

# PROYECTO DE GRADUACIÓN

TRABAJO FINAL DE GRADO

CUERPO

**B**

## **La narcotelenovela colombiana**

---

La figura del superhéroe criollo

**Lina Arroyo**

**96099**

**Licenciatura en Comunicación Audiovisual**

**Investigación**

**Medios y Estrategias de Comunicación**

**10 de diciembre de 2019**



Facultad de Diseño  
y Comunicación

## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>3</b>
<b>Capítulo 1: Compromiso social de los medios audiovisuales</b> .....	<b>10</b>
1.1 Incidencia de los medios audiovisuales en la sociedad latinoamericana .....	11
1.2 La televisión como espacio hegemónico .....	14
1.2.1 Nuevas plataformas digitales .....	19
1.3. Televisión privada y abierta en Colombia .....	20
<b>Capítulo 2: Características de la narcotelenovela colombiana</b> .....	<b>26</b>
2.1. La violencia en el milenio .....	26
2.2 Aparición del género .....	28
2.3 Características de la narcotelenovela .....	33
2.3.1. Temáticas y universo discursivo .....	35
2.3.2. El espacio y el tiempo .....	37
2.3.3. Personajes y arquetipos.....	38
<b>Capítulo 3: La masculinidad en la narcotelenovela</b> .....	<b>43</b>
3.1. Construcción social de masculinidad y feminidad.....	45
3.2. Estructuración de género y poder.....	49
3.3. Salud mental masculina .....	52
3.3.1. La figura del superhéroe criollo en la narcotelenovela.....	55
<b>Capítulo 4: El espectador de la narcotelenovela</b> .....	<b>59</b>
4.1 La guerra contra las drogas en Colombia .....	60
4.2 El espectador de la novela de narcotráfico .....	66
4.3 Efectos de la narcotelenovela en el espectador.....	71
<b>Capítulo 5: Replanteo de lo narco en la televisión</b> .....	<b>76</b>
5.1. La importancia de narrar la guerra contra las drogas .....	77
5.2. Discurso televisivo y latinoamericano en el exterior.....	79
5.3. Cómo narrar el narcotráfico en la televisión.....	82
<b>Conclusiones</b> .....	<b>93</b>
<b>Lista de referencias bibliográficas</b> .....	<b>97</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>104</b>

## Introducción

El presente Proyecto de Graduación titulado *La narcotelenovela: la figura del superhéroe criollo*, se enmarca dentro del Ciclo Profesional de los cuartos años de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual de la Universidad de Palermo. La categoría en la cual se inscribe este Proyecto de Graduación, es la de Investigación y sigue la línea temática de Medios y Estrategias de Comunicación por analizar actores comunicacionales que determinan prácticas sociales, modelan modos de vida, expresiones culturales y concepciones estéticas.

La vinculación con la disciplina se establece a partir de la exploración de un género reiterativo en la industria televisiva en Colombia, entendiendo a esta industria como soporte audiovisual reproductor de saberes y conductas. El Proyecto de Graduación se propone analizar al espectador de la telenovela de narcotráfico, o *narcotelenovela*, en Colombia y la manera en la que el arquetipo de narcotraficante, afecta a la construcción del hombre colombiano y su manera de relacionarse en sociedad. Para esto, el Proyecto de Graduación busca detallar características propias de la narcotelenovela como género considerando diferentes narcotelenovelas colombianas y poder llegar a resolver la pregunta problema desde el estudio de bibliografía, encuestas y entrevistas propias que permitan responder a la pregunta problema del Proyecto.

La fascinación por hombres que viven fuera de la ley ha sido explotada por el cine y la televisión por años; este es el caso de emblemáticos filmes como *Scarface*, *The Godfather* y *Goodfellas*. En países como Colombia, donde la producción y el tráfico de estupefacientes tienen una larga trayectoria y forma parte inevitable de la realidad nacional, aparece la mitificación de esta figura en la televisión nacional a partir de 2006 en *Sin tetas no hay paraíso* (Bolívar), donde empieza la normalización de la narcocultura en el país. La narcocultura se refiere a las prácticas culturales que devienen de la industria ilegal de estupefacientes, así como aquel universo que sobreviene desde la mercantilización del mismo.

Estas *narcosagas* que romantizan la figura del traficante, instrumentalizan a la mujer y estilizan la violencia, han influido en una determinada conducta dentro de la población masculina. Su impacto en el hombre es una temática poco abordada a pesar de tener una relevancia social que engloba distintas áreas del conocimiento. Desde el análisis de la manera en la que el arquetipo de narcotraficante afecta a la construcción del hombre colombiano y su manera de relacionarse en sociedad, se permite reconocer problemáticas sociales en concepto de género e imposición cultural. Es por esto que se abre el espacio para establecer la pregunta problema: ¿Cuál es la influencia que tiene la caracterización de los protagonistas de narcotelenovela en la conformación del paradigma masculino colombiano y qué alternativas existen para la representación de la masculinidad en la televisión?

El objetivo de la investigación es considerar el impacto que tiene la telenovela de narcotráfico en la identidad del hombre colombiano y examinar nuevas formas que permitan narrar la historia del narcotráfico en Colombia sin hacer apología a él. Entre los objetivos específicos de este Proyecto de Graduación se encuentra definir las características de la narcotelenovela en el ámbito de la narrativa audiovisual latinoamericana detallando elementos de configuración estética y narrativa para considerar su impacto dentro de su contexto; estudiar la demografía de las narcotelenovelas colombianas; analizar las repercusiones psicológicas que existen sobre hombres respecto a cánones impuestos por este tipo de telenovela y la manera en la que estas impactan su forma de relacionarse en sociedad; considerar el impacto que tiene sobre Colombia que otros países se apropien de su historia y representen a la nación bajo un contexto que les es ajeno.

Los antecedentes académicos a los que se consultarán para sustentar el marco teórico forman parte de los Proyectos de Graduación y demás textos académicos escritos por alumnos de la facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Dentro de los mencionados anteriormente están: el Proyecto de Graduación *Televisión cultural*

latinoamericana. *Estrategias audiovisuales de socialización* (Bohórquez, 2014) que analiza el canal de televisión venezolano TeleSur como promotor de valores de integración en Latinoamérica; es decir, analiza la televisión como industria cultural y reflexiona dentro del control de la información. Postula una alternativa televisiva a esquemas repetitivos de otras regiones que se ocupe de problemáticas propias dentro de parámetros más adecuados. Interesa particularmente el planteo de modelos metodológicos representados en la televisión latinoamericana y su vinculación al público.

El Ensayo Sobre la Imagen *La estética de la cultura narco* (Moreno, 2014) indaga los elementos estéticos que los latinoamericanos han adoptado de la cultura del narcotráfico y busca encontrar un posible factor de convergencia social en la imitación asociada a la visión de éxito, donde se entiende éxito desde la búsqueda del poder como fin último de la realización personal. El ensayo modeliza e identifica la cultura narco desde su concepción en producciones audiovisuales; además, define e implementa el concepto de *narcoestética*. El Ensayo Sobre la Imagen de 2016, también de Moreno, *La novela gráfica en Colombia: arte y memoria para el postconflicto* indaga en el relato del conflicto desde un área de producción distinto como lo es la novela gráfica, o *cómic*, en Colombia. Atraviesa la narrativa de construcción y ejercitación de la memoria social y la considera pertinente para una mirada alterna y menos academicista.

El Proyecto de Graduación *La Narconovela. Narco Star System: la recurrencia en la temática del narcotráfico* (Rojas, 2018) analiza el impacto que genera la sobreproducción y exacerbación de la narcotelenovela, al igual que la manera en la que logra consolidarse como nuevo género de ficción en Latinoamérica. El Proyecto de Graduación realiza reflexiones sobre el recorrido histórico de la televisión colombiana, analiza los géneros televisivos tradicionales, la consolidación de la narcotelenovela como género televisivo y ofrece aportes originales sobre la tendencia de un nuevo modelo de producción audiovisual.

El Proyecto de Graduación *CalíSeñas. Inclusión y participación en la difusión de contenidos audiovisuales para discapacitados auditivos en Colombia* (Aragón, 2018) propone el desarrollo de un formato televisivo que se adapte a la población sorda de Cali, ciudad colombiana que carece de una configuración televisiva dirigida a este público particular. Desde diferentes áreas de la comunicación audiovisual, el proyecto de grado busca comprender los diferentes tipos de formatos televisivos y crear un lenguaje visual propio direccionado a lo institucional. Analiza el rol educativo que tiene la televisión colombiana para su público espectador dentro del primer capítulo: *Educación asistida: La TV maestra*. El Ensayo Sobre la Imagen *El discurso televisivo en la ficción contemporánea. Deconstrucción de una serie de TV* (Chemin y López, 2017) analiza y deconstruye la serie argentina *Estocolmo, identidad perdida* (2016) para indagar en el discurso de la televisión latinoamericana de ficción contemporánea. Atraviesa aspectos de género televisivo, enunciación autoral de la obra, presentación de personajes y reformulación de planteos narrativos como motivación, objetivo y justificación.

El Proyecto de Investigación *Arquetipos e identidad. Personajes y épocas. El caso Francisco Defilippis Novoa* (Ferrari, 2012) analiza y estudia la obra dramática de Francisco Defilippis Novoa (1980-1929), reconocido autor teatral y director cinematográfico que, con 40 obras escritas, se constituyó en un pilar de los valores de la nueva clase media que surgía en Argentina. Francisco Defilippis Novoa como personaje emblemático de la historia argentina. Realiza un estudio de la modelización de personajes nacionales y la forma en la que los personajes de obras emblemáticas se transforman en arquetipos de la conciencia nacional y en una imposición ideológica de los intereses de su época.

El Proyecto de Graduación *Ante todo, hombres\*. Una propuesta pensada para hombres\* que cocinan* (Gallardo, 2018) propone un esquema apuntado a hombres que cocinan y suscitar un cambio en la asignación de roles domésticos. Para ello, realiza un recorrido a través de la concepción del ser humano, una revisión del mercado actual, la identidad masculina y concluye en concepto de diseño y cocina.

El Proyecto de Graduación *La TV Cultural en Guatemala. Influencias Latinoamericanas* (González, 2017) tiene como finalidad elaborar una propuesta de programa de televisión cultural en Guatemala. A través del estudio de televisión cultural y su forma de producción, bosqueja las diferentes etapas de de realización de un programa televisivo así. Hace un análisis de la televisión latinoamericana como elemento cultural narrativo con una fuerte relación de espectador y producto.

Finalmente, el Proyecto de Graduación *El cine colombiano, una cultura de resistencia. El registro audiovisual: denuncia vs entretenimiento* (Hernández, 2016) analiza el papel que ha ocupado la cinematografía colombiana dentro de la construcción y el desarrollo de su sociedad. Tiene como finalidad promover estrategia de creación audiovisual e incentivar la producción de historias innovadoras alejadas de estereotipos e imaginarios reiterativos del pueblo colombiano. Realiza un estudio de productos audiovisuales colombianos y su historia; así como la sociedad del narcotráfico y el cine en el capítulo 4: *Colombia: Una sociedad negadora, las secuelas del Narcotráfico*.

El marco teórico del Proyecto de Graduación comprende también los siguientes antecedentes externos: Courtenay (2000), *Constructions of masculinity and their influence on men's well-being: a theory of gender and health*. Traducido como *Construcciones de masculinidad y su influencia en el bienestar masculino: una teoría de género y salud*, propone una teoría acerca de la salud masculina desde una perspectiva social constructivista y feminista. Sugiere que los comportamientos y beneficios de salud, son formas de demostrar feminidades y masculinidades; es por esto que examina construcciones de masculinidad bajo su contexto y supone que su impacto reside en las estructuración del género y el poder.

El artículo de Rincón (2009) *Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia* se enfoca en el negocio del narcotráfico como una estética que se cruza 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. En el artículo, el autor la define como una *narcoestética* que es ostentosa, exagerada, grandilocuente, de autos caros, siliconas y fincas.

La investigación *La recepción de narcotelenovelas por jóvenes de la ciudad de Bogotá* (Moreno, 2016) comprende las diferencias entre las formas de recepción y apropiación de las narcotelenovelas por parte de jóvenes entre los 12 y 15 años de edad, pertenecientes a diferentes sectores socioculturales de la ciudad de Bogotá. Pretende explicar las competencias culturales, la cotidianidad familiar y los espacios de circulación en Colombia, desde la recepción de narcotelenovelas en el país.

El trabajo de investigación *El cine como representación social a través del uso de estereotipos: el caso de Ocho Apellidos Vascos (2014) y Ocho Apellidos Catalanes (2015)* (Peinado, 2017) busca conocer y comprobar el cine como una representación de la realidad social, el análisis se realiza a través del uso de estereotipos los regionales más usuales de las comunidades autónomas del País Vasco y Cataluña en España. Se enfoca en el estudio de los conceptos estereotipo, tópico y prejuicio social. Busca conocer la función que ejerce el estereotipo dentro de un lugar común, el cine de comedia; es aplicable a la telenovela colombiana como lugar común de la televisión nacional .

Finalmente, el presente Proyecto de Graduación incluye en su marco teórico el artículo *Narcotelenovelas, Gender, and Globalization in Sin tetas no hay paraíso* (Cabañas, 2012). Traducido como *Narcotelenovelas, género y globalización en Sin tetas no hay paraíso*, este artículo académico estudia el caso de la telenovela de Gustavo Bolívar Moreno *Sin tetas no hay paraíso* (2006) desde la crítica a la sociedad patriarcal y la clase media en un mundo de narcotráfico. El artículo se enfoca en estudiar el diálogo que este tipo de telenovelas maneja entre la cultura popular y el discurso hegemónico que existe alrededor de la guerra contra las drogas y la moralidad de la clase media. Cabañas se enfoca principalmente en atravesar históricamente el recorrido de la industria televisiva enfocada en las narcotelenovelas en Colombia; por otro lado, el artículo apunta también a temáticas de



hipermasculinidad y feminidad que son fundamentales para el presente Proyecto de Graduación.

Establecidos los antecedentes que sirven para la construcción del Proyecto de Graduación, se menciona a continuación los capítulos que lo conforman.

El primer capítulo titulado *Compromiso social de los medios audiovisuales*, busca contextualizar al lector respecto al impacto que tiene la televisión como agente hegemónico de comportamiento social en Latinoamérica. De la misma manera, busca contextualizar históricamente el recorrido de la televisión en el país. Esta instancia con la intención de llegar más adelante a definir el concepto de la *narcotelenovela* colombiana y sus características tanto estilísticas como discursivas. Es parte de un estudio de espacio y tiempo de la diégesis audiovisual pasando hacia personajes, arquetipos, temas que trata, su propuesta estética e icónica y finalmente pasa a definir los aspectos que convierten a la *narcotelenovela* en un género televisivo recurrente en Colombia y latinoamérica.

El segundo capítulo titulado *Características de la narcotelenovela colombiana* se enfoca en los elementos distintivos de la *narcotelenovela* colombiana. Se hace un estudio de espacio y tiempo de la diégesis audiovisual pasando por personajes, arquetipos, temas que trata, su propuesta estética e icónica y finalmente pasa a definir los aspectos que convierten a la *narcotelenovela* en un género televisivo recurrente en Colombia y latinoamérica. Parte de un viaje a través de la historia del país, más adelante la aparición del género y finalmente su caracterización.

El tercer capítulo del Proyecto de Graduación titulado *La masculinidad en la narcotelenovela* recorre la psicología del espectador de la *narcotelenovela* en Colombia. Parte con el concepto de la hipermasculinidad y lo encara definiendo su exacerbación dentro de telenovelas de narcotráfico en Colombia. Continúa con definir conceptos de salud mental masculina y la manera en la que se distingue de sus pares así como su importancia. Finalmente analiza la estructuración del género masculino respecto a cuestiones del poder ligado al género.

El capítulo cuatro titulado *El espectador de la narcotelenovela* analiza a su televidente enfocándose en su demografía, alcance y recepción. Este capítulo se enfoca en el impacto que tiene este tipo de contenido sobre el televidente, es por esto que analiza dos telenovelas que se contraponen desde su producción pero que tratan el mismo tema.

Finalmente, el capítulo cinco reconoce la importancia de narrar la historia del país en su ámbito audiovisual y es por esto que busca replantear el discurso narco para narrarlo sin hacer apología a él. De la misma manera, reconoce la importancia de narrar la historia propia y define la contrariedad que aparece cuando países extranjeros explotan y narran una historia que es ajena.

De esta manera, se toma como punto de partida para la investigación, la concepción de los medios de comunicación y específicamente del medio audiovisual como promotor y modelizador de actitudes sociales. Por tener la intención de analizar tanto al personaje de la *narcotelenovela* como a su espectador, es necesario para empezar, comprender las estructuras y articulaciones del medio que las vincula.

