19 fue el movimiento político que surgió del grupo guerrillero M-19, como forma de participar en la vida política de Colombia, una vez que entregó las armas aceptando la amnistía ofrecida por el presidente Barco.

⁸¹ El proyecto de Gaviria de la elección de una Asamblea Constituyente, le permitió a Colombia a formular una nueva constitución política, que quedó concluida en 1991, uno de los aspectos fundamentales fue el cambio de política nacional al rechazar la extradición de ciudadanos colombianos. Esto contravenía el acuerdo firmado con Estados Unidos en los que Colombia asumía la obligación de extraditar a los ciudadanos requeridos. Debido a la cercana relación del presidente de Colombia con el gobierno estadounidense, esta salida política al conflicto no tuvo represalias. "A nivel internacional, a pesar de las relaciones de poder entre Colombia y Estados Unidos, el presidente Gaviria mostró una gran capacidad para *vender* su nueva política antidroga" (Matthiesen, 1991: 49-50)

⁸² Para Tomachevski la configuración del significado narrativo se realiza a través del tema del relato, "alude al tema como fuerza configurativa global del texto narrativo que se desarrolla a través de los motivos" (Garrido, 1996:40)

⁸³ En la etapa de situación inicial, Propp identifica siete funciones, que sistemáticamente están presentes es la primera etapa del relato y que establecen un encadenamiento causal, ésta son: ausencia, prohibición, transgresión, interrogación o demanda, información o noticia, engaño, complicidad involuntaria. En la categoría funciones de la intriga identifica quince funciones, éstas son las que generalmente forman parte del desarrollo del relato, son las siguientes: daño o carencia, mediación, decisión del héroe, partida, primera función del donante, reacción del héroe, obtención del auxiliar mágico, traslado de un reino a otro, lucha, marca del héroe, victoria, eliminación o reparación del daño, regreso, persecución, salvación. Finalmente en el grupo de funciones que Propp llama nuevo cuento, , éstas funciones son las que introducen un nuevo "protagonista" en el relato; son las siguientes: llegada de incógnito, impostura del falso héroe, tarea difícil, cumplimiento, identificación, descubrimiento, transfiguración, castigo, nupcias.

⁸⁴ Los *papeles* que identifica son siete: el protagonista, el antagonista, el donante, el auxiliar, la princesa o su padre, el mandatario y el falso héroe.

⁸⁵ Propp diseñó un modelo de análisis del relato en que prevalecían las funciones y los personajes que las realizaban. Greimas propuso otro modelo (actancial) que reduce las funciones y permite

comprender la lógica en relato a través de la búsqueda que emprende el sujeto para lograr un objeto (amor, poder, reconocimiento, etc.) en el que va a tener oponentes y ayudantes, un destinador y un destinatario.

⁸⁶ En este punto es un uso de argumentos que ha utilizado la guerrilla colombiana en sus atentados, cabe evaluar hasta qué grado esta cita de discursos de la disidencia, son retomados en la telenovela en forma de parodia. Un efecto de la hegemonía que no permite otra legitimación por lo que los discursos periféricos se perciben como inadecuados, o se ridiculizan, como en este caso.

⁸⁷ Genette añade dos dimensiones a la anacronía, la de alcance y amplitud. "...del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio: llamaremos *alcance* de la anacronía, a esa distancia temporal. También puede abarcar, a su vez, una duración de historia, más o menos larga; es lo que llamaremos su *amplitud*". (Genette, 1972:103)

⁸⁸ El personaje de la periodista escribiendo su biografía le permite ir planteando narrativamente el encadenamiento de las escenas. Ya en la historia se expuso que la periodista busca relacionarse con el capo para cumplir una venganza, termina enamorándose de él y siendo su amante.