### **Capítulo 1: Compromiso social de los medios audiovisuales**

La aparición de la masificación latinoamericana, en un sentido más reciente, destina su mirada hacia la homogeneización y control del pueblo. A su vez, los medios comunicacionales, y en este sentido audiovisuales, funcionan inicialmente como elemento mediador entre Estado y pueblo; además de jugar un rol intermediario entre lo tradicional y lo moderno. Eventualmente, los medios de comunicación modificaron esa intencionalidad de correspondencia conciliadora para convertirse en simuladora. Martín-Barbero afirma que:

Y aunque los medios seguirán "mediando", y aunque la simulación estaba ya en el origen de su puesta en escena, algo va a cambiar como tendencia en ellos. Y no en abstracto, no en el sentido de que ellos se conviertan en mensaje, sino en el mismo sentido que tomará el desarrollo: el del crecimiento esquizoide de una sociedad cuya objetivación no corresponde a sus demandas. Sólo entonces la comunicación podrá ser medida en número de ejemplares de periódicos y de aparatos de radio o de televisión, y en esa "medida" convertida en piedra de toque del desarrollo. Así lo proclamarán los expertos de la OEA: sin comunicación no hay desarrollo. (1987, p. 195)

Aunque masificado, los medios inicialmente tenían como intención reforzar la búsqueda de la expresión plural del modelo liberal a través del fortalecimiento de las distinciones culturales y políticas.

### **1.1 Incidencia de los medios audiovisuales en la sociedad latinoamericana**

Desde sus inicios la radio, de las más cercanas al pueblo, entrega un discurso donde la diversidad social y cultural son primordiales. En los años sesenta, desde la radio se realizó una modificación en la tendencia hegemónica impuesta por la ambición de desarrollo y crecimiento económico de los países latinoamericanos. Como respuesta al florecimiento de la televisión, otros medios se ven obligados a integrar nuevos modos de explotar su divulgación y popularidad. Desde lo técnico y lo discursivo, la radio logra explotar un lenguaje expresivo-coloquial que permitiese la intervención de actividades y contextos. A partir de la adaptación que el medio atraviesa, la radio adquiere el rol como modernizador e informador del mundo popular (Munizaga y Gutiérrez, 1983).

Esta intencionalidad modernizadora, parte en la radio como proyecto educativo, con la pretensión fundamental de acondicionar la técnica del trabajo campesino hacia las metodologías requeridas para lograr el desarrollo. De la misma manera, dentro de los fines de la modernización mediática, estaba la pérdida de supersticiones religiosas que obstaculizan tanto los avances tecnológicos como la tasa de consumo. Igualmente, la radio respondiendo al discurso hegemónico televisivo, busca pluralizarse y diversificar su demografía en función de los intereses del mercado. Munizaga y Gutiérrez afirman que:

La homogeneización del consumidor requiere denominar y categorizar al receptor, produciendo una suerte de clasificación que transforma las identidades sociales previas y las hace funcionales a un determinado esquema de sociedad, donde a la categoría de ciudadano se han agregado otras: espectador, hinchta, joven, mujer, etc. (1983, p. 20)

En primera instancia, la división y sectorialización de los oyentes radiales se conforma únicamente desde la diversificación de los modelos de emisión o programas dentro de una misma emisora. Más adelante la diversificación de la radio divide los tiempos de las

emisoras por franjas de públicos que interpelan a sectores culturales y generacionales demarcados.

Desde finales de los ochenta y principios de los noventa, el espacio dispuesto para la comunicación en Latinoamérica es representado principalmente por la llegada de las nuevas tecnologías. Tecnologías diseñadas y producidas por países ajenos y consumidas por Latinoamérica representando una nueva etapa de un proceso continuo hacia la modernidad; proceso en el cual quedar por fuera significa inmediatamente una defunción económica y cultural. Martín-Barbero afirma:

En América Latina la irrupción de esas tecnologías se inscribe en todo caso en un viejo proceso de esquizofrenia entre modernización y posibilidades reales de apropiación social y cultural de aquello que nos moderniza. ¡Se informatizan o mueren!, es la consigna de un capital en crisis, necesitado con urgencia vital de expandir el consumo informático. (1987, p. 198)

En América Latina la irrupción de esas tecnologías plantea sin embargo una multitud de interrogantes que se enfocan tanto en la matriz productiva que implican, como en la forma de acceder, adquirir y usar estas tecnologías. Emerge de la misma manera una relación pueblo-objeto de implantación, distorsión y subordinación pero también de resistencia y, por tanto, de revisión y modificación.

Según la investigación *América Latina en la encrucijada telemática*, realizada por Mattelart y Schmucler (1983), los niveles de desarrollo científico logrado por país a partir de la expansión tecnológica en el área de la comunicación, son muy diferentes a pesar de que la fascinación por la tecnología suele ser equiparable entre países. Los principales elementos de debate que las nuevas tecnologías abren respecto a las identidades culturales requieren ser detalladas. Una busca establecer una identidad volviendo al pasado y dejándose llevar por un ideal que remonta culturalmente al origen pero que falla al desligarse contextualmente de la dinámica social actual. Por otro lado, se tiene en un sentido abruptamente contrario, las nuevas tecnologías evolucionistas que reducen sustancialmente el pasado y lo considera atrasado; desvalorizan identidades culturales distintas y las sentencia como mero reflejo de la identidad propia o diferenciadora de la

hegemónica, y por tanto, negativa. Es problemático para latinoamérica cuando se consume predominantemente la cultura mediática de otros países. “Nuestros pueblos se están viendo abocados a renunciar a tener y acrecentar su propia memoria, ya que en la disyuntiva entre atraso y modernidad la memoria cultural no cuenta, no es informáticamente operativa y por tanto no es aprovechable” (Martín-Barbero, 1987, p. 200).

La memoria cultural se articula alrededor de experiencias y acontecimientos colectivos que como sociedad son filtrados y cargados de sentido. Su objetivo para una colectividad no es hablar de lo pretérito sino dar paso a un proceso de edificación constante para la identidad colectiva. La lógica de la memoria cultural opera contextualmente en la construcción de una narrativa popular donde cuesta equiparar la cantidad de información a la calidad comunicativa manejada. Como lo establece Rincón:

La verdad, somos un territorio marca narco no por la coca sino por cómo nos comportamos y lo habitamos, desde el presidente hasta quien escribe este texto. Lo narco es una estética, pero una forma de pensar, pero una ética del triunfo rápido, pero un gusto excesivo, pero una cultura de ostentación. Una cultura del todo vale para salir de pobre, una afirmación pública de que para qué se es rico sino es para lucirlo y exhibirlo. El método para adquirir esta cultura es solo uno: tener billete, armas, mujeres silicona, música estridente, vestuario llamativo, vivienda expresiva y visaje en autos y objetos. Ah... ¡y moral católica! (2009, p.148)

La imagen de las tecnologías masivas y mediáticas contemporáneas, instruye social y moralmente a las clases populares latinoamericanas en función a lo que más convenga a sus realizadores. Ya sea como distracción o adoctrinamiento. Se podría decir que la relación entre tecnología, o medio masivo, y cultura funciona perpetuamente con un partido que aporta toda la actividad comunicacional y otro que a pesar de fundamentar el discurso, se limita a recibir información pasivamente. Con la desventaja de seguir suponiendo una identidad cultural que depende de una entidad extranjera hegemónica y normativa, el pueblo latinoamericano termina estando en el fondo de toda identidad cultural (Marín y Morales, 2010, p.12). En América Latina, la homogeneización del estilo de vida está ligado a procesos tecnológicos que son inevitablemente inalterables y es en la pluralidad cultural donde se puede hallar lo propio y diferenciable.

## 1.2 La televisión como espacio hegemónico

Según la Kantar Ibope Media, para 2015 y llegando al 85%, Colombia sería el país Latinoamericano con mayor incursión televisiva; Caracol Televisión y RCN Televisión, los dos canales nacionales y privados del país, contemplan el 80% de la audiencia. Desde su aparición en 1954, la televisión en Colombia se ha establecido como actor constituyente de transformaciones políticas, sociales y culturales que determinan cambios decisivos tanto de formación como de difusión identitaria y nacionalista. Durante el Frente Nacional y pasado el régimen militar del General Rojas Pinilla, se restablecen los medios de expresión política; medios en los cuales los grupos de presión encuentran una ruta legítima para intervenir en decisiones gubernamentales.

La televisión supone además de un aumento en la inversión económica, una dificultad en la organización industrial y una mejora en los dispositivos ideológicos. “Imagen plena de la democratización desarrollista, la televisión ‘se realiza’ en la unificación de la demanda.” (Martín-Barbero, 1987, p. 247). El proceso comunicacional que se vive hoy y la facilidad contemporánea de crear, distribuir y manipular información, dota de poder a los medios de difusión que admiten una generación de espectadores carente de memoria territorial e identitaria. La falta de espacios de representación y expresión desplazan los sentires y diversidades de la población colombiana; al ser desprovisto de un espacio social, la normativa cultural suele ser abordada por el medio audiovisual

El público mexicano y el latinoamericano no resintieron al cine como fenómeno específico artístico o industrial. La razón generativa del éxito fue estructural, vital; en el cine este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbres. No se accedió al cine a soñar: se fue a aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó, se resignó y se encumbró secretamente. (Giménez, 2005, p.171)

Este es un medio en el que toda acción discursiva comprende la delimitación de un mundo dotado de leyes y restricciones. En otras palabras, la televisión desde su conceptualización pretende configurar una representación particular y alejada de la realidad. Sin embargo,

cuando la representación corresponde a las ideas o formas sociales preestablecidas, aparece un intercambio conductual entre ficción y realidad donde comúnmente una persona o grupo social adquiere una forma estereotípica. Mientras que el estereotipo dota de estabilidad y reduce la complejidad del relato, este suele establecer una representación simplista e ingenua de la realidad.

Es evidente que existe un intercambio importante respecto al impacto que tiene el medio sobre la población y este impacto no corresponde únicamente a lo que el espacio audiovisual sugiere. Su importancia yace en las demandas sociales y culturales que el espectador hace a la televisión. Según Pérez "(...) Los medios de comunicación no solo como transmisores de violencia sino como generadores de conductas y modeladores de sueños y necesidades relacionadas con el dinero y su uso. (2013, p. 15)

De esta manera, en la reciprocidad de medio y audiencia, existe una deconstrucción y reconstrucción de la identidad colectiva en tanto la manera de representar la vida social. Según Gramsci (1978), y aplicado al tema en cuestión, la televisión hegemoniza mientras represente intereses pensados como propios por la audiencia. Esto significa, entonces, que no existe una medida hegemónica constante ni permanente si no que es un proceso que depende y se reformula en función a su oyente.

En *The uses of literacy*, Hoggart examina el efecto que tiene la cultura de masas sobre la cotidianidad popular y estudia el actuar de la industria cultural desde el criterio: "El efecto de las fuerzas de cambio está esencialmente condicionado por el grado en que la actitud nueva puede apoyarse sobre una actitud antigua" (1957, p. 223). Este principio reafirma la concepción de que lo masivo es cambiante y por tanto es a la vez un acto de desposesión cultural, es decir la televisión como dispositivo de conocimiento y eventualmente de expropiación de lo esencial. Ratifica que el valor de lo popular reside en la capacidad sociocultural que tiene de representar, materializar y expresar el modo de pensar y vivir de la clase media; así como las maneras que consiguen para sobrevivir a través del engaño

mediante el cual filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica para integrarlo y fundirlo con lo que viene de su memoria histórica.

El concepto de cultura comprende una desarticulación histórica y conceptual bajo un abanico de representaciones e intereses que buscan el abandono del concepto como desarrollo natural de un elemento. Es en el siglo 18 cuando el concepto de cultura adquiere un significado en sí mismo, un valor que sólo tienen o pueden aspirar a tener algunos. Equiparada a la vida intelectual y por antagonismo a la materialidad que difunde la civilización, la cultura se interioriza, se relativiza y se individualiza. Llegado a ese punto, el concepto se fractura y pasa a denotar, en el siglo 19, lo opuesto, cultura correspondiente al mundo de la organización material de las diferentes sociedades, de las ideologías y las clases sociales.

Williams en *Culture and Society: 1780-1950* (1976), lleva a cabo una valoración referente a la reconstrucción del concepto de cultura. Este trata, por un lado, de la aceptación de la cultura común, aquella que tiene su eje en la cultura de la clase trabajadora; y por otro lado, trata la elaboración de un modelo que dé cuenta de la dinámica tan compleja de los procesos culturales de la contemporaneidad. Para analizar los medios populares, Williams investiga las mediaciones políticas, la relación entre la forma de interpretación popular y la organización social contextual, el origen de los modos de narrar asimilados por el medio, así como las formas de conservación y comercialización de la cultura oral. Finalmente el hilo que permite empalmar esta multiplicidad de valoraciones, es la misma de Hoggart mencionada anteriormente y que se puede condensar en: lo masivo que trabaja desde dentro de lo popular.

Desde la supeditación de la Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional durante los años de los gobiernos liberales del siglo 20 en Colombia, se lanzó una política cultural de masas donde la radio y el cinematógrafo jugaban un rol principal y estratégico. El proyecto incluyó una serie de iniciativas económicas, políticas, sociales, culturales llevadas a cabo como política Estatal con la finalidad de hacer del país, una nación



moderna. Como en otros países de latinoamericanos, las élites colombianas habían asumido la tarea de guiar el proceso de modernización que se imponía desde el Estado. Sin embargo, esta tarea comprendía una contrariedad considerable ejercitada desde las mismas clases altas; esto pues ellos eran los únicos sujetos considerados modernos dentro del conglomerado nacional. De esta manera, las élites políticas e intelectuales construyeron su capital simbólico desde la cultura como principio de diferenciación entre clases. Estos esfuerzos por incentivar una serie de iniciativas políticas, económicas, sociales y culturales que dieran al pueblo la liberación de lo no moderno, se impusieron como políticas de Estado.

El Estado se convirtió en responsable de educar, en estos aspectos, al pueblo. Es por tanto que a través del Ministerio de Educación Nacional se intentó lograr un contacto masivo con la población. Introduciendo nuevas tecnologías de comunicación de carácter educativo, la cultura se convierte en elemento diferenciador de clases y moldea sus funciones. Esta transformación pertenece, según Larraín a:

Un proceso de cambio cultural, social, político y económico que ocurre en una sociedad que se mueve hacia patrones más complejos y avanzados de organización, libertad, comunicación y democratización en todos los ámbitos, buscando concretar e implementar los valores y promesas de la modernidad (2001, p.14).

Desde ese momento, la misión de las instituciones culturales estatales se orientan hacia dos objetivos principales: instalar la cultura al alcance de las masas, e integrar a la población bajo un mismo orden y cultura. La forma en la que se establece este intercambio mediático, define la forma en la que se entendía la comunicación desde una perspectiva estatal. Los medios de comunicación masivos como parte de un proceso unidireccional, en el que se lograría un efecto inmediato en el sector final. Dentro de esta concepción, el cine y la televisión serían entendidos también como instrumentos, herramientas o vehículos de dicho proceso.

De la mano con lo planteado anteriormente, Jesús Martín-Barbero, teórico de la comunicación y los medios, analiza las relaciones entre cultura, política y los medios

masivos de comunicación en su libro *De los medios a las mediaciones* (1987) y propone dos momentos básicos en los procesos de masificación en América Latina. El primer momento de este proceso entre los años treinta y cincuenta del siglo 20 donde lo masivo se mueve por un sentido político, sostiene la idea de modernidad como principio del proyecto hacia una nación moderna, que finalmente guiaría al progreso.

La modernidad en América Latina ha sido y es vista con una cierta esperanza, pero una esperanza revestida de ironía por las promesas incumplidas del proyecto modernizador. Es un debate en el que en este momento se litiga no tanto si hubo o no modernidad en América Latina, ya que la discusión actual es alrededor de qué modernidad hubo –y hay- en América Latina. Más bien se trata de comprender la específica manera que tiene América Latina de estar en la modernidad (Marín y Morales, 2010, p.3).

Dicho proyecto pasaba por la necesidad de introducir las economías nacionales y asegurarles un lugar en el mercado internacional; y en un sentido político, tenía la obligación de crear una cultura alrededor de la idea de nación. Este planteamiento refiere entonces la conflictiva constante de relación Estado y población en el cual los medios masivos de comunicación cumplirían un papel definitivo y estratégico al ser usados para exigir desde el Estado, que la masas legitimen y llenen de sentido la idea de nación. Es bajo esta concepción que la tarea de los medios de comunicación sería vital tanto para la formación como para la difusión de una identidad nacionalista. El segundo momento del proceso de masificación en América Latina según Martín-Barbero, comprende la década del sesenta y está organizado por el mercado, la economía y el consumismo; refiere a una estructura económica e ideológica específica de los medios. Según la división propuesta por el autor, a lo largo de la historia de latinoamérica, los medios masivos han jugado un papel como conformador de una cultura moderna de masas.

La telenovela como género televisivo, suele remitir a un entorno por fuera del texto mismo, es decir que refiere a contextos cotidianos como el de la familia, la vecindad, las amistades o el trabajo. Sin embargo, la telenovela no solo toca temas de la cotidianidad, sino que funciona como su contraparte, su sustituto y finalmente como constituyente de identidades primordiales y colectivas. Por ser un objeto recurrente de la comunicación ordinaria, se

convierte en objeto de transformación porque resemantiza el discurso televisivo y permite reformular estatutos sociales.

Es precisamente el carácter hegemónico de la televisión contemporánea el que moldea la imagen de sus naciones en función de públicos indiferenciables, neutros y modelizados para ser globalizados e indistinguibles. La convergencia de medios es definida por Jenkins (2006) como el “flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento” (p.14). Esta circulación mediática y de contenidos, ha permitido un incremento en el tiempo y cantidad de contenido consumido, resultando en un incremento en la demanda de programas. La industria mediática saca partido de esta demanda y transita una esfera estratégica de auto percepción donde operan desde la imagen que el espectador tiene de sí y con la que busca ser reconocido por los demás.

La homogeneidad del discurso televisivo en Colombia exige el reordenamiento tanto del sistema nacional de televisión como un incremento en el interés del público por diversificar el discurso que lo delimita. Esto refiere a la expansión de número de canales nacionales no privatizados, diversificación de temáticas abordadas y la instauración de canales públicos de televisión especializada e inclusiva.

### **1.2.1 Nuevas plataformas digitales**

Considerar que aunque Colombia fue, en su momento, triunfante en el medio televisivo en cuanto a esta temática respecta, hablar de televisión o hegemonía mediática hoy en día compete además plataformas digitales. Como se establece en la investigación *La hegemonía de la televisión informativa latinoamericana en la transición digital*:

La televisión tradicional de señal abierta y de contenidos generalistas vive sus últimos años en América Latina, en razón de la transición hacia la televisión digital terrestre, su ocaso depende de decisiones políticas respecto a las fechas de los apagones analógicos, en cada país; por otro lado, la televisión digital y a través de Internet tiene presencia, cada vez mayor, en la región e implica modificaciones en los patrones de consumo hacia una demanda específica con posibilidades de

recepción en distintos dispositivos. (Suing, González-Alba, y Carpio, 2018, pp. 210-211)

Es inevitable considerar que las plataformas que no se adapten a estos nuevos formatos de producción, quedarán relegadas y olvidadas. Los contenidos audiovisuales deben adaptarse tanto a los cambios mediáticos como a las nuevas exigencias y necesidades del espectador, cualidad que es fundamental en la era digital por el intercambio entre realizador y espectador a través de las redes sociales. Esto, sin embargo, no significa que los medios más tradicionales como la televisión desaparezcan pero sí que los contenidos se diferencian; es aquí donde hay que hacer la distinción de la narcotelenovela como producto a ser realizado y consumido predominantemente en plataformas digitales.

La masificación y globalización de contenidos a través de plataformas web como *Netflix*, permite la apropiación y generalización de contenidos particulares. Esto sucede con series contemporáneas como *Narcos* (2015), basada en la historia de la lucha contra las drogas de la década de 1990 en Colombia; es sin embargo producción estadounidense, por lo que termina de narrar una historia desde una perspectiva meramente espectacular, pasando por alto consideraciones contextuales y dulcificando aún más la figura del antihéroe narcotraficante. La época de la post verdad se vincula directamente con el tema de las plataformas digitales, donde realidad es distorsionada deliberadamente y es especialmente peligroso que la línea entre ficción y realidad se borre, ya sea en medios digitales o en la televisión convencional.

### **1.3. Televisión privada y abierta en Colombia**

En países como Colombia, donde la televisión es de cierta manera propiedad del Estado porque es este quien maneja sus contenidos a pesar de ser privada, se refuerza lo preestablecido, la televisión en el país como eje de modelación hegemónica y dominante. Este tipo de discurso constituye un diálogo que requiere la reducción de diferencias narrativas al mínimo para permitirse alcanzar un público mayor pues el carácter privado de

este medio tiende a confundir grados de comunicación con grados de rentabilidad económica. Esta tendencia a reducir diferencias en la representación suele caer en prejuicios y estereotipos culturales donde el realizador ve a su público como pasivo e incapaz de comprender lo presentado si no es desmenuzado y reiterativo.

La concepción de Estado en el país se ha transformado y variado enormemente en el tiempo. Originalmente, se estableció únicamente el gobierno, luego el gobierno con particulares, aparecen partidos políticos representantes de la sociedad civil, y eventualmente, surge la televisión abierta y estatal en el mercado internacional como herramienta de globalización mediática.

Los cincuenta años de funcionamiento de la televisión en Colombia presentan evidencias acerca de una tesis que dice que la legislación sobre el medio se mueve entre el Estado y el mercado como dos procesos superpuestos y que éste, finalmente, termina por convertirse en norma para el Estado, la cual se manifiesta en los criterios de adjudicación, realización de productos y ofertas en las “parrillas de programación”, sea ella “comercial” o “educativa y cultural”. (Vizcaíno, 2005, p.1)

De la misma manera, la acción legislativa y moralista está supeditada cultural e históricamente en el país. Es por esto que es posible comprender dentro de la jerarquización y ordenamiento social, el interés por un ente organizado que construya estructuras normativas que imiten y a su vez refuercen sistemas sociales estructurados.

Las normas se constituyen en configuraciones históricas propias de políticas e instituciones que tienen por función estructurar relaciones entre sectores sociales, del Estado y de actores privados. Estas normas incluyen ideas e instituciones que constituyen un componente central de la vida en sociedad.

Los procesos de socialización tienen, entre otras funciones, las de guiar la conducta humana conforme a los ideales trazados contextualmente. Esta conducta es regida por normativas sociales que, en todo caso, afectan la vida diaria y personal. Con estos elementos entramos a analizar el caso de la televisión como una actividad social que, por lo tanto, une a la sociedad y el Estado. La conexión con la sociedad es evidente; de la sociedad deriva su audiencia, los temas y valores que construyen el discurso, comparten

los medios económicos y finalmente gana reconocimiento como actividad constituida que satisface necesidades particularmente concentradas en la conformación de una sociedad y la transmisión de modelos de vida. De igual manera, como sociedad se tiende a adoptar elementos de la televisión como medio porque esta no es aséptica a su contexto sino que se establece como intercambio.

Las ataduras al Estado colombiano están definidas por el régimen jurídico del país que le otorga al mismo una responsabilidad sobre la determinación de políticas, dirección, regulación, control, asignación de concesiones para usar del espectro electromagnético libremente, así como disposiciones que facilitan y promueven el desarrollo del medio (Vizcaíno, 2005). De igual forma y según los artículos 20, 76 y 77 de la Constitución de Colombia de 1991, si en la Carta Constitucional de 1886, y en sus reformas, no se explicitan estas determinaciones, en la de 1991 se deben poner en primer plano aquellas relativas al acceso para evitar así prácticas de monopolio y buscar crear un ente autónomo donde el Estado se hace responsable de la política y de las concesiones sobre el uso del espectro electromagnético, es decir, se encargue de la televisión abierta. Bello afirma que:

El Estado tenía un papel preponderante, ya que estaba encargado de asignar las licitaciones de los espacios de televisión, tenía la tarea de manejar buena parte de las decisiones tecnológicas y de transmisión de la señal, ejercía las labores de control y vigilancia, imponía sanciones que iban hasta la caducidad administrativa y manejaba los dineros que provenían de diferentes fuentes, siendo una de ellas el alquiler de los espacios asignados. Así mismo reglamentaba la programación, le imponía porcentajes a la inversión extranjera y exigía determinados porcentajes de producción nacional. (2003, p. 129)

Como se estableció anteriormente, la televisión en Colombia surge como iniciativa estatal. Esta intencionalidad jurídica se llevó a cabo desde su instalación hasta los años noventa, es decir que tuvo un espacio histórico de cuarenta años iniciales. Para los años cincuenta la sociedad en Colombia, experimentaba cambios paulatinos y lentos económica, política y culturalmente. Iniciaba recientemente procesos de modernización vinculados a la industrialización y de conformación de mercados internos. La televisión nacional colaboró en la transformación de la mirada social y por tanto el cambio en la mentalidad del

colombiano. Es en este momento en el que inicia la construcción de nuevas y diferentes representaciones sociales a las que venían constituidas por la sociedad colombiana tradicional.

En este período hay una fuerte presencia del Estado no solo desde lo gubernamental sino también desde un mercado económico dominado por un pequeño número de vendedores reservado a los primeros programadores y anunciantes que se vincularon al medio. La capacidad de negocio del pequeño grupo de proveedores pioneros que fundaron las empresas mediáticas en el país recibió el apoyo del Estado pues externa e internamente se tenía las condiciones para que el desarrollo de los medios masivos ocurriera en el país.

En el plano externo, las frustraciones dejadas por la crisis financiera de 1929 en los Estados Unidos fue una lección que cambió la concepción del manejo de la economía. Los estados asumieron un papel protagónico de dirección de procesos sociales y de liderazgo en la economía. Por lo tanto, se esperaba que los particulares encontraran en sus gobiernos una fianza que les asegurara sus inversiones, en algunos casos, o les financiara sus operaciones, en otros casos, hasta que hubiesen acumulado lo necesario para autosostenerse en la competencia. (Vizcaíno, 2005, p. 6)

Lo que se hacía, directa o indirectamente, por parte de la televisión por su cuenta o a través de intermediarios, se ajustaba a la razón de Estado. Por esto los costos económicos de de prestación de servicios auxiliares para la realización de programas eran prácticamente simbólicos porque el Estado no pretendía hacer utilidades sino prestar el servicio conjuntamente con los medios particulares. Se prefería económicamente importar programas de televisión realizados en el exterior, enlatados, que aplicar inversiones extranjeras en el medio que contemplaban una cuota más alta, de programas nacionales para ser emitidos.

La televisión en Colombia sufrió grandes transformaciones a finales del siglo 20 con la aplicación de las leyes 182 de 1995 y 336 de 1996, bajo las cuales los medios masivos de comunicación se reglamentaban. Inicialmente existieron en la televisión abierta tres canales nacionales y cuatro regionales. Parte de la estructura de la televisión nacional funcionaba bajo un sistema mixto; el Estado era propietario de la redes de transmisión y

regulaba su programación. El Instituto Nacional de Radio y Televisión (INRAVISIÓN) era la entidad encargada de asignar la explotación del servicio a empresas privadas; a través de licitación, entregaba espacios para ser programados y lucrados a través de publicidad. Gubernamentalmente, se operaba la infraestructura y el mantenimiento del sistema fijando cuotas para la producción nacional e inversión extranjera.

Dentro de este mercado se consolidaron dos grandes empresas provenientes del sistema radial nacional. Debido a su estabilidad financiera, las empresas Caracol y RCN lograron capitalizar el medio y consolidarse dentro de esta ordenanza.

Caracol Televisión es un canal de televisión abierta colombiano que empieza a desarrollarse en 1954 tras una oferta por parte de la Organización Radiodifusora Caracol a la Televisora Nacional para continuar con su operación radial en esta nueva plataforma. Después de 40 años de televisión estatal y tras una proyecto instaurado en la Constitución Nacional de 1991 que buscaba privatizar la televisión en el país, Caracol Televisión adquiere uno de los tres canales (Caracol, RCN, CityTV) de programación privada en el país. Este tipo de transformación implica modificaciones en todas las áreas que conforman el sistema: su configuración administrativa, los sistemas de inversión, los procesos de producción y dirección de la programación. De la misma manera, implica para el Estado una seguridad económica e inversión tecnológica. Caracol y RCN, siendo parte de grupos económicos fuertes, manejan intereses fuertes sobre el mercado nacional; específicamente en el de la cerveza, las bebidas gaseosas, la radio, los textiles, la telefonía y la aviación. Existe un interés particular desde las instituciones gubernamentales hacia los contenidos en circulación, así como intereses privados de rentabilidad y publicidad. La inversión publicitaria como fuente económica principal, hace posible el funcionamiento, cuantificación y desarrollo de la televisión abierta. Ambas empresas desarrollan dentro del sistema televisivo una significativa pauta publicitaria que trabaja de forma cíclica con su funcionamiento empresarial; sistema que recibió un incremento en las tasas de inversión publicitaria durante 1993 y 1994.



A partir de esta transformación, la televisión colombiana abrió paso a la diversificación de las posibilidades audiovisuales, dando cabida a nuevas ofertas televisivas. Se fueron estableciendo estilos propios tanto por las normas de cuota de pantalla como por las preferencias de los televidentes hacia la programación nacional. Se abre paso a canales regionales y locales de carácter estatal como Señal Colombia, que sostiene un objetivo educativo y cultural y se establece desde la Comisión Nacional de Televisión (CNTV) constituida en 1991 para regular, controlar y la vigilar la televisión.

Pero, como se ha demostrado en muchos otros estudios, la televisión es, sin duda, el producto de las industrias culturales que ocupa el lugar preferido dentro de las jerarquías del consumo cultural de nuestro país, con una importancia por lo demás central en el impacto del conjunto de las industrias culturales en el PIB (Bello, 2003, p.133).

Se alteraron horarios y ampliaron las duraciones de los programas y se afiliaron por franjas sometidas a un constante cambio según la preferencia de los televidentes. Cambios no solo administrativos sino también desde estructuras narrativas que interesan más al espectador. Esto ratifica entonces la relación simbiótica de Estado-pueblo mediante la cual, la televisión es usada como herramienta para comunicarse entre sí. La relación entra en conflicto cuando una de las partes se transmuta y adquiere intereses externos a la correspondencia; en este caso, intereses económicos de las empresas prestadoras del servicio.

## **Capítulo 2: Características de la narcotelenovela colombiana**

Si se habla de historia, desde principios del siglo pasado, la guerra contra las drogas ha sido un tema político latente para los gobiernos de distintos países del mundo. Según Edberg (2004), la razón principal para que esta problemática persista a pesar de los grandes esfuerzos que se han realizado para eliminarlo, es que esta práctica es normalizada y aceptada por las comunidades que la rodean. Desde sus inicios en la década del 40 en latinoamérica, los conglomerados sociales que le rodean lo han consentido, tema que ha resultado en la dependencia económica al tráfico ilícito de estupefacientes.

De manera similar, la prohibición del consumo de bebidas alcohólicas en Estados Unidos durante la época de la denominada Ley Seca de 1920, desencadenó el desarrollo del crimen organizado en el país. Gangsters y delincuentes se convirtieron en personajes reconocibles dentro de la admiración y el temor de su público. La distancia entre el universo ficcional de la narcotelevisión y el del mundo real se vuelve acotado; la industria cinematográfica no tardó en aprovechar su relevancia social que parecía simular y parodiar de manera burda el sueño americano, aspecto atractivo para sus espectadores.

### **2.1. La violencia en el milenio**

Existe en Colombia un período histórico bautizado *La Violencia*, en mayúsculas. Testimonialmente se coincide en los libros de historia que este suceso, iniciado en la década de 1950, culminó exactamente en 1965. Según las estadísticas recopiladas mensualmente por la Policía Nacional y publicadas en la revista *Criminalidad*, la tasa de violencia general, es decir homicidios que no son de carácter político, se mantuvo relativamente baja entre 1966 y 1976. Esto no significa, sin embargo, que los niveles no fueran superiores a los del resto del mundo, solo que comparativamente al periodo anteriormente mencionado, hubo un descenso en la violencia del país.

Después del asesinato del candidato a la presidencia Luis Carlos Galán en 1989, César Gaviria toma el mando del partido y es elegido Presidente de la República entre los años

1990 y 1994. Se registra para este periodo un incremento en los grupos guerrilleros, esto vinculado a mayores ingresos económicos por la venta ilegal de la cocaína. Además del aumento en la violencia nacional deviniendo del enfrentamiento entre Estado y grupos guerrilleros, se puede establecer una relación entre el crecimiento acelerado de la violencia y la guerra contra las drogas.

Aunque no existe forma de atribuir directamente el elevamiento de las cifras en cantidad de homicidios de 1977 y 1984 a entes organizados de narcotráfico, ambos años marcan respectivamente el comienzo de la bonanza de la marihuana y la de la cocaína. El incremento en violencia urbana vinculada a las operaciones de exterminio conocidas como la *limpieza social* de 1984 a manos de organizaciones armadas y bandas criminales son también una razón posible del crecimiento de la tasa. Sin embargo, es más común vincular las subidas y bajadas en el comportamiento criminalístico del país al tráfico y siembra de estupefacientes por coincidir en un descenso de los niveles de homicidio tras el pacto de sometimiento de justicia entre el gobierno y líder narco, Pablo Escobar; confirmando de esta manera su fuerte influencia en el comportamiento del país. Como lo establecen Cubides, Olaya, Ortiz en una investigación hecha sobre los niveles de violencia en el país dentro del periodo en cuestión:

Parece viable plantear, entonces, un efecto de amplificación de la violencia directa del narcotráfico sobre la violencia en general, en dos sentidos: a) en cuanto el narcotráfico impuso en el medio sus paradigmas sociales de comportamiento, machismo, honor, valentía por vía de las armas, patrones estimuladores del recurso de la violencia como recurso banal; b) en cuanto el narcotráfico reclutaba, efectivamente, sicarios a través de sus oficinas, estimulaba una concurrencia y profesionalización del oficio, y adiestraba personal que simultánea o posteriormente se ejercitaría como matones independientes, sin control de las organizaciones. (1998, p. 36)

La llegada al nuevo milenio para el país estuvo cargada de bagajes del siglo anterior. El siglo 21 llegó a Colombia con un conflicto armado avanzado y una crisis política, social, militar y económica muy fuerte. Hacia el siglo 21 latinoamérica se había configurado desde lo narco, la moralidad el ideal de vida se dirigía a supuesto éxito que porta el *gran capo*; sus códigos se trasladan a la literatura, el cine y la televisión. Dos eventos marcaron el

futuro del país: el primero fue el ataque de Al Qaeda a las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de Septiembre del 2001 y el segundo fue el fracaso de los procesos de diálogo entre el Presidente Ernesto Samper y las Fuerzas Revolucionarias de Colombia (FARC). La caída de las torres derivó en nuevas medidas de seguridad pública en Estados Unidos donde los grupos insurgentes de Colombia fueron definidos como amenaza a la seguridad nacional estadounidense, por lo que sentían la necesidad de involucrarse para erradicarlos. El país sobrepasó todos sus récords de violencia en el año 2000; se registraron más de 38.000 muertes violentas, 205 masacres y más de 3.000 personas secuestradas. La política antidrogas de Estados Unidos en América Latina apunta a una lucha antinarcóticos desde la militarización de la zona por medio del llamado *Plan Colombia* que avanzó significativamente desde el año 2000.