⁸⁹ Artículo publicado el 16 de mayo de 1983, por la Revista Semana. Edición No. 50 [Texto en línea] Consultado el 14 de Agosto de 2011. <http://www.semana.com/gente/articulo/un-robin-hood-paisa/2398-3>

⁹⁰ La participación de Los Pepes en la extinción del cártel de Medellín y la muerte de Escobar, había sido un rumor muy extendido en Colombia, hasta que en el 2011, un paramilitar sometido a proceso declara que Carlos Castaño había ubicado y asesinado a Escobar, entregó el cuerpo al Director de la Policía Nacional, como era el pacto, quienes montaron la escena para dar a conocer la noticia a los medios. [Texto en línea] Consultado el 16 de agosto de 2011. <http://www.elspectador.com/impreso/judicial/articulo-278213-pablo-escobar-mato-carlos-castano>

⁹¹ Los Castaño fundarían posteriormente las Autodefensas Unidas de Colombia AUC, organización paramilitar de extrema derecha cuyo objetivo era terminar con la guerrilla. Recibió apoyo gubernamental y de la élite empresarial de Colombia, se asociaron con narcotraficantes y fueron condenados por cometer delitos de lesa humanidad, masacres de poblaciones enteras y tortura contra población civil.

⁹² Texto consultado en línea. Obtenido el 12 de Abril de 2011.

<http://www.semana.com/nacion/articulo/fin-tragedia-cambio-pais/21531-3>

⁹³ De la nota periodística "Fin de una tragedia que cambió al país" publicada a la muerte de Pablo Escobar 03 de Enero de 1994 en el Semanario La Nación [Texto en línea] consultado el 8 de julio de 2011.

<http://www.semana.com/nacion/articulo/fin-tragedia-cambio-pais/21531-3>

⁹⁴ De acuerdo con el Nuevo Diccionario de Americanismos (tomo I- colombianismos) del Instituto Caro y Cuervo, define verraco como Una persona que por su talento o destreza sobresale en alguna actividad u oficio, o que se destaca por su fuerza física, audacia, valentía. Que está disgustado, de mal humor o encolerizado. Que afronta peligros con valor. La grafía recomendada es con *v* debido a que etimológicamente deriva del vocablo latín *verres* que designa al cedro padre.

⁹⁵ Esta información aparece en la crónica *Un fin de semana con Pablo Escobar* de Juan José de Hoyos. Realizada en Enero de 1983 y publicada en marzo de 2003 en, el No. 44 de la Revista Malpensante. Se

consultó el texto en línea, el 16 de octubre de 2011. <http://www.alfaguara.com/uploads/ficheros/libro/primeras-paginas/201206/primeras-paginas-antologi-cronica-latinoamericana-actual.pdf>

⁹⁶ Grupo conformado por líderes de otros cárteles y los Hermanos Cataño, a quien “los eextraditables” habían contratado para protegerlos de los secuestradores. El nombre derivó de “enemigos de PP”.

⁹⁷ A partir de 1984, cuando el Ministro de Justicia reclama la renuncia de Escobar Gaviria a la suplencia parlamentaria, por ser narcotraficante, se inicia el enfrentamiento de capos contra el Estado colombiano. El asesinato del ministro Lara Bonilla, llevó al presidente Betancur a aceptar la extradición invocando razones de estado. “El ministro Lara terminó encontrando un lamentable final, fue asesinado en la ciudad de Bogotá por sicarios al mando del “Patrón”, Pablo Escobar Gaviria...” (Palou, 2011:22)

⁹⁸ El caso ocupó los principales espacios informativos durante la duración de juicio. Fuente:

<http://www.elespectador.com/noticias/judicial/articulo-407821-condenan-147-militares-guaca-de-farc>

⁹⁹ En 1973 cuando el Presidente Nixon lanzó la guerra contra el narcotráfico, se creó la DEA, agencia estadounidense con presencia internacional, que goza del marco jurídico para acusar y enjuiciar a organizaciones criminales que tengan algún impacto en su territorio. Para ello firmaron tratados de extradición con todos los países de América Latina. En el caso de Colombia, el tratado se había firmado con anterioridad a Betancur, éste mismo se negó a extraditar a colombianos hasta que en 1984, Escobar Gaviria asesinara a su Ministro de Justicia. Las primeras extradiciones fueron los capos del Cártel de Medellín, que lideraba Escobar Gaviria. (Palaou, 2011:12-15)

¹⁰⁰ La guerrilla colombiana entra en el Tratado de extradición por dos aspectos, el primero porque en determinadas zonas que ocupan, cobran el paso y cuidan las rutas del paso de la droga. Y la otra por los atentados terroristas que utiliza en su lucha.