## **2.2 Aparición del género**

A diferencia de otros géneros que le preceden, en el cine de gánsters es predominante el punto de vista del criminal; por lo cual la película resulta ambigua desde la moralidad. La búsqueda del sueño americano del cine negro se tradujo, en una escala más criollista y latinoamericana, en la persecución de una vida subjetivamente exitosa definida desde lo narco por los lujos, el respeto y la autoridad. Los productos audiovisuales en Colombia tienden a la concepción de que si el tema que se narra se inclina al gigantismo y a la magnificencia, el guión será bueno. Por lo que se tiende a historias del capo, la poca ética del colombiano, la violencia, el desplazamiento, la corrupción y la explotación (Ramírez, 2015, p. 16). En latinoamérica, y particularmente en Colombia, la articulación hollywoodense se vio emulada dentro de la esfera pública que define la manera de pensarnos como sociedad: la telenovela. La telenovela es además un modelo narrativo que nos permite comprender a la sociedad en América Latina.

Como se planteó anteriormente, la narcotelenovela colombiana tal vez sin darse cuenta, repite patrones del cine hollywoodense de gangsters. Idolatrar a la figura del delincuente,

presentar al delincuente como un héroe por fuera de la ley o un antihéroe que se opone al sistema; un villano para la sociedad. La trama de estos productos siempre se encaminan hacia las rivalidades de dos bandas criminales encabezadas por gánsters materialistas imposibles de atrapar. El pandillero que es rebelde, capaz de desafiar a la ley y a cualquier ética de negocio convencional, suele narrar su propia historia. “Si la telenovela es tan importante para disfrutar y pensar, si es lo que la gente más ve, si es nuestro producto cultural más conocido en el exterior... ¿Cómo somos los colombianos según nuestras telenovelas de éxito?” (Rincón, 2009, p. 159).

Basadas en historias reales, esta subjetividad logra generar una empatía y gusto por la violencia en el espectador, que es además víctima de la romantización de un supuesto héroe que busca la identificación de su público. Es por esto que es posible considerar que dentro del mundo audiovisual, esto suceda de nuevo para muchos latinoamericanos.

Tanto las narcotelenovelas, como el cine gangsteril, son el resultado de fenómenos sociales importantes; en este caso, es posible afirmar que el fenómeno narco tuvo repercusiones fuertes para el destino de los distintos países latinoamericanos. Es importante abordar conceptos propios del cine latinoamericano y específicamente del colombiano cuando hablamos de la explotación de temáticas sensibles desde el cine y la televisión; esta es la noción de *pornomiseria*, acuñada por Luis Ospina y Carlos Mayolo en su cortometraje de 1977, *Agarrando Pueblo*, para criticar un género propio y recurrente en el cine colombiano. El cine de la *pornomiseria* fue un cine que solo se valía de la pobreza y la miseria humana para conseguir dinero y reconocimiento internacional. A pesar de que este tipo de narrativa fue reiterativa en el país desde la década del setenta hasta aproximadamente el año 2003, es posible encontrar en el cine y la televisión colombiana contenido de este tipo desde telenovelas coetáneas a su periodo de auge hasta en producciones audiovisuales recientes. La temática del cine y la televisión colombiana dejó de ser, tras la Ley de Cine de 2003, la pobreza; el interés de los jóvenes realizadores se

giró hacia la estética y la cultura narco, por ser un tema que se empezaba a dejar atrás y por tanto, a mitificar. Como lo establece Martínez en un artículo para la revista Granma:

Representan la visión ligh [sic], acartonada, sin densidad, mitificadora y acrítica de dicha lacra, de su abyección y sus escenarios horrendos folclorizados for export (en parte de los casos con guiones y capital proveniente de testaferros o jefes de los propios carteles) en interminables capítulos interesados en “pornificar” antes de expresar dramáticamente. (2017, p. 1)

Siguiendo la línea del cine de la *pornomiseria*, los realizadores de la televisión de inicios del siglo 21 fragmentan la historia del país para distorsionar contextos, vanagloriar la violencia y romantizar imágenes de la vehemente y cruel realidad. En la necesidad de incrementar el ingreso financiero de las cadenas televisivas, se caricaturizan personajes, se decoran puestas en escenas para hacerlas pintorescas y se maquillan situaciones para que parezcan más agradables. La narcotelenovela colombiana se instaure como género híbrido y busca la transformación de paradigmas culturales a través de la renovación de grupos sociales.

Ya sea evidente o velada, la apología a lo delincencial no solo dejó de luto a la historia de Colombia, sino que también la silenció y la hizo más fácil de olvidar; este género televisivo se lucra del dolor de las víctimas e incita al odio, tema que ya está de sobra en latinoamérica. Y no es por decir que esta admiración no existía de antes y que la violencia en el país deviene de ahí, pero es necesario entender al cine y la televisión como elemento hegemónico y transgresor. Si se repasa la historia del cine, la televisión e incluso de la literatura latinoamericana, se sabrá que el entusiasmo por temáticas de este tipo ya existían. Realmente, se debería hacer foco en las desigualdades sociales resultado de decisiones políticas que no se van a tratar en este texto, pero en cuanto a lo que este Proyecto de Graduación compete, el universo audiovisual y en el caso colombiano en aquel de las *narcoteleficciones*, está repleto y hace parte fundamental de su proliferación a generaciones posteriores.

El riesgo de su instauración no yace exclusivamente en las temáticas que atraviesa si no sobretodo en la demografía del público al que apunta, la falta del posicionamiento ético de

su producción deriva en la desorientación moral de espectadores cuyo plan de vida está en pleno desarrollo; su juicio crítico es casi nulo, no pudiendo diferenciar la realidad, de elementos dramáticos y exageraciones narrativas propias de la ficción. Según el Grupo de Investigación Etnológica de Colombia su influencia es mucho más nociva en los niños y jóvenes del país. Es entonces necesario entrar en la categorización de la narcotelenovela como género para poder hacer hincapié en los problemas puntuales que este tema abarca.

Rincón se cuestiona y añade:

¿Y cómo es la narco.estética? 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. En síntesis, la «obstinación de la abundancia, el gran volumen, la ostentación de los objetos (...) El poder de ostentar». (2009, p.151)

Es típico en las narcotelenovelas crear un sistema de supuesta justicia donde se castiga a cualquier poder que lo contradiga. El formato presenta la repercusión de sus actos criminales como irrelevantes por dos razones: siempre tienen la opción de entregarse o, si son atrapados, el gran poder que tienen conlleva a la opción de poder negociar su sentencia y tener calidad de vida estando incluso en la cárcel. Existe una superioridad en calidad de vida cuando se es un narcotraficante poderoso, hay protección mientras se sigue trabajando y esto se puede percibir en los seriados televisivos.

Desde cierto punto de vista, el género enseña que la vida moral no vale la pena vivirla; seas narcotraficante o no, la vida de personas no involucradas siempre está en peligro, por lo que las ganancias económicas son solo un punto atractivo desde una mirada donde el sistema ético de la sociedad contemporánea no funciona; no se puede depender de la elección moral correcta para llegar a un buen resultado. La transformación dual entre personaje y persona, de victimario a víctima es la manifestación de una moralidad ambigua y confusa. Polit-Dueñas sobre lo narco en la literatura menciona: “el peligro de los sicarios es que se convierten en personajes fascinantes a quienes la literatura trata de descifrar convirtiéndolos, a veces, en monstruos por la falta de valores, y otras, en víctimas por lo mismo” (2006, p. 125).

Sostiene entonces que finalmente no existe un ente particular a culpar por el fenómeno, y desde esta mirada, nadie se responsabiliza por estos actos. En alguna instancia del recorrido, el personaje de la narcotelenovela se presenta como víctima de su contexto, aunque se pudiera decir también que es a su vez constructor del sistema contextual, creando un ciclo donde el victimario se convierte inmediatamente en victimario.

Se puede interpretar que el narcotraficante es un ser humano que lucha con sobrevivir dentro de su contexto social, político y económico. Resulta complejo responsabilizar a un individuo que busca sobrevivir por lo que finalmente se festeja la justicia así sea relativa bajo circunstancias inciertas. Entonces, resulta complejo juzgar a un criminal dentro de un sistema de valores que no aplica a él, sencillamente porque además de criminal, es víctima.

El universo de las narcotelenovelas crea un universo de criminalidad premiada; el trabajo honrado y el respeto por el otro es para *el bobo*, creando un nuevo paradigma de estilo y metas de vida. Rincón establece que esta fascinación por lo narco es la inclinación del colombiano por una estética distinta y que es común entre las comunidades despojadas, que se acercan a la posmodernidad, donde solo en el dinero se encuentra una posibilidad de existir en el mundo capitalista (2009). Según Courtenay:

El género es negociado en parte a través de relaciones de poder. Prácticas de poder a micro nivel (Pyke, 1996) contribuyen a la estructuración de transacciones sociales cotidianas, transacciones que ayudan a mantener y reproducir estructuras de poder e inequidad mayores. Estas relaciones de poder están localizadas y constituidas, entre otras prácticas, la práctica del comportamiento de la salud. La subordinación sistemática de la mujer y hombres de menor estatus -o patriarcado - es posible, en parte, a través de estas demostraciones genéricas de salud y comportamiento saludable. (2000, p. 1388)

De esta manera el universo de lo narco inventa su propio sistema de valores donde se define una noción del bien y el mal y relaciones de poder propias que repercuten en las formas cotidianas de comportamiento.



### 2.3 Características de la narcotelenovela

La narcotelenovela como género toma elementos de diversas áreas del cine y la televisión. Se puede decir que comparte características con la telenovela y el melodrama común, el cine policial negro y, por ende, con el primitivo cine de gánsters. Tanto la telenovela de narcotráfico como el policial negro plantean “el estudio de la ficción criminal” (Heredero y Santamarina, 1996, p. 17). Presentan una mirada decepcionada del mundo, específicamente en el ámbito social. La mirada del protagonista que se presenta al público es cínica y por momentos escéptica, es por esto que no tienen problema con entrar en el mundo del crimen y la violencia, porque el castigo no parece tan terrible comparado a la victoria. La narcotelenovela se maneja desde la instauración características de la narcocultura como la vestimenta, música, religión, filantropía y consumo desmesurado. Entre las significaciones que esta cultura propone está la violencia, el machismo, el consumismo, poder adquisitivo, heterosexualidad, marginación, estatus, importancia, regionalismo, paternalismo, identidad de clase y la exclusión.

Esta sección del capítulo busca definir las características de la telenovela de narcotráfico como género televisivo. Entonces, entra en duda definir si clasifica realmente como género.

Según Wellek y Warren:

A nuestro entender, el género debe concebirse como una agrupación de obras literarias efectuada en base, teóricamente, tanto a la forma externa (metro o estructura específicos) como a la forma interna (actitud, tono, intención o, por decirlo claramente, el tema y el público). La base visible puede ser una o la otra (p. ej., «pastoral» y «sátira» por lo que respecta a la forma interna; verso dipódico y oda pindárica por lo que respecta a la externa); el problema crítico, sin embargo, será entonces hallar la *otra* dimensión, completar el diagrama. (1966, p. 231)

El género es un marco operativo determinado codificado bajo estereotipos cultural y socialmente aceptados como tal. Es además, configurado industrialmente y constantemente cambiante. El modelo se construye en base a la conexión que existe entre lo audiovisual y el imaginario de su audiencia, por lo que son tan importantes los códigos de enunciación del relato como su recepción en audiencia. Es decir que, no solo hace falta

una serie de pautas que sean reiterativas y que enmarcan al género dentro de una categoría si no que además, deben ser aprobadas por quien las consume.

Se puede definir como narcotelenovela a todo discurso televisivo cuyo contenido se relacione directamente con la realidad histórica de Colombia en la década de 1960, época señalada por la producción y tráfico de narcóticos. “La narconovela es aquella en la que el origen, desarrollo, implementación, solidificación, mutación y secuelas del narcotráfico han repercutido en la configuración estética y axiológica del mundo representado” (Jastrezbska, 2013, p. 49).

Es posible enmarcar a la narcotelenovela desde la definición anteriormente pactada de género. Con más de diez años en el aire, es evidente que no solo elementos de su configuración se respetan y se repiten para componer el género si no que además son aceptadas por su público espectador que continúa consumiendo el producto incluso en nuevas plataformas por fuera de la televisión. Las películas de cine negro y, por consiguiente, las telenovelas de narcotráfico giran en torno a temas criminales, sus protagonistas están siempre bajo situaciones extremas de peligro.

Por supuesto que el género está definido por la sociedad en la que nace, por lo que más adelante se busca definir a la narcotelenovela colombiana específicamente, aunque pueda compartir elementos genéricos con narcoteleficciones de otros países latinoamericanos. Es fundamental que la definición que se haga del concepto en cuestión, gire en torno y sea referente a la sociedad que lo produce y lo consume; su masificación, como se comentó anteriormente, lo destaca y lo diferencia. Respecto a lo anteriormente planteado, Pérez afirma que:

Aunque la narco novela ha generado amplia controversia, gran parte del problema se debió a su traslado al mundo de la televisión con la narco telenovela, ya que de esa manera ha sido posible propagar con mayor eficiencia y eficacia su discurso a un amplio espectro de televidentes (2013, p. 19).

No solo lo mencionado anteriormente compone al género a pesar de ser lo principal; de estos derivan elementos de estilo, construcción narrativa y puesta en escena. Es por esto que se considera necesario hacer una distinción a continuación.

### 2.3.1. Temáticas y universo discursivo

Evidentemente el hilo conductor y temático de la telenovela en cuestión, es el narcotráfico; de aquí parte todo lo referente a la estética, lo icónico y lo simbólico. Las temáticas en torno a drogas, prostitución, armas y muerte son el eje central del género. Además, y siguiendo el hilo de la telenovela tradicional, el argumento de la narcotelenovela se desarrolla bajo el modelo narrativo aristotélico; por lo que el discurso se divide en tres partes: inicio, desarrollo y desenlace.

Deviniendo de la literatura serial negra, aparece una tendencia importante denominada *crook story*, que se diferencia por narrar la historia a partir de la biografía del gángster. Desaparece la estructura detectivesca de la literatura y cine negro. Las historias en el *crook story* nacen de las noticias en los diarios, en el caso de las telenovelas de narcotráfico, parten de hechos de la vida real y la historia colombiana. Se separa del género precedente *hard boiled*, que es un subgénero de la novela negra, porque presenta una simplicidad argumental, narrativa y dramática mayor. Estas estructuras discursivas son tomadas por las telenovelas de narcotráfico por su facilidad de ser transpuestas en la pantalla chica.

La narcotelenovela, remontándose al cine clásico en general, el melodrama y la telenovela, construye el relato de manera lineal, que por momentos tiene saltos en el tiempo y puede ser retrospectivo pero siempre con un montaje causal que busca permitir que la historia avance. A través de la tendencia al *happy end* o final feliz relativo al antihéroe, el espectador empatiza con él, logrando finalmente un nivel de optimismo y esperanza que no tenía inicialmente, la vida que se desearía tener. Según McKee:

Hollywood evolucionó hacia versiones muy irónicas de las historias de éxitos, las tramas de redención, en las que los protagonistas perseguían valores antaño considerados importantes –dinero, renombre, profesión, amor, victoria, éxito– pero de una manera tan compulsiva, con una ceguera tal, que llegaban al borde de la autodestrucción. Se arriesgan a perder, si no la vida, sí la humanidad. Sin embargo, consiguen ver la naturaleza ruinoso de su obsesión y detenerse antes de cruzar el umbral, tras lo cual se deshacen de aquello que antes alababan. (2011, p. 97)

La historia de *El cartel de los sapos* desencadena en un *happy end* donde el protagonista, que es narrador, es liberado de la cárcel después de haber cumplido parcialmente con su

sentencia y posteriormente recibido una reducción en su condena. Como suele suceder en la telenovela común, *El cartel de los sapos* utiliza el recurso del protagonista-narrador. El uso del monólogo y la narración en primera persona es reiterativo, elementos que además toma del libro original.

El discurso de las narcoteleficciones se vincula directamente al lenguaje no ficcional al que alude, según Rincón: “Narco.lombia tiene su dialecto, habita el lenguaje. El habla popular colombiana está llena de parlache, «parlar (hablar) en el parche (la esquina)».” (2009, p. 153). El parlache, entonces, equivale al lunfardo argentino, el *slang* estadounidense y el *verlan* francés, y es que cada país tiene sus propios modismo y formas discursivas. Evidentemente, estos modismos son inevitables y pasean dentro del universo de lo narco para nombrar, entre otras cosas, la muerte.

En la telenovela de narcotráfico, la narración de sus historias generan a la vez significantes y significados nuevos con codificaciones nuevas y distintas dentro del país. Es decir que la imagen o referente, viene cargada de un significado que varía según quien lo percibe pero finalmente dan sentido a lo que se narra. La imagen televisiva por consiguiente juega un rol primordial en la necesidad social de verse representado como algo más grande. Rincón establece que:

Se llega al narco por necesidad porque la ley es perversa y hay que luchar con lo que se tiene contra los pobres que se llaman policía, clase rica y gobierno; las mujeres son parte del éxito; y hay nuevos modos de héroe popular. (2013, p. 18)

La narcotelenovela simula una exageración que parte de la resignificación grandilocuente, ruidosa y estridente. Se habla por tanto de una necesidad espectral de verse representados en una figura de narco como el *gran colombiano*, generando un qué y cómo se cuenta porque se crea un lenguaje propio; confirmando así la existencia de lo narco como género televisivo.

### 2.3.2. El espacio y el tiempo

El lugar común para estas teleficciones suele ser la ciudad, elemento extraído del cine negro donde, según Santamarina y Heredero, lo urbano “ (...) era también el hábitat de los gánsters, protagonistas de una de las dos corrientes que incuban en su seno, con mayor fuerza la evolución posterior de este” (1996, p. 197). El espacio de la narcotelenovela se presenta siempre como amenazante hacia el protagonista porque no existe en él una red de contención, un personaje que está condenado al individualismo en la ciudad. Existe por lo general una alternancia de espacios entre el país latinoamericano y Estados Unidos. Los grupos criminales vinculados a lo que es tráfico de estupefacientes se sitúan en espacio geográficos particulares, suelen ser espacios propios de asimetrías sociales. Los escenarios propios de estas ficciones son las ciudades reales que han albergado a los grandes carteles narco. En Colombia, estas historias ocurren principalmente en Medellín, Cali y en ficciones más recientes, Bogotá como espacio audiovisual. En cualquier sentido, sin embargo, los espacios de las narcotelenovelas no solo están definidos por los capos, criminales y sicarios si no que también pasan a ser delimitados por la figura de la ley que es comprada. Son espacios en los que la vida se convierte en corrupta y precaria, todos se rigen bajo leyes arbitrarias y poderes indiscriminados. Lo narco no sólo está determinado por la venta ilegal de droga, se define también por lo que sucede contextualmente en esos espacios puntuales.

En el caso de *El cartel de los sapos*, es además de la cárcel desde donde se narra la historia, la ciudades de Cali y Buenaventura, ambas aledañas a la costa pacífica del país. La historia transcurre tras la muerte de Pablo Escobar, cuando aparece el Cartel del Pacífico. Cali, en este caso pero de manera equivalente a otros espacios de la narcotelenovela, es presentada como la ciudad predilecta para llevar a cabo asesinatos y atentados, es un momento de la historia donde el país está invadido por guerrilla y narcotráfico. Lo mismo sucede con las ciudades de ficciones de narcotráfico como *La Virgen de los Sicarios* y *Rosario Tijeras* que suceden en Medellín. El espacio en *El cartel*

*de los sapos* trasciende los límites fronterizos del país y se lleva a cabo además en ciudades de México y Estados Unidos, siendo sin embargo enfocada en ciudades nacionales donde se narra la historia fundamentalmente. Como lo establece Pérez:

El narco negocio marca un antes y un después tanto en la espacialidad como en la temporalidad de las historias que cuentan las narco novelas mencionadas, el cambio familiar, social, político y militar de la época se traduce en párrafos llenos de historias cruentas que tienen por protagonistas hombres y mujeres con distinción de funciones y papeles. (2013, p. 13)

La historia se narra desde la década de 1960, haciendo un recorrido por la historia de los estupefacientes en Colombia. Inicia con el descubrimiento del preparado para la cocaína, atraviesa los inicios de los primeros carteles de narcotráfico en el país y el asesinato del Ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla a manos del Cartel de Medellín en 1984, hecho que desata una violencia inmensurable contra el Estado. La línea de tiempo nos lleva al 2001, momento en el que el protagonista se entrega a las autoridades norteamericanas y narra la historia desde la cárcel haciendo referencia a los eventos sucedidos a mediados de la década del 90. El espacio de representación es, para el protagonista, un mundo oscuro, confuso y ambiguo; el estado de violencia permanente es dado por una falta de orientación colectiva. La consecuencia más potente de este fenómeno en el país, es la relativización absoluta del sistema de valores. Según Oñederra: “Ahora ser un héroe significa en sobrevivir en el día a día, en mantener la integridad, la identidad, en un mundo que se descompone” (2013, p. 51). Desencadena en una sociedad con nuevos valores regidos por solo una ley: la de cuidarse a sí mismo. Los códigos morales convencionales entran en crisis en el universo real y esto se ve representado en la narcoficción, hay incertidumbre para el futuro pero los personajes que los sobrellevan, parecen no temer.

### **2.3.3. Personajes y arquetipos**

Las telenovelas de narcotráfico como género, poseen elementos que son reiterativos dentro del discurso donde se pueden establecer arquetipos en base al concepto de narcotráfico; se desmontan personajes que giran en torno a temáticas de violencia, el

poder, la belleza y el sexo. Los protagonistas de la narcotelenovela, de forma similar a los del cine negro según Heredero y Santamarina (1996) son fuertemente individualistas, a la vez que ambiguos donde no se puede definir si son buenos o malos, característica fundamental en el cine clásico. Vinculado a la distinción hecha por los autores mencionados anteriormente, las figuras principales de la narcotelenovela son el narcotraficante como eje central, el policía como fuerza contraria y la mujer fatal como acompañante; evidentemente existen otros personajes que representan las figuras de los diferentes narcos que están bajo su mando, serán también fundamentales y se consideran acompañantes, suelen compartir características con el narcotraficante principal.

Partiendo de la caracterización caricaturesca del narcotraficante y a pesar de estar fuera de la ley, concebido hegemonícamente como algo malo, el espectador presencia diferentes ámbitos de su vida y lo ve como un personaje redondo, empatiza con él porque lo comprende aunque no sabe todo de él, nunca llega a descubrirlo realmente pero lo que sabe, ratifica su actuar. La figura del antihéroe promovido por quien lo narra y lo presenta, genera el consumo masivo de este tipo de contenido, un personaje agradable con perfil determinado llega con más facilidad al espectador, de manera ya sea perjudicial o no pero bajo la excusa de retratar hechos históricos y nacionales.

Las narcotelenovelas suelen ser ficciones que se basan en hechos de la vida real, por lo que toman muchos elementos de esta y pautan instructivos definidos de comportamiento e interacción social. Según Martín-Barbero:

La telenovela se presenta además como un espacio de confrontación entre el sentido de lo nacional (el “sentirse colombiano”, las temáticas y personajes que se consideran “propios”) y lo transnacional (los modelos y formatos de melodrama televisivo en su capacidad de trascender las fronteras nacionales). (1993, p. 48)

Evidentemente se traduce en el tratamiento que hacen a sus personajes aunque sin la obligación de ser realmente fieles. Esto habla no solo de la relación de la persona representada y el personaje si no también de la figura de Pablo Escobar como personaje a emular para la caracterización del narcotraficante protagonista. Su aspecto, elementos de su personalidad y formas de hablar son reiterativas en la caracterización de los

protagonistas masculinos de las narcoteleficciones. Este personaje se ve sumido en un sistema social dentro de su propio género donde la aceptación y el respeto se basa en la capacidad monetaria que posee, vinculada por su puesto al control que tiene sobre el resto del grupo pero también la influencia que genera sobre el género opuesto. Según Bolívar en *Sin tetas no hay paraíso*, son "(...) seres muy básicos, sumamente ambiciosos, enfermos por la plata, adoradores del dinero fácil, prepotentes, inundados de ego y vanidad, delicados, no por sus modales sino por su intolerancia, infieles, mujeriegos, bonachones y mentirosos" (2005, p. 23).

El hombre como figura que solo es válida si encaja dentro de lo establecido anteriormente y que además genera miedo a sus seguidores y contrincantes; por otro lado, se establece un hombre cuya única ambición u objetivo sea la capacidad que tiene para obtener el dinero que requiere para ser dueño del mundo. Es muy latente además la figura de La Virgen como figura salvadora para un protagonista con un pasado que suele estar vinculado al barrio, lo popular, e incluso en ocasiones, a la pandilla.

La existencia de la religiosidad y la cristiandad como elemento de protección, no solo en la ficción si no también como tema constante en el país. La Virgen como reflejo de la propia madre y del amor dentro de desgracia, un elemento que es contradictorio al actuar pero que es justificado y además despierta cierto encanto en el espectador.

De aquí desencadena además la figura de la mujer en la narcotelenovela, la mujer que solo puede encajar dentro de dos categorías, es La Virgen referente a la madre pura o la mujer fatal, su pareja; es decir la división de maternidad y erotismo. Las figuras femeninas aunque son muy importantes para los narcotraficantes, generalmente no tienen voz propia. La madre desempeña un rol fundamental para el narcotraficante, como un personaje sujeto a la admiración y devoción de sus hijos capos de narcotráfico o sicarios. El concepto de la mujer fatal del cine negro se transforma en la narcotelenovela. Bolívar en *Sin tetas no hay paraíso* finaliza estableciendo que:

Durante el viaje a Islas Feroe le escuché decir a un colega, que su hija de 16 años, que estaba terminando el bachillerato, le había pedido como regalo de grado el



implante de silicona en los senos. No me sorprendió tanto la petición de la niña porque al fin y al cabo los narcos, la vanidad y los medios de comunicación ya les han creado, a casi todas las mujeres, la necesidad de obtener una figura protuberante (2005, p. 230).

La mujer fatal de la narcotelenovela, a diferencia de aquella del cine negro que solo funciona como puntapié para el desarrollo de la historia del gángster, se representa en esta como un personaje redondo con aspiraciones y características propias que la identifican. Su sueño está vinculado a aquel del narcotraficante y está, por su puesto, relacionado al dinero y al consumo desmedido y exagerado propio del género. Sin embargo, la forma de obtenerlo para la mujer fatal tiene que ver con ser deseable para el narco y que este le provea aquella riqueza, a cambio de emparejarse con este y frecuentemente verlo como su dueño, referente a la objetivización y comercialización figurativa de la mujer en la narcotelenovela. Las mujeres narco como personajes de cuerpo perfectos, a su estética, y por tanto voluptuosas, de cinturas pequeñas y curvas prominentes. Según Rincón:

[La telenovela] documenta que para ser exitosas en Colombia las mujeres deben ser hembras y mamacitas, usar la silicona y no tenerle miedo a la cama; relato de celebración de las mujeres «mantenidas» que se venden a punta de sexo y cirugías; justificación pública de que en este país el cuerpo en las mujeres y el crimen en los hombres son maneras válidas de salir de pobres; historia de cómo, sin importar clase o región o religión, lo único válido es tener billete y gozar. Así, la marca Colombia tiene la silicona como estética porque habita lo narco como cultura. (2009, p. 160)

El detective del cine negro se transforma en el policía de la narcotelenovela, en el caso de aquellas colombianas suele ser un agente corrupto de La Administración para el Control de Drogas (DEA), uno de los Departamentos de Justicia de los Estados Unidos. Este se personifica como figura individual, sin embargo lleva detrás y se contrapone a una institución justiciera y policial; según el tipo de narcotelenovela, puede ser también un agente de la Policía Nacional. Este es un personaje que comienza representando al “luchador contra la degradación de los poderes reales o fácticos, a menudo convertido en víctima de los mismos, (...) al individuo empujado al delito por los propios condicionamientos de la maquinaria social” (Coma, 1979, 35). La postura del policía suele ser ambigua, por un lado representa la ley y la justicia, y por otro, ha logrado conocer tanto

al narco que en cierto nivel llega a empatizar con él; sucede en *El cartel de los sapos*. Investiga a los narcotraficantes y a su vez es sobornado por ellos recibiendo sumas de dinero lavado proveniente del tráfico de cocaína a Estados Unidos. El policía se enfrenta a una realidad que le es relativamente nueva, un mundo de desgaste moral.

Situado por su actividad en una especie de tierra de nadie, en una suerte de frontera líquida donde las certezas se difuminan y los contornos de la legalidad se encogen y se extienden según quien los interprete, el investigador privado deberá moverse a través de la línea borrosa que separa el bien y el mal, el camino recto de la senda tortuosa del delito (Herederó y Santamarina, 1996, p. 112).

Como se había establecido antes y proveniente del *crook story*, la figura del policía como eje central es desplazada por la del narco agradable. Se enfatiza en la oposición individuo-sociedad, el narco representando al individuo y la sociedad representada por el policía. Jugando siempre en la ambigüedad del *enemigo público* que el público general teme pero respeta. El policía cruel y justiciero de los sesenta desaparece para darle la bienvenida a uno más empático.

### **Capítulo 3: La masculinidad en la narcotelenovela**

La figura del hombre, protagonista, de la telenovela de narcotráfico se establece desde la construcción hegemónica de masculinidad. Es necesario definir que cuando se habla de lo masculino se está haciendo referencia a género, que es aprendido y puede ser manipulado porque es un constructo social que responde al espacio y momento histórico al que pertenece. Sin embargo, se debe establecer que tradicionalmente lo masculino ha sido asignado al hombre y lo femenino a la mujer.

Lo determinado como masculino y femenino no ha sido, ni será, siempre lo mismo; el género es el resultado de un proceso de socialización cuya variante principal son las demandas de la sociedad en la que se enmarca. Tradicionalmente se han hecho muchas suposiciones estereotípicas acerca de la salud mental masculina, principalmente la de creer que estos tienen menos necesidades que su contrapunto femenino. De la misma manera, se han hecho suposiciones acerca de una agresividad innata en el hombre que desencadena en la creencia de que no existe una preocupación del propio hombre por su salud mental. Cuestiones de igualdad de género requieren trabajar sobre las problemáticas que una masculinidad hegemónica conlleva.

Existen diferentes definiciones que consolidan el concepto de masculinidad ya que es imposible conceptualizar su significado como generalidad. Brannon (1976), teorizador de género, define al hombre que es necesariamente varonil, como aquel cuyas conductas se alejan rotundamente de las clasificadas hegemónicamente como femeninas. Afirma que la masculinidad es definida por el nivel de poder, éxito y riqueza que a su vez se traduce en osadía y agresividad. Las características de persona violenta se vinculan a niveles de masculinidad en la que se pueden establecer divisiones dentro del mismo género. Niveles de masculinidad pero también variabilidad en los niveles de violencia, donde el asesinato es el nivel máximo y se asocia generalmente a contextos de criminalidad y masculinidad despótica.

Desde otro punto de vista y según Kimmel: “La masculinidad depende de permanecer calmado y confiable en una crisis, con las emociones bajo control. De hecho, la prueba de que se es un hombre consiste en no mostrar nunca emociones. Los muchachos no lloran” (1997, p. 51). De aquí parte la noción de que el hombre y específicamente el narco debe ser fuerte, potente y poderoso, violento pero racional porque emocionalmente debe estar controlado; todas características vinculadas a la concepción de *macho*. Es posible, a partir de las características planteadas anteriormente, establecer tres facetas en las masculinidades narco y son: el uso de la violencia para el sometimiento, la violencia en el espacio público para su beneficio en las relaciones de poder y la dominación violenta sobre lo femenino.

La agresividad como eje central de hombría parece ser una característica propia del *ser hombre*, pero esto solo entra en consideración porque se piensa que es efecto de la genética, las hormonas y en general la anatomía masculina, intentando justificar la violencia desde la ciencia. Es importante hacer hincapié en que estas cualidades no son intrínsecas al hombre, son aprendidas a través de procesos sociales de reconocimiento desde la infancia hasta la adultez. Son cualidades que se construyen a partir del *deber ser masculino*, es decir, aquello que se espera que el varón sea y que está reforzado socialmente. Se le adjudica además la necesidad de ser heterosexual y proveedor de familia, por lo que debe responder económicamente, poniendo sobre él la presión de conseguir dinero de la manera que sea.