¹⁰¹ Consultar Palaou, 2011 pág. 20

¹⁰² El problema del narcotráfico se salió de control para el Estado colombiano, algunos gobiernos con el objeto de que los delincuentes se entregaran y confesaran los delitos cometidos, reformaron el Código Penal reduciendo considerablemente las penas, lo que benefició a muchos delincuentes. Esto es en lo que se refiere a delitos relacionados con el tráfico de drogas pero también se han promulgado decretos de amnistía e indulto para opositores al gobierno como la guerrilla; y paramilitares, que los exoneran de castigo. Estas medidas han creado un rechazo en la opinión pública que lo ven como impunidad y debilitamiento del estado de derecho.

¹⁰³ Información publicada por la ONG Corporación Excelencia en la Justicia, en su sitio web. [Texto en línea] Consultado el 02 de febrero de 2013. <http://www.cej.org.co/index.php/todos-los-justiciometros/2558-extradicion-en-colombia-durante-el-siglo-xxi>

¹⁰⁴ Cuando se otorgó la amnistía a la guerrilla con la opción de formar partidos políticos y participar en el proceso electoral, el paramilitarismo se encargó de asesinar a cuanto candidato postulaban.

¹⁰⁵ “Platica” se refiere a plata, dinero. En Colombia, como en otros países del sur del continente es vigente el uso de la segunda persona como vos, del castellano antiguo. Y también presenta como todo grupo social ciertos modismos y características socioñingüísticas, que en este trabajo no abordamos.

REFERENCIAS:

Abueta, H. y Arango, M. "Popeye, perfil de un sicario que mató con su mano a doscientos cincuenta personas." En: Revista Don Juan. [Texto en línea] Recuperado el 24 de Mayo de 2012 <http://www.pabloescobargaviria.info/confesiones-de-pablo-escobar-a-popeye/>

Angenot, M. Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, 1998.

_____ El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible. Siglo XXI, Buenos Aires, 2010.

_____ "Fin de los grandes relatos, privatización de la utopía y retórica del resentimiento." En: Estudios No. 17, Córdoba, 2005 (pp. 21-34) Trad. Norma Fatala

Arango, J. Los géneros en el audiovisual: el melodrama. En la página de la Organización Patrimonio Fílmico. [Texto en línea] Obtenido el 12 de Marzo de 2012. En: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/213.htm>

Barthes, R. (1997) *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

_____ (Comp.) *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo. 1966. Buenos Aires, 1970

Bitonte, M. "¿Siempre la misma historia?" En: Miradas. Revista del audiovisual N° 8. La Habana, 2005. [Texto en línea] Recuperado el 23 de Julio de 2011. . www.miradas.eictv-co.cu

Camacho, Narcotráfico y sociedad en Colombia: Contribución a un estudio sobre el Estado del Arte. Boletín Socioeconómico No. 24 y 25. Universidad Nacional de Colombia. Agosto-diciembre de 1992.

Calabrese, O. La era neobarroca. Ediciones Cátedra. Madrid, 1987

Calderón, D. Cuando se apagan los reflectores. Tesis. Universidad Javeriana. Bogotá, 2009.