El narcotraficante es la representación encarnada del hombre poderoso; es referente de la identidad masculina hegemónica que privilegia a la fuerza, el poder económico y la dominación. Esta tipología, que se circunscribe con tanta fuerza en la telenovela de narcotráfico, es la misma que se exige del hombre real, el hombre instruido dentro de un sistema patriarcal y heteronormado que rechaza cualquier masculinidad subalterna. Estas son características que se esperan del hombre real que, efectivamente es espectador recurrente de la narcotelenovela. “Se trata de fomentarle unos comportamientos, de

reprimirle otros y de transmitirle ciertas convicciones sobre lo que significa ser varón.”  
(Marqué, 1997, p. 18)

El individuo masculino es capaz de convertirse y reconocerse como hombre cuando comprende su significado y puede visualizarse a través de la identificación de este. Es fundamental para la construcción del concepto de virilidad desde la telenovela de narcotráfico porque de manera incluso más universal y homogénea, el varón colombiano es capaz de perpetuar una serie de comportamientos en común. Estas prácticas posibilitan actitudes que se ven, se reproducen y que, según el género tienden a la fuerza y la violencia que ven representada en televisión.

### **3.1. Construcción social de masculinidad y feminidad**

La siguiente sección parte de la presunción occidental del masculino que solo existe en contraste de lo femenino. Según esta suposición una persona que no es masculina se comporta en contraste a lo definido anteriormente: pacífica, conciliadora, desinteresada en la conquista sexual y cualquier otra característica que contradiga lo establecido como masculino. La distinción principal recae en la diferenciación cromosómica de ambos, el hombre que es XY y la mujer que es XX. Es decir que el distanciamiento sexual evidente es la diferenciación de las gónadas, ovarios para la mujer y testículos para el hombre. Badinter (1992) establece que anatómicamente, los embriones XX y XY son similares hasta la sexta semana de gestación, por lo que tienen en común las mismas hormonas sexuales. Es por esto que no es acertado clasificar los estrógenos y andrógenos como femeninos o masculinos, pues son hormonas producidas tanto por el hombre como la mujer; su distinción yace en las cantidades de producción.

Es importante notar, desde una perspectiva biológica, que el desarrollo del embrión varón resulta complejo desde las primeras etapas de gestación, ya que a diferencia de la hembra este debe adoptar un cromosoma distinto y precisa desligarse de las hormonas femeninas para no ser *feminizado*. Existe por tanto, desde el embarazo materno y la gestación del

feto masculino, una lucha por alejarse de lo femenino y rechazar aquello que lo vincula a la figura materna, la primera figura femenina y además el primer objeto de placer. La mujer, por el contrario, no debe experimentar la ansiedad de separarse de lo femenino, porque además es socialmente aceptado. La mujer no debe atravesar la ansiedad de separarse de su primer objeto de placer, por lo que habita la construcción de su identidad de género con menos conflicto y de manera relacional a la madre. Niños y niñas atraviesan una diferenciación identitaria desde antes del nacimiento. Badinter (1992) señala que "si bien es cierto que Y simboliza la diferencia sexual masculina y que su presencia basta para 'hacer' un hombre, también lo es que está lejos de ser suficiente para definir la identidad masculina" (p. 56). Sería arbitrario afirmar que las identidades de género se reducen a lo biológico, para comprender al masculino como tal, es fundamental comprenderlo en sociedad, sus formas de relacionarse respecto a reciprocidad de género. Lo biológico, aunque fundamental para la comprensión de identidad, es insuficiente. La diferenciación identitaria, por consiguiente se solidifica y evidencia después del nacimiento, dadas normativas impuestas por la sociedad para la distinción de hombres y mujeres. Es decir que el género es una manera de ordenar la práctica social. No se busca conceptualizar la masculinidad como objeto de tipo natural, por lo que es necesario examinarlo desde los procesos que atraviesan hombres y mujeres para relacionarse; es en estas experiencias que se categorizan y evidencian lo corporal, personal y cultural del género. Esta instancia social de reconocimiento es creadora pero no independiente; atiende a necesidades específicas y estructuras sociales definidas.

Cuando hablamos de masculinidad y femineidad estamos nombrando configuraciones de prácticas de género. Configuración es quizás un término demasiado estático. Lo importante es el proceso de configurar prácticas (Jean-Paul Sartre habla en *Search for a Method* de la "unificación de los medios en acción"). Al adoptar una visión dinámica de la organización de la práctica, llegamos a una comprensión de la masculinidad y de la femineidad como *proyectos de género*. Estos son procesos de configuración de la práctica a través del tiempo, que transforman sus puntos de partida en las estructuras de género. (Connell, 1997, p. 7)

En los procesos de *convertirse en* hombre o mujer se asignan socialmente ciertos comportamientos, valores y rasgos particulares según el género. Estos además se relacionan con otras variantes como etnia, nivel socioeconómico sexualidad y edad para manifestarse en un sentido más amplio dentro de un sistema de relaciones en el que históricamente se sobrepone, a nivel de poder y dominancia, el masculino.

Los elementos que componen el desarrollo de la vida de cualquier individuo están compuestos por procesos culturales; el individuo, que es un ser cultural, aprende, genera y experimenta cultura. Ser catalogado como masculino o femenino es el resultado de procesos sociales, culturales y psicológicos; el individuo asume características pertenecientes a uno u otro género, por supuesto definido dentro de lo establecido contextualmente. Evidentemente cada uno, por tanto, asumirá una serie de normas, expectativas y cosmovisiones en función al género en el que se enmarquen. Es aquí en donde aparece el estereotipo para delimitar una disposición genérica de lo que significa ser hombre y mujer, además de lo que significa ser un tipo particular de hombre o mujer dentro de la misma categoría; hace referencia tanto a los niveles de masculinidad y violencia que se mencionaron anteriormente como al proceder que manejan dentro de relaciones interpersonales. El masculino, que es a su vez *macho*, aprende a tener una relación despótica con lo femenina, es opresivo y dominante; a su vez, es intolerante y hostil con otros hombres.

Es fundamental además comprender que la estereotipación tiene la función de diferenciar los comportamientos entre hombres y mujeres; donde se establecen dos universos que funcionan como contrapunto. Lamas establece que el género produce un imaginario social tan contundente que “al dar lugar a concepciones sociales y culturales sobre la masculinidad y feminidad, es usado para justificar la discriminación por sexo ‘sexismo’ y por prácticas sexuales ‘homofobia’” (2000, p. 5). Aunque, como se estableció anteriormente, estos roles puedan variar según su contexto, el concepto de hombre y

mujer, cualquiera que sea, siempre será la base para la reglamentación de un sistema de prohibiciones y represiones.

El poder como pilar fundamental de la condición de masculino es impuesta sobre los niños varones. La violencia es una de las herramientas que se utilizan para la conservación de lo hegemónico, confirmando nuevamente que la virilidad está vinculada a lo autoritario y dominante. Se toma como punto de partida para el análisis de estructuras de género y organización social, las tres dimensiones diferenciales establecidas por Mitchell (1975): poder, producción y cathexis.

Las relaciones de poder en el sistema de género occidental y contemporáneo tiene una tendencia a la subordinación de lo femenino y, por ende, la supremacía de lo masculino; es una configuración social, definida por el Movimiento de Liberación de las Mujeres, como sistema patriarcal. Parece necesario aclarar que esta es una estructura que persiste a pesar de resistencias locales y reversiones feministas que buscan su desarticulación.

La siguiente dimensión que es imprescindible mencionar es la de producción, referente a la asignación de tareas, sus efectos en la economía y el dividendo desigual entre hombres y mujeres. En una economía capitalista y patriarcal, que funciona en base a la repartición del trabajo desde el género, necesariamente va a derivar en la acumulación de la riqueza en función de la anteriormente mencionada condición reproductiva y las relaciones sociales de género.

Por último, se establece el eje de cathexis, que hace referencia al vínculo emocional. El deseo sexual es fundamental para definir cuestiones de teoría social. Conceptualizado desde Freud y vinculado a un objeto, su naturaleza genérica es inamovible porque dan sentido y forma al orden social. Esto aplica tanto para el deseo heterosexual como para el homosexual. Entra en duda si estas relaciones son de naturaleza consensual o represiva. Análisis feministas de sexualidad hacen cuestionamientos de la relación entre heterosexualidad y la dominación social del hombre.



Entendiendo que el género es una manera generalizada de configurar las prácticas sociales, y no una práctica en sí, se envuelve inapelablemente con otras estructuras sociales. Montecino (1991) y Paz (2004) afirman que el hombre latinoamericano desde la colonia ha definido su identidad de género como el hijo de una madre en dupla, la terrenal y la divina, La Virgen. Una madre terrenal que es indígena y violada por el conquistador europeo. Montecino establece que “la mujer sola ‘junto al vástago huérfano de padre y de legitimidad’ [...] será la gran figura de nuestra memoria colectiva” (2004, p. 49). Es imposible analizar las articulaciones que componen el pensar masculino sin tener en cuenta hechos históricos, sociales, culturales y raciales.

Si se habla de la construcción de lo viril desde clase social, se puede establecer que su concepto gira en torno a los inicios de la clase obrera y trabajadora, donde el valor del hombre nace como respuesta a las privaciones de clase y el paternalismo industrial. El paternalismo industrial como conjunto de tácticas que establecen a la empresa como ente articulador de comportamientos y que atraviesa los ejes de salud, deporte, vivienda y determina las condiciones de vida de los obreros porque se desarrollan al interior de espacios definidos por la empresa. Además, la noción del salario familiar fue fundamental para la construcción de dominancia para el hombre por ser, el concepto salarial familiar, depresor del salario femenino. Un pacto patriarcal en el que el sueldo masculino incrementa bajo la justificación de ser familiar y la libertad de la mujer es coartada porque no es libre de manejar sus propios ingresos.

### **3.2. Estructuración de género y poder**

La sociedad en cuestión se define como patriarcal y capitalista; desde la mirada de Eisenstein se comprende que la relación de poder que existe entre géneros dentro de este sistema, es de dominación y subordinación, por lo que establece que:

El capitalismo usa al patriarcado y el patriarcado está determinado por las necesidades del capital... el patriarcado proporciona la organización sexual jerárquica de la sociedad necesaria para el control político, y en tanto que sistema político no se puede reducir a su estructura económica; mientras que el capitalismo

como sistema económico de clase, impulsado por la búsqueda de ganancias, alimenta al orden patriarcal. Juntos forman la economía política de la sociedad. (1977, p. 102-103)

Se articula un espacio donde lo masculino ejerce dominancia sobre lo femenino en todos los niveles sociales, es decir, en la vida pública y en la privada. Lo que hace que la configuración de dominación y subordinación se mantenga y perpetúe, según Foucault (1982), es que además de ser un proceso de subjetivación, produce tanto placer como discursos y saberes. De esta manera se establece que el narcotráfico como dispositivo de poder, genera sus propios sujetos narco.

Una red, percibida como productiva por atravesar todo el corpus social, no es percibida como represiva para aquellos que la componen. La teoría feminista rechaza la idea de las relaciones de poder como productivas, porque se perciben como positivas solo desde una mirada patriarcal; sin embargo, no es eficiente para la mitad de la demografía que responde a la relación de dominación-subordinación.

En una sociedad patriarcal y capitalista, el poder se instaura desde relaciones de opresión y es productivo para el masculino. La relación de poder en términos de género se compone por una parte dominante que impone su voluntad sobre el dominado; la relación de poder es inevitable, hace parte de la sociedad y por consiguiente de todas las relaciones interpersonales. Sin embargo, es importante destacar que ninguno de los participantes de una relación de poder carece absolutamente de poderes, ambas partes aportan algo porque una parte posee la que otra no. Los participantes siempre aportan algo que es importante o necesario para la otra parte, por lo que posee una porción del poder. El valor del poder se construye según los parámetros de la sociedad en la que se establece, en este caso, una que es patriarcal.

Desde lo establecido por Eisenstein (1977) en su ensayo *Hacia el desarrollo de una teoría del patriarcado capitalista y el feminismo socialista*, y desde la existencia de un poder definido, los espacios públicos se sistematizan porque se resignifica un sistema en el que aparece la apropiación de los espacios propios. Aparece la concepción del espacio privado

y el público, una articulación social que jerarquiza los espacios y se divide en cuestión de género. El valor de los espacios está determinado por el reconocimiento. Al espacio público, correspondiente a lo masculino, se le configura un valor mayor porque se ve y se reconoce. El espacio público se plantea como escenario para que el masculino, asignado al hombre, se exhiba dominante, eficiente y racional. Su valor se basa en la capacidad de ser tangible, el trabajo es cuantificable porque sí es remunerado. Lo femenino, que se asigna a la mujer, se plantea en un espacio privado, doméstico y familiar; se considera que es inherente a ella y que por naturaleza le corresponde porque se cree que lo ocupa mejor. A lo femenino se le asigna el cuidado y atención a otros; lo afectivo, reproductivo. Todo con una carga social que lo invisibiliza porque no lo cuantifica ni remunera.

Históricamente a la mujer se le ha restringido el acceso a la educación y al trabajo por fuera del hogar, por ser la forma más eficiente de mantenerla en lo privado; privándola de poder. Una forma de androcracia se apodera de los espacios sociales y político, se justifica en decir que la mujer no muestra interés ni compatibilidad por estas áreas, pero no logra dar testimonio del condicionamiento impuesto por jerarquías sociales históricas. Las luchas sociales suelen estar vinculadas al mundo laboral por convivir con temáticas de derechos humanos, justicia social, además de desarrollo económico y social.

Es evidente que las diferencias de género parten de un condicionamiento biológico y de ahí una construcción sociocultural particular que asignan las responsabilidades, características y por ende derechos que los hombres y mujeres tienen diferenciadamente. Es posible decir, sin embargo, que las luchas feministas han permitido que la mujer sea vista por fuera del universo doméstico y privado, confirmando que los roles por género son modificables y se construyen en función de las estructuras de poder. Estructuras que condicionan las oportunidades, comportamientos y actitudes de un colectivo, por lo que es necesario hacer hincapié en ellos para construir una sociedad que diferencia el sexo biológico de los constructos sociales para posibilitar la liberación géneros. El estudio de las relaciones de poder contribuyen fuertemente a comprender el estado de la salud mental

femenina porque es posible comprender sus trastorno de género, se interioriza que lo *anormal* femenino es producto de su posicionamiento inferiorizado.

Es importante, sin embargo, retomar al hombre como eje central del Proyecto de Graduación y por ende hablar de lo *anormal* dentro de la concepción de varón. Dentro de la ideología de género, se elimina al otro que es distinto, se es leal a las normativas, leyes y jerarquizaciones comunitarias; se avala la conquista, la guerra y el deporte competitivo con la intención de delimitar identidades individualizadas. Valida lo bélico como herramienta que resguarda lo propio y controla lo ajeno.

### **3.3. Salud mental masculina**

La relación que existe entre el trabajo y el cuidado de la salud, es contradictorio, principalmente porque el hombre utiliza su cuerpo para, como se mencionó anteriormente, ser el proveedor familiar por medio de lo laboral. Las configuraciones sociales de género pueden variar según su contexto, eso se ha establecido, pero las bases de la misma se mantienen fijas a lo largo de la historia. La identidad masculina, por consiguiente, también lo está. Esto, sin embargo, no significa que existe un *ser hombre* natural e intrínseco; significa que una estructura predomina en la construcción de la identidad masculina, una que es hegemónica y socialmente tradicional. Según Bonino:

El poder configurador de la masculinidad hegemónica (MH) se hace evidente en la vida de los hombres contemporáneos no tanto en su discurso, sino en sus prácticas; no tanto en sus comportamientos aislados sino en su posición existencial, modo de estar e incapacidad para el cambio en lo cotidiano; no tanto en sus momentos estables, sino en las situaciones críticas; en su identidad representacional 'imagen de sí' pero especialmente en la funcional 'lo que hacen'. (2001, p. 8)

Existe, evidentemente, un impacto sobre la manera en que el masculino se relaciona en sociedad, tanto con la mujer como con sus pares varones. El malestar de no encajar dentro de una masculinidad hegemónica se expresa de variadas maneras, pero pocas veces es visto como un tema con el que hay que lidiar; sus manifestaciones son interpretadas como un síntoma más de masculinidad. Es por esto que es importante acudir al concepto de

*masculinidades*, que abre el espacio a manifestaciones distintas de masculinidad y busca alejarse del modelo único que la masculinidad hegemónica propone. Hablar de masculinidades se refiere a incorporar diferentes factores que permiten la variabilidad de su configuración, permite la consideración de elementos como nacionalidad, clase socioeconómica, edad, etnia, orientación social y otras.

Entra en cuestionamiento la concepción de *normalidad masculina*, se puede decir que cuando se habla de anormalidades, se suele aludir a problemas psicosociales que son relevantes para la salud pública como el alcoholismo, el suicidio o la drogodependencia. El hombre como índice de la normalidad humana invisibiliza la existencia de la *anormalidad*. “Las ‘anormalidades’ [sic] masculinas sólo son validadas en el ámbito de lo penal/judicial, aludiendo a la maldad, desviación o antisocialidad masculina, que únicamente pueden ser castigadas o vigiladas.” (Bonino, 2000, p. 43)

Como se mencionó anteriormente, los estudios sobre salud mental masculina suele enfocarse en temáticas de salud pública como las altas tasas de suicidio masculino, conflictos derivados del desempleo, el abuso de sustancias psicoactivas; sin embargo, a continuación se busca ahondar en problemáticas masculinas invisibilizadas. Es además importante considerar comportamientos dominantes, producto de conductas autodestructivas, que ocasionen sufrimiento a otras partes involucradas como mujeres u otros hombres.