Castañeda, L. "El parlache: resultados de una investigación lexicográfica". En: Forma y función No. 18. Bogot-a, 2005. (pp. 74-101)

Castillo, A. Transformación del personaje en el melodrama "Nuevos personajes" Tesis. Universidad Pontificia Javeriana. Bogotá. 2008

Castoriadis, C. "El campo de lo social histórico" En: Estudios. Filosofía, historia, letras. 1986 [Texto en línea] Obtenido el 05 de Abril de 2012. http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio04/fnt_1.html

_____ “El Imaginario Social Instituyente.” En: Zona erógena No. 35, Buenos Aires, 1997. Traducción del francés: Luciana Volco. [Texto en línea] Obtenido el 04 de Abril de 2012, en: <http://www.educ.ar>

Cervantes, A. “La telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas”. En Investigación y desarrollo No. 13, Universidad del Norte, Barranquilla, 2005 (280-295)

Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo. ¿Terrorismo o Rebelión? Propuestas de regulación del conflicto armado. Bogotá, 2001. Versión electrónica en: <http://www.derechos.org/nizkor/colombia/libros/dih/>

Chernick, M. “Aprender del pasado. Breve historia de los procesos de Paz en Colombia (1982-1996)” En: Revista Colombia Internacional No. 36, Bogotá, 1996 (Pág. 4-8)

Chicharro, M. “Información, ficción, telerrealidad y telenovela: algunas lecturas televisivas sobre la sociedad española y su historia” En ç: Nueva época, No. 11, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009. (pp. 73-98)

Cobo, A. “La estética del narco”. En: Esfera pública.2008 [Texto en línea] Consultado el 18 febrero de 2011 URL <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1305>

Díaz, L. Estado social de derecho y liberalismo en Colombia: estudio del cambio social a fines del Siglo XX. En: Antropól. Sociol. No. 11, Bogotá, 2009.

Eco, U. La estrategia de la ilusión. Lumen, Barcelona. 1999

Escudero, L. *El secreto como motor narrativ*, en: Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales. Verón, E. y Escudero, L (comps) Gedisa, Barcelona ,1997. (73-87)

Franco, S. Momento y contexto de la violencia en Colombia. Rev Cubana Salud Pública 2003; 29(1):18-36

From, E. Tener y ser. Fondo de cultura económica, Madrid, 1978.

Fuenzalida, V. “¿Qué ve a gente en las telenovelas?” En: Signo y pensamiento No. 20, Bogotá. 1992 (pp. 5-28)

García, C. FARC-EP y ELN. Una historia política comparada (1958-2006). Tesis doctoral Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2010.

García, N. “Noticias recientes sobre la hibridación.” En: Revista Transcultural de Música, No. 7. 2003.

[Texto en línea] Recuperado el 18 de Febrero de 2013. URL:

<http://www.globalizacion.org/biblioteca/CanciliniHibridacionNoticiasRecientes.htm>

Gaviria, C. Discurso en toma de posesión. [Colombia Internacional No. 11, 1990. (págs. 26-28) <http://colombiainternacional.uniandes.edu.co/view.php/69/1.php>

_____ “Una política exterior para un mundo nuevo” (Informe al Congreso, 20 de junio de 1993). En: Revista Colombia Internacional No.23 1993, (33-48) [Texto en línea] <http://colombiainternacional.uniandes.edu.co/view.php/166/1.php>

Genette, G. Figuras III. Lumen, Barcelona. 1972.

Goncalves, C. y Soto, A. Relaciones económicas entre Colombia y Estados Unidos: la búsqueda de mayor autonomía (1982-1992) Revista Colombia Internacional No. 19 Julio - Septiembre de 1992. Páginas 11-22

González, R. “La política exterior de Colombia a fines del Siglo XX”. En: Investigación y desarrollo, No. 12, Bogotá, 2004 (pp.258-285)

Grillo, A. La toma del Palacio de Justicia. [Texto en línea] http://www.colombialink.com/01_INDEX/index_historia/07_otros_hechos_historicos/0350_toma_palacio_justicia.html

Grupo Tecnología y sociedad. Alternativas tecnológicas en la historia de la televisión colombiana. Universidad de los Andes. Bogotá, 2010. [Texto en línea] Obtenido el 05 de Marzo de 2012. <http://tecnologiaysociedad.uniandes.edu.co/PDF/Proyectos/informefinalalternativassociotecnicasenlahistoriadela televisionencolombia.pdf>

Hoyos, J. Un fin de semana con Pablo Escobar. 1983. [Texto en línea] www.4shared.com/office/.../Un_fin_de_semana_con_Pablo_Esc.html

Jenkins, H. Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación. Paidós, Barcelona, 2008.

Kelin, I. La narración. Eudeba. Buenos Aires, 2007

Lluch, G. Narrativas deslocalizadas de la escuela: entre pantallas y ficciones. Universidad de Valencia, 2009

Martin Barbero, J. y Ochoa, A. “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular”. En: Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2005. (pp. 181-197).

Martín-Barbero, J. “El futuro que habita la memoria”. En: Sánchez, G./M.E.Wills (comps.) Museo, memoria y nación: Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2000. (pp. 3-34)

Martín Barbero, J y Muñoz, S. Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia” Tercer Mundo. Bogotá, 1992.

Martin Barbero, J. De los medios a las mediaciones, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

Matthiesen, T. ¿Cuál es la teoría más adecuada para explicar las relaciones Colombia-Estados Unidos entre 1986 y 1994? En: Colombia Internacional No. 45. Bogotá 1999[Texto en línea] Obtenido el 15 de Abril de 2012. colombiainternacional.uniandes.edu.co/view.php/343/view.php

Mazziotti, N. Telenovela, industria y prácticas sociales. Norma, 2006, Colombia.

Méletinski, E. “El estudio estructural y tipológico del cuento” en: Propp, V. La morfología del cuento. Fundamentos. Madrid, 1972.

Noreña, H. Los paramilitares en Medellín. Desmovilización del Bloque Cacique Nutibarra. Un estudio de caso. Tesis. Universidad de Antioquia. 2007

Ortiz, W. Los paraestados en Colombia. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Granada, 2006.

Osorio, M. Los medios y el mito de Pablo Escobar. Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

Ovalle, L. Narcotráfico y poder, Campo de lucha por la legitimidad, En: Athenea Digital No. 17, 2010 (pp. 17-77)

_____ Las fronteras de la narcocultura. Trabajo inédito. Bogotá, 2005. [Texto en línea]Obtenido el 23 de marzo de 2011.

<http://almargen.com.mx/news/imprime.php?IDNOTA=835>

Palou, J. (Coord). Usos y abusos de la extradición en la lucha contra las drogas. Fundación Ideas para la Paz. Bogotá 2011 [Texto en línea] Obtenido el 13 de Abril de 2012. <http://www.ideaspaz.org/images/Extradicion%20Info.15.pdf>

Pardo, R. Nuevos escenarios de la política exterior colombiana. UNIANDES, Bogotá, 1998.

Pataquiva, G. Las FARC su origen y evolución. UNISCI Discussion Papers No. 19. Madrid, 2009. pp. 154-184.

Pecaut, D. “Presente, pasado y futuro de la Violencia”. En: Análisis Político. No. 30, 1997. (3-43)

Propp, V. Morfología del cuento. Fundamentos. Madrid, 1972.

Quispe, R. "La telenovela latinoamericana frente a la globalización: roles genéricos, estereotipos y mercado". En: La Mirada de Telemo, Vol. 19 No. 36. 2008 [Texto en línea]. <http://revistas.pucp.edu.pe/lamiradadetelemo/telenovela-latinoamericana-frente-a-globalizacion>

Rey, G. "La televisión en Colombia". En: Orozco G. (Coord.) Historia de la televisión en América Latina. Gedisa. Barcelona, 2002. (117-162)

_____ Ese inmenso salón de espejos: telenovela, cultura y dinámicas sociales en Colombia. En: Diálogos de la Comunicación No. 44, Lima, 1996.