Es posible establecer que estas problemáticas son resultado de la necesidad productiva de un sistema capitalista que exige que quienes lo conforman le sean funcional, discriminando así elementos que se desvíen del comportamiento predominante. La masculinidad como se comprende contextualmente, se consolida sobre el rechazo al cuestionamiento de la norma; se mesura dentro de una estructura, lo más inquietante para el hombre es la necesidad de pertenencia al grupo varonil por ser este quien valida o no su masculinidad y sentirse a sí mismo como varón. Según Bonino (2000, p. 51) se puede categorizar las problemáticas referentes a la salud mental masculina de la siguiente

manera: malestares masculinos, trastornos por indiferencia a otros, otras o a sí mismo, abusos de poder y violencias y trastornos por temeridad excesiva.

Los malestares masculinos comprenden sufrimientos hacia dentro del propio ser, es decir daño a sí mismo y por ende al Yo del individuo. Suelen estar relacionadas a trastornos por búsqueda imperativa del éxito y el control y a trastornos por sentimiento del fracaso viril. Se vinculan directamente a patologías por restricción emocional, así como patologías por hiper consideración y sobreesfuerzo del cuerpo. También se habla de la hipermasculinidad vinculada a trastornos por exceso de masculinidad y de patologías vinculadas a las sexualidades no heteronormadas. En los trastornos por indiferencia a otros, otras o a sí mismo, ni la otra persona ni el propio ser es objeto de amor, posesión o dominio. Sus trastornos suelen ser: patología de la autosuficiencia indiferente o agresiva y trastornos por obediencia o rebeldía excesiva a la norma. Los abusos de poder y violencias se caracterizan por el comportamiento dominante sobre las demás personas; muchas de estas prácticas violencias son normalizadas dentro de las prácticas cotidianas. Está constituido por: abusos y violencias de género e intragenéricas, abusos de autoridad y poder político, además de patologías de paternidad y responsabilidad procreativa. Los trastornos por temeridad excesiva se vincula a la valoración excesiva del enfrentamiento al riesgo, se relaciona directamente con la adicción a la aventura. Comprueba además el descuido de la salud propia como característica fundamental de la configuración de masculinidad. Son comportamientos agresivos contra otros en cuanto se pongan en peligro vidas ajenas.

Bonino, que acuña el concepto de Normativa Hegemónica de Género (NHG), establece que es "(...) un modelo proscriptivo y prescriptivo de conductas, valores, deseos, cuerpos y relaciones sociales que es externo y anterior a los sujetos, se les impone y los constituye como varones" (1998, p. 1). Según la NHG, el varón suele manifestar problemáticas y malestares mentales según modos *masculinos* particulares, entre ellos: el autocontrol, el encubrimiento del malestar, la disociación y proyección emocional, la ira como única

emoción válida, la negación de la debilidad y la acción como modo expresivo, defensivo y resolutivo principal. La reiteración de estas conductas modulares las convierte en patológicas, resultando en la destrucción del otro o de sí mismo. Lo que diferencia las manifestaciones de displaceres masculinos de los femeninos es su condición comportamental. Es por esto, que los síntomas de depresión u otras patologías en varones suelen ser confusas de definir, pues la identificación de su causa se vuelve difusa. La tristeza no suele percibirse con facilidad porque no se expresa, el varón suele huir de los displaceres emocionales a través de la inhibición; por lo que se suele buscar un factor externo que lo justifique, su origen no se suele pensar desde adentro.

### **3.3.1. La figura del superhéroe criollo en la narcotelenovela**

Para enmarcar lo anteriormente planteado respecto a problemáticas de salud mental masculina, dentro de la caracterización del personaje protagónico de la telenovela de narcotráfico se plantea emplear *los cuatro imperativos que definen la masculinidad* acuñados por el psicólogo norteamericano Brannon (1976) y que se ven exacerbados dentro de la construcción del personaje narcotraficante. Los cuatro imperativos fueron articulados de la siguiente manera: no tener nada de mujer, *No Sissy Stuff*; ser importante, *The Big Wheel*; ser un hombre duro, *The Sturdy Oak*; mandar a todos al demonio, *Giv'Em Hell*. (p. 12)

Cuando se habla de *no tener nada de mujer*, se establece que el varón no puede, bajo ninguna circunstancia, poseer características que hegemónicamente corresponden al universo femenino. Esto significa no solo poseer características de un ser que es ajeno si no que además es considerado inferior dentro del sistema de poderes; se habla también de particularidades como la pasividad, la emocionalidad y la vulnerabilidad. La cultura del narcotráfico se instaure dentro de modelos de género altamente diferenciados, esto vinculado a las estructuras hiper masculinizadas en las que se configuran: Cuando se vuelva al universo de la telenovela de narcotráfico, es importante ahondar en la caracterización del personaje femenino más protagónico, que suele ser la pareja del

narcotraficante principal. Por tanto, el protagonista de narcotelenovela busca distanciarse de su contraparte femenino, por lo que es caracterizado como violento, activo y extremo. Según Turati (2011), uno de los castigos a los varones sicarios de un grupo enemigo es la emasculación, por ende afeminamiento del varón para humillarlo, se percibe como humillación porque lo femenino es percibido como inferior, débil y dominado.

*Ser importante* es un concepto que se sustenta desde las relaciones de poder y es medido en función del denominado: ser exitoso o fracasado. Contempla la superioridad que se tiene sobre otras personas, medido en estatus y capacidad de proveer. Este pilar de masculinidad aplica directamente dentro de las características que componen al narcotraficante de telenovela que gana dinero y poder pasando por encima de la ley. Sin embargo y de manera más primordial, el narcotraficante tiene la necesidad de ser reconocido, de ser temido. Se vincula además con el interés del narcotraficante por ser su propio empleador; según Fairlie (1999) el narcotraficante convicto tiene una aflicción incluso mayor a la de cualquier otro criminal por ser empleado de alguien más porque tiene características psicológicas dadas a los negocios propios como el gusto por el riesgo y la paciencia en la toma de decisiones.

El *hombre duro* habla del hombre que debe ser calmado, como se estableció anteriormente, bajo una crisis; el varón no tiene permiso para la exaltación ni las emociones. El *hombre duro* debe ocultar sus emociones y reaccionar hacia adentro. La ausencia de la debilidad, vinculada a la concepción de feminidad, se relaciona directamente con el uso de la fuerza bruta. La fuerza bruta en el mundo del narcotráfico se representa con el uso de armas y desencadena no solo en su valor físico si no que se traduce en el ámbito emocional y mental con la necesidad de normalizarlas y mantenerse sereno en circunstancias extremas y absolutamente violentas como enfrentamientos entre grupos armados o situaciones de secuestro. También es importante mencionar bajo este postulado la opresión psicológica que se impone a otros masculinos como indicador de virilidad y superioridad dentro del



sistema de poderes. Fuerzas físicas y mentales trabajan de la mano para generar dominación y *triunfar* dentro de las relaciones interpersonales por medio de la opresión.

*Mandar a todos al demonio* se refiere al uso de la agresividad, expresada en fuerza, riesgo y coraje, para la resolución de los conflictos. Es interesante examinar los modelos de hombría que lo narco promete pero también las amenazas que carga dentro de sí; es una posibilidad de poner a prueba la *hombría verdadera*. Los sujetos, cautivados por el imaginario que proyecta, se convierten en productos que existen en función del narcotráfico y son ideales para sus actividades. Se trata de una masculinidad construida desde un imaginario de riqueza, placer, reconocimiento, autoridad y sobretodo, violencia y poder. En una encuesta realizada a hombres colombianos de distintas edades, el 69% de los encuestados establece no estar de acuerdo con el estilo de vida narco, pero convienen en que dentro de los privilegios de serlo están muchas de las características anteriormente planteadas.

Construir un solo modelo de masculinidad resulta perjudicial a hombres y mujeres. A mujeres por entablarse en una sociedad patriarcal que valora los atributos masculinos sobre los femeninos, generando desigualdades y exclusión. Lo mismo sucede con hombres que no se encasillen dentro de lo *masculino*. La dominación de lo masculino y patriarcal está tan interiorizado que parece ser natural.

Para Naranjo (2007) cada individuo tiene seis facetas del yo: lo que son realmente, lo que sí mismos piensan que son, lo que otros piensan que son, lo que el individuo cree que piensan los demás de él, lo que quiere llegar a ser y las expectativas que cree que otros tienen sobre él. La construcción del propio ser, inevitablemente está compuesta por la visión que se tiene de los y las demás, así como por la cultura, el contexto histórico y social. En una sociedad patriarcal, se le da preponderancia a personas que respondan a la caracterización de lo que es ser masculino, con preferencia al hombre que es blanco, de clase media y heterosexual. Las mujeres, que biológicamente ya quedan excluidas de esta configuración, no son las únicas no reconocidas; hombres que no encajen dentro de este

modelo se verán invisibilizados. El movimiento feminista propone nuevos modelos de masculinidad para eliminar el ideal masculino patriarcal y permitir que el varón que es periférico pueda identificarse con más facilidad. No existe, por tanto, una masculinidad o feminidad única. Se habla de masculinidades en plural, porque se considera que no existe una masculinidad única, sino que hay complejidad y variación en el concepto. Por tanto, se refuta la concepción de una sola manera de ser *varón* y que depende no solo del contexto histórico y cultural, sino también dentro de un mismo tiempo y una misma sociedad.

#### **Capítulo 4: El espectador de la narcotelenovela**

El carácter popular de la telenovela contemporánea y su intención comunicacional masiva, comprende contenido que está concebido para ser consumido por todo tipo de público. Este presenta problemáticas, dilemas y costumbres a las que todo tipo de espectador puede aspirar. Son pocas las investigaciones que se dedican al estudio del género masculino en la narcocultura. Dados los objetivos del Proyecto de Graduación, el presente capítulo se dedica a analizar la perspectiva teórica masculina y por tanto de su espectador varón. Considerando el impacto que tienen expresiones culturales televisivas en las audiencias de países como Colombia, es verosímil establecer que la temática de narcotráfico en telenovelas contribuye a la replicación de conductas en parte de su demografía. Los conglomerados más propensos a su imitación son aquellos con grande índices de marginalidad. Tinjacá (2014) en un estudio de televisión colombiana, argumenta y reconoce la importancia de evaluar contenidos tratados en la televisión, influyendo a su población desde la narcotelevisión y su retroalimentación.

La discusión sobre el fenómeno de narcotráfico de marihuana y cocaína en Colombia se establece desde la conjunción de tres núcleos principales de disenso. El primero implica el delineamiento del origen moderno, es decir el cultivo, transporte y consumo inicial de las sustancias psicoactivas, en coexistencia con su proceso de criminalización tanto nacional como internacional. El segundo eje que lo compone es referente a los principales factores y actores relacionados a la producción y tráfico de marihuana y cocaína a gran escala. Finalmente, el tercer núcleo del fenómeno de narcotráfico comprende la popularización actual del narcotráfico como subcultura en el país, así como la trascendencia sociocultural que este tiene desde la imposición de nuevas éticas y estéticas. Es por esto que resulta pertinente hacer una reevaluación sobre los cambios históricos y acontecimientos políticos que el país ha sufrido respecto al tema del narcotráfico y la guerra contra las drogas orientada por el gobierno de Estados Unidos.

#### **4.1 La guerra contra las drogas en Colombia**

La narcotelenovela ha dejado de ser de carácter nacional y se ha convertido en un demandado producto internacional. A medida que incrementa su exigencia en el exterior, crece también su lado polémico, sin tener en cuenta el alto rating que este tipo de programas manejan. Para cierto tipo de público, este género no es más que el vivo reflejo de una innegable realidad que vivió y sigue aún viviendo el pueblo colombiano, sin tener en cuenta edad, raza, estrato social o económico. Para otro tipo de público estas narconovelas no solo son el reflejo de la realidad, sino que además de esto se han convertido en una amenaza real que acaba con los valores humanos y sociales, puesto que su contenido hace directa apología a una larga vida de lujos, crímenes, destrucción y degradación tanto en jóvenes como en adultos.

El horario en el que se transmiten las telenovelas en Colombia, es un horario comprendido entre las 9:00 P.M y las 11:00 P.M. Existe además una tendencia casi invariable en el formato de las telenovelas que aquí se emiten, y es el formato referente temas como el secuestro, el narcotráfico, la venganza entre pandillas, el patrón y el sicario, la mentira, la violencia y el patriarcado como elementos que prevalecen en el género.

Es posible determinar que los productores comprometidos más con el índice de audiencia y con las mismas estructuras del sistema dominante han encontrado una excelente justificación en la naturaleza del producto que están desarrollando y este es a su vez un excelente contacto con los telespectadores quienes aceptan esta programación como una vivencia más o como es lo mismo, como algo normal que afecta su desarrollo social y su vida en forma cotidiana. Se conoce con claridad, que la escuela y la población, al igual que los permanentes cambios en la estructura familiar, son los encargados de fomentar la construcción de la cultura de toda sociedad. Así también los medios masivos de comunicación social realizan un importante papel como medio para la adquisición de valores o antivalores, al igual que son un canal de mucha importancia encargado de fortalecer o al contrario de debilitar las creencias culturales en una población debido a los

contenidos y cada uno de los formatos que se encarga de emitir, por tal motivo las telenovelas no son la excepción, por el contrario, se constituyen en un espejo capaz de mostrar la cultura popular y económica de una sociedad. Las narcotelenovelas comprenden líneas narrativas, personajes, escenarios, musicalización y la manera de presentar la realidad social del narcotráfico, la prostitución y la violencia en pantalla mediante la dramatización; permite entonces inferir una serie de valores y antivalores que reflejan este tipo de relación de espectador y espectáculo (Villasmil, 2014, p. 14). Por tanto vale reafirmar que el eje central del presente capítulo es exponer demográficamente este tipo de novela y por ende las características de su televidente, al igual que su ideología que este tipo de narrativa propone.

Desde la época precolombina, en el territorio colombiano se sembraba cocaína y posteriormente marihuana, su consumo se restringía a comunidades aborígenes, o a algunos sectores de jornaleros rurales y a pequeños grupos marginales urbanos ligados a los burdeles y a ciertas labores artesanales, como los zapateros y carpinteros. A partir de la década de 1960, cuando los cuerpos de paz se adentraron al territorio colombiano con claras orientaciones ideológicas, bautizaron a la marihuana con los sugestivos nombres de *Gold* y *Santa Marta Golden* y las empezaron a traficar hacia sus propios países.

Según Betancourt, en Colombia la corrupción administrativa fue abarcando cada vez más un radio mayor, y entre la corrupción y el contrabando se fue consolidando un ciclo de la marihuana y así simultáneamente el de la cocaína, unos y otros fueron realmente intensos durante las administraciones de los presidentes López y Turbay, así en 1975 el dólar negro alcanzó prácticamente mismo valor del dólar oficial. De esta manera, la consolidación y desarrollo de una economía ilegal presupone la existencia poderosa de organizaciones criminales que la sustentan y le dan vida. Betancourt establece que para el caso colombiano es en los últimos años la presencia y consolidación de una compleja red del crimen organizado, con ramificaciones a todos los órdenes de la vida política y económica del país (1991, p. 18). Mientras se consolidaba la producción de marihuana, al tiempo que

la prensa iniciaba el registro de noticias alusivas al ilícito, durante la administración López y mediante la llamada *ventanilla siniestra* del Banco de la República, se dio respaldo indirecto a las mafias de tal forma que estas pudieron lavar dólares y legalizar sus fortunas. Y sin que nadie se diera cuenta lentamente fueron fortaleciendo otros núcleos de comercialización de drogas basados en el refinanciamiento y penetración de cocaína en Estados Unidos.

En este marco de ideas la producción y comercialización inicial de psicotrópicos, es decir la marihuana y cocaína, es llevado adelante por grupos de contrabandistas de la Guajira y otros departamentos de la Costa Atlántica, Antioquia, Valle, Santanderes y la zona esmeraldera, ubicada en Boyacá. Unido al narcotráfico aparece el sicariato. Desde comienzos y en parte por el origen de algunos de sus miembros, sus lealtades se fueron construyendo en las calles de Medellín y en los municipios del área metropolitana, de donde posteriormente se reclutaron los guardaespaldas, los testaferros, los sicarios. Como una forma de mantener la hegemonía y control los grupos narcotraficantes y grandes terratenientes pertenecientes a organizaciones legalmente constituidas forman grupos particulares de protección y dotados de grandes sistemas de defensa y es así como surge el paramilitarismo.

A finales del Siglo 19, hacendados de Santander y Cundinamarca eran los responsables de más del 80% de la producción cafetera de Colombia, no obstante, desde 1875 el sector de pequeños productores comenzaba a tener importancia en regiones de Santander y en partes de Antioquia y de lo que hoy sería el Viejo Caldas. Entre 1900 y 1930 se produjo un aumento en la producción de café en Antioquia, Caldas, norte del Tolima y el Valle, generado por pequeñas y medianas propiedades.

Desde mediados de la década de los cuarenta hasta mediados de los años ochenta del Siglo 20, es decir alrededor de cuarenta años, el precio internacional del café colombiano estuvo siempre por encima de los dos dólares la libra, llegando a tener tópicos de 5 y 7 dólares en la década del 50 y 70 respectivamente, este periodo constituyó toda una verdadera

bonanza económica para la zona, que marcó el derrotero de la producción y las finanzas nacionales. Por muchos años esta actividad económica y su institucionalidad fueron la columna vertebral de las finanzas públicas y de la redistribución en la zona cafetera, de parte de las utilidades de la caficultura. Para tener muestra de la magnitud de las inversiones que realizó la federación de cafeteros como máxima rectora de estos grupos en la región, basta saber que en los últimos 25 años del Siglo pasado pavimentaron 2.000 km de vías, construyeron 1.000 escuelas veredales y electrificaron el 95% del territorio cafetero. (Estay, 2016, p. 109).

Mientras existió el pacto cafetero y los precios internacionales del grano gozaban de buena salud, esta proliferación de productores permitió que amplios sectores contaran con un importante poder de compra. Al momento de derrumbarse la economía cafetera, el impacto económico y social es enorme, concentrado en el Eje Cafetero, conformado por los departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío.

La institucionalidad cafetera se configuró como la principal responsable de dotar a la población de la infraestructura de servicios básicos para el desarrollo como la electrificación, la salud, la educación y la vivienda como soporte fundamental de las políticas sociales en cada uno de los municipios cafeteros del país. Se constituyó así una institucionalidad paralela, más importante e influyente socialmente que la organización estatal del nivel municipal y departamental, que trajo aparejados a manera de contraste las importantes connotaciones de una poderosa red de pequeños productores y organizaciones sociales asociados a ellos, conviviendo con una organización estatal distorsionada en lo local y departamental por la dinámica y opulenta presencia de una institucionalidad paralela, la federación de cafeteros, con mayor capacidad para el asistencialismo y la provisión de estructura social.

No obstante, las bondades que se le reconocen al modelo de la economía cafetera adoptado en Colombia, también se encuentran en la literatura académica, relatos que sugieren que el modelo no ha sido inmune a las prácticas discriminatorias y excluyentes

que llevan al aprovechamiento desigual de las oportunidades y por ende a la concentración de la riqueza, de la mano de manifestaciones sutiles o directas de violencia económica.

Señala Valencia que deben observarse las prácticas aberrantes que afectan a campesinos, especialmente a los pequeños productores, en relación con la maquinaria montada en torno a la Federación Nacional de Cafeteros en el departamentos como el Quindío (2012).

El grano presentado por los pequeños caficultores es rechazado por la agencia de compras. El campesino, compelido por la necesidad, lo entrega todo a intermediarios a precio inferior, estos venden ese mismo grano a la federación al precio que ella le fija al grano selecto.

Después de la década del 70, en la que empezó el declive de la bonanza, la producción cafetera se fue dispersando en una gran masa de campesinos pobres, los medianos productores se fueron reduciendo y prácticamente desaparecieron los grandes productores. El éxito de la producción cafetera trajo de la mano la cultura del monocultivo y la revolución de los agroquímicos y pesticidas, por eso, la nueva generación de pequeños productores poco conoce de agricultura sostenible, perdieron la costumbre que le garantizaban la autosuficiencia y la seguridad alimentaria y se precipitaron con mayor facilidad hacia la pobreza.

Paralelamente a estos cambios socioeconómicos se produjeron otros en la tenencia y distribución de las tierras en la región, como se expone en el estudio sobre el conflicto armado en la eco-región cafetera realizado por la corporación Alma Mater y la Gobernación de Risaralda, Valle del Cauca y el Magdalena, otras tierras bajas con vocación ganadera y grandes propiedades otrora cafeteras, se convirtieron en objeto del interés de los inversionistas narcotraficantes. A partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, según el estudio *Drogas ilícitas en Colombia. Su impacto económico, político y social* de Naciones Unidas (1997) dentro de 66 de los 92 municipios de la región cafetera existen evidencias de las compras de tierras por narcotraficantes, los dividendos de la economía ilegal de las drogas empezaron a sustituir progresivamente los espacios que el producto



cafetero perdió (p. 340). Desde finales de los ochenta aparecieron con más claridad síntomas de malestar en la vida social y cultural de la región cafetera.

La emigración masiva del periodo de la violencia le había precedido la de quienes lo habían hecho voluntariamente atraídos por los procesos de industrialización y modernización que se operaba en las ciudades del primer tercio del Siglo 20. Los efectos letales de esta realidad se manifestaron con toda su crudeza en las décadas siguientes a la del Setenta. Estos procesos de búsqueda de expectativas para mejorar las condiciones de vida, y por encontrar tranquilidad, se han visto superados por una nueva ola de violencia que expulsa campesinos de sus parcelas y de pequeños núcleos urbanos hacia las ciudades. A ello se unen nuevas migraciones forzadas que van ampliando las zonas marginales de los centros urbanos, incrementando de esta forma el potencial de desazón y delincuencia (ACNUR, 2015).

La progresión del conflicto armado ha sido capaz de suplantar las migraciones internas voluntarias y heroicas que predominaron hasta 1993. Tal vez el fenómeno más importante de las migraciones internas después de la llamada colonización antioqueña de finales del Siglo 19, la de quienes buscaban mejores condiciones de vida a comienzos del Siglo 20 y la de los emigrados de La Violencia de los años cincuenta y sesenta del Siglo 20, la constituye en los últimos años el éxodo de un país que huye de los grupos militares en conflicto. El socialismo democrático que un día fundamentó la razón de los hechos agrarios y sindicales en Colombia le cerró los espacios a la política para que prevalecieran las armas. Cierta paranoia acompaña a los ejércitos que buscan convertirse por la fuerza en interlocutores válidos y únicos de la sociedad marginal frente al Estado. Para esto ocupan territorios y obligan a la población rural y semiurbana a huir, y en este caso huir es no tener un sitio donde quedarse y sin esperanzas de retorno.

El problema de Colombia hoy día, consiste en no tener un lugar para los desplazados de la guerra. Desde 1994 la cifra de desplazados ha ido creciendo y con ello se han expandido los cuadros de los traumas personales, familiares, comunales y locales. (Tovar, 2001). El

impacto humano, social, económico y psicológico en Colombia es muy complejo, tanto así que el Estado Colombiano parece no comprender hasta el momento que se trata de una bomba de tiempo que recorre todo el ancho y largo del territorio nacional. Todo lo descrito hasta aquí, facilitó el incremento y crecimiento del universo de la marihuana, la coca y amapola. Núcleos familiar expulsados por grupos alzados en armas y abandonados por el Estado quedan a merced de la delincuencia y los negocios clandestinos. La emigración a zonas de cultivos ilícitos y la lucha armada contribuye a trazar el círculo de este universo de narcocultura.

#### **4.2 El espectador de la novela de narcotráfico**

Los medios audiovisuales han sido calificados como el cuarto poder de los sistemas democráticos occidentales desde mediados del Siglo 20, y una parte significativa de la cultura contemporánea se difunde a través de éstos. Los contenidos audiovisuales se producen con la intención de ser preferidos por un grupo de espectadores que se convertirán en los consumidores de los bienes y servicios que la industria ofrece.

Mieres señala que “en el mercado audiovisual los espectadores son el producto” (2003, p. 251). Dado que el mayor grupo está consolidado por jóvenes, los contenidos audiovisuales se diseñan para lograr el mayor impacto sensorial, recurriendo entonces a la difusión y promoción de imágenes, conductas que sean atractivas e impactantes.

La novela del narcotráfico es un nuevo género literario que surge especialmente tras el auge del tráfico ilegal de drogas en la década de 1980. Desde ese entonces algunos escritores colombianos han publicado obras que, de alguna forma, retratan desde diferentes perspectivas y técnicas literarias el violento impacto del narcotráfico en la sociedad.

Para observar mejor este tipo de influencias es prudente relacionar el tema de lo narco en otros ámbitos como el de la literatura con novelas que son paralelas a la historia del narcotráfico en Colombia. Una de las obras es *La Virgen de los Sicarios*, del escritor

Fernando Vallejo, llevada a la televisión en 1990. *La virgen de los sicarios* es una novela corta, autobiográfica, escrita en forma de monólogo y con una anécdota sencilla que se encarga de introducir al lector en la jerga propia de los sicarios de la ciudad de Medellín. En la producción sobre Pablo Escobar, *Escobar, el patrón del mal*, se muestra la semejanza del más sanguinario narcotraficante de otrora, con sus vivencias, como en la vida real él fue un narcotraficante que cundió de pánico y de terror al pueblo colombiano. La forma en la que este personaje transmite una predominante presencia ante sus semejantes, colegas y subordinados, es una forma que se replica desde su espectador en la forma de interactuar con los demás. Según Jiménez, una dificultad común durante la adolescencia es la inseguridad emocional que lleva al individuo a buscar frenéticamente una identidad que lo distinga, pero como todos y todas se encuentran en esa búsqueda, convergen en puntos similares. En ese sentido muchas veces, el adolescente toma como modelo a los personajes protagónicos del cine o la televisión y en este caso particular, a aquel de las telenovelas de narcotráfico (comunicación personal, 14 de julio, 2019).

Dentro de este género de novelas existe mucho la competitividad y ésta también tiene estrecha relación con la masculinidad y se evidencia claramente en la forma como se representan las relaciones afectivas. Muchas se mezclan entre sí la superficialidad y la pasión en la que es común que se represente al narcotraficante haciendo lo que sea, por la mujer que quiere, por lograr su compañía, en ocasiones por encima del afecto, y alcanzar una calidad de vida muy superior al resto de personas. La competencia predomina en todo aspecto con tal de mostrar quien es más hombre que el otro (Botello, 2005).

Si se observa el entorno de la producción de *El cartel de los sapos* por ejemplo, sobresale la imagen clásica del hombre rudo, indestructible, que con golpes y violencia resuelve cualquier tipo de obstáculo que se le presente. Este concepto de masculinidad se puede asociar a una cultura patriarcal, en la que nadie puede enfrentarlos.

Se puede observar, cómo este tipo de narconovelas que han marcado una época en la televisión colombiana dejan un claro ejemplo de la influencia cultural que llevan implícitas

y que el grueso del público y sobre todo del género masculino emula o copia para seguir manejando o ejerciendo un dominio en ocasiones excesivo sobre el resto de la sociedad. Vale resaltar el estudio titulado Telenovela, narcotráfico y conciencia política en Latinoamérica perspectivas sobre un problema de estudio de Sánchez (2013), donde se muestra la figura del narcotraficante en la cultura popular, y cómo se relación con políticos de la región, termina siendo un fenómeno normalmente aceptado por la mayoría de las personas. Es decir es una figura que se vuelve común, cuyo manejo de la realidad ya no sorprende por los escándalos políticos relacionados con el tema del narcotráfico.

La narcocultura que existe en el país no hace referencia a la comercialización, consumo, o al hecho de ser narco. Realmente remite a estar inmersos en una cultura en la que la manera de pensar y actuar adopta ese pensamiento narco, en el que toda Ley se puede comprar, cualquier cosa se puede hacer, con tal de incrementar el estatus social, la felicidad es ahora. Para Rincón:

El éxito hay que mostrarlo vía al consumo, la Ley es buena si me sirve, el consumo es el motivador de poder, la religión es buena en cuanto protege, la moral es justificadora, porque no tenemos otra opción para estar en este mundo. (2013, p. 2).

Es posible afirmar que la construcción de estereotipos de géneros e identidad culturales, se construyen fuertemente desde formatos audiovisuales y masivos. Se vuelve problemático cuando este tipo de contenidos edifican contenidos que perpetúan comportamientos nocivos para la sociedad dentro de una comunicación masiva que lo permite. Como en este tipo de telenovelas se toman aspectos propios de la vida cotidiana colombiana es más fácil crear un fuerte vínculo con los diferentes tipos de audiencia. Es común que en el género predominen antivalores como la muerte, el odio, el poder, la ambición, la venganza, la traición. Es importante enfatizar en que esta serie de antivalores no presentan ningún impedimento en la acreditación de la audiencia, mostrando de esta forma que su influencia tiende a lo negativo. De otro lado la visión positiva de valores que muestran en estos programas, en menor escala, quedan opacados debido a la gran cantidad de antivalores que estas telenovelas proyectan.

La narcotelenovela es una artística de los conflictos generados por los narcotraficantes en el que la televisión se convierte el principal medio que va a representarlas. Según Tiznado, debido a que en estas narcotelenovelas se imponen ciertos intereses de poder preexistentes que justifican el ordenamiento social en el que se instauran, estas producciones forman parte, de manera directa o indirecta, de la forma de pensar y actuar del televidente (2017, p. 71). Este tipo de telenovelas, presionadas por el interés económico y su capacidad de comercialización, busca satisfacer al televidente, más desde la construcción de personajes atractivos y situaciones naturalizadas que diviertan. Es entonces alarmante la construcción del individuo como ser social, se construye un individuo que parte de un conjunto de ideas que lo definen frente a los demás. El individuo al que se hace referencia se va formando desde la cultura que es fundamental en el crecimiento de una persona, las instituciones sociales, en donde se encuentran los medios de comunicación.

Si bien este tipo de producciones no nacen con la intención de causar influencia en los comportamientos sociales y culturales de una población, si no ser estrictamente de entretenimiento, su influencia y emulación es marcada. Al ser presentadas por grandes canales de captación de televidentes han influido en ellos hasta modificar marcos sociales, sobretudo en la población juvenil. Se le presentan al espectador contenidos televisivos que hacen mención directa al tráfico de drogas, a matar, lastimar y torturar, a la par de los beneficios de hacer parte de organizaciones delictivas, manifestadas desde el lucro económico económico. Esto se suma al pronunciamiento de narcotraficantes como héroes sociales, percibidos como colaboradores del pueblo, incluso más que entes estatales cuya función debería ser esa. Esta concepción parte justamente del abandono Estatal y las injusticias sociales y económicas, se concibe una especie de Robin Hood contemporáneo.

Viven en vitrina, no son lo que son, sino lo que la gente cuenta, opina, se imagina de ellos. Mito vivo, leyenda presente se han vuelto saco de palabras de tanto los mientan. (...) La vida de ellos es pura telenovela, por lo menos adentro de la casa, porque afuera la película es de terror, con reflectores potentes para vigilar a los alrededores, circuito cerrado de televisión para delatar al que se acerque (Restrepo, 1993, p. 11).

Según una encuesta realizada para el presente Proyecto de Graduación a hombres colombianos espectadores de narcotelenovelas, aunque por su parte se comprenden los riesgos que conlleva este estilo de vida, el espectador de narcotelenovela se siente atraído a la narcocultura porque apela a temas de impacto como los lujos, el dinero, la belleza tanto femenina como masculina y sobretodo, las formas de poder. Se busca entonces establecer las formas en las que el comercio y consumo ilegal de sustancias psicoactivas y psicotrópicas han moldeado la sociedad colombiana desde fines del siglo 20 y comienzos del 21. Es imperativo considerar que de esta transformación nace además de la reconfiguración de estructuras socioeconómicas, políticas y culturales del país.

Las mismas rutas utilizadas por antiguos contrabandistas en la alta Guajira, fueron usadas por los narcotraficantes de marihuana en la década de 1960 y de cocaína en la década de los ochenta cuando resurgió en una escala aún mayor el tráfico de las mismas sustancias psicoactivas. En 1982 se origina el *narcoterrorismo* en Colombia cuando Escobar ingresa en el grupo político Renovación y Alternativa Liberal y a la Cámara de Representantes y es expulsado un año después por denuncias del entonces ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla a quien manda a asesinar en 1984. A partir de este momento “Escobar y Los Extraditables iniciaron una campaña masiva de violencia. (...) Una ola de carros-bomba y asesinatos dejando un saldo de (...) más de mil colombianos muertos (...). El enfurecido Escobar le había declarado la guerra al país” (Arana, 1997, s.p).

Historiadores y novelistas que han investigado la historia contemporánea de Colombia, usando datos estadísticos, fuentes jurídicas, políticas económicas y sociales, así como entrevistas con las víctimas del conflicto armado del país, concuerdan en que la violencia de finales de siglo 20 no fue causada ni promovida únicamente por los narcotraficantes. Plantean que también militares, paramilitares, guerrilleros, criminales comunes y agentes corruptos de la CIA y DEA fueron actores principales del resurgimiento de la violencia militar, política y social del país.

El narcotráfico ha sido el factor que mayor complejidad le ha dado al estado de guerra del país en la actualidad: no solo es capaz de corromper las fuerzas estatales, sino a otros actores como la guerrilla misma y los paramilitares. Es por eso que hoy en Colombia, los muertos en la guerra no se sabe de dónde