_____ "Los tiempos del teleteatro. Género televisivo y modernidad cultural". En: Mapas nocturnos: Diálogos con la obra de Jesús Martín Babero. García Canclini *et al* Fundación Universidad Central, Bogotá, 1998. (135-153)

Rincón, O. "La nación como un happening mediático". En: Rincón, O. (Coord.) La nación de los medios: cómo pasa la Nación por las páginas de la Nación. Cuadernos de Nación Vol. 8, Ministerio de Cultura. Bogotá, 2008. (pp. 11-21)

_____ "Narco.estética, narco.cultura en narco.Colombia". En Nueva Sociedad No. 222. Bogotá, 2007. (147-163)

_____ (b) La telenovela, la fórmula, la cultura y la industria. Conferencia en el Teatro Nacional de Bogotá, 19 de Abril de 2007. [Texto en línea] <http://teodioamotanto.blogspot.mx/2007/04/la-telenovela-la-frmula-la-cultura-y-la.html>

_____ Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento, Gedisa, Barcelona, 2006

_____ Televisión, video y subjetividad. Norma. Bogotá, 2002.

_____ "Ellas son el centro de la pantalla. Y la pantalla es el mundo." En: Razón y palabra No. 16. 2000, [Texto en línea] Consultado el 22 de septiembre de 2011. <http://razonypalabra.org.mx/anteriores/n16/pantalla16.html>

Salazar, A. La parábola de Pablo. Prisa ediciones. Bogotá, 2012.

Steimberg, O. "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela." En: Verón E. y Escudero L. (comps). Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales. Gedisa, Barcelona, 1997 (pp 17-29)

Steimberg, Oscar (1998) "Género/estilo/género" en *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires.

Tokatlian, J. La política exterior de Virgilio Barco. El tiempo, Bogotá, 1997.

Todorov, T. (Comp.) Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Siglo Veintiuno. México, 1970.

Ulloa, T. (2011) “La prostitución, una de las expresiones más arcaicas y violentas del patriarcado contra las mujeres” En: Lagarde, M. y Valcárcel, A. (Coord) Feminismo, género e igualdad. Egraf, Madrid. (pp. 293-313)

Vallejo, V. Amando a Pablo, odiando a Escobar. Grijalbo, 2007

Vázquez, A. “Ronald Reagan y el equilibrio mundial en la década de los ochenta.” En: Estudios Políticos No. 5, Bogotá, 1988. (págs. 59-79)

Verón, E. “Televisión y política: historia de la televisión y campañas presidenciales”. En: Neto, F y Verón, E. (Comps) Lula Presidente. Televisión y política en la campaña electoral. Hacker Editores, Sao Paulo, 2003. Traducción: Bitonte, M. [Versión en línea] Texto recuperado en 15 de Agosto de 2011. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/biblioteca.php#traducciones>

_____ “Relato televisivo e imaginario social.” En: Mazziotti, N. (Comp.) El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas. Colihue. Buenos Aires, 1993. (pp. 29-41)

_____ “El análisis del contrato de lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes media”, en Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications, IREP, París, 1985. (Trad. Ortelano, M)

TEXTOS LÍNEA:

Historia de la televisión en Colombia. La telenovela, 2005 [Texto en línea] Exhibición en línea Biblioteca Luis Ángel Arango http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia_tv/telenovela.htm

Observatorio de la Universidad de Barcelona. Sistema político colombiano. Fundación de Solidaridad de la U. B. Documento recuperado el 15 de marzo de 2012. <http://www.solidaritat.ub.edu/observatori/esp/colombia/datos/sistema1.htm#anchor225592>

http://www3.eltiempo.com/100/dk100/cronologia_centenario/ARTICULO-WEB-PLANT_NOTA_INTERIOR_100-7934180.html

DOCUMENTALES:

Escobar, J. Los pecados de mi padre. RCN Buenos Aires, 2009. [En línea] Recuperado el 20 de Agosto de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=OvEYZ2ouNT8>

Gómez M. y Sánchez J. Colombia Vive. Radio Caracol, 2008. [Documental en línea] www.youtube.com.

History Channel. Pablo Escobar, el terror de Colombia.. [En línea] Recuperado el 12 de Agosto de 2012 http://www.youtube.com/watch?v=F3yFO3_EJa8

Paramilitares en Colombia: Los hermanos Castaño. Discovery Channel. 2010 <http://www.tudiscovery.com/web/presenta/programas-pasados/castano/>

<http://eplcolombia.blogspot.mx/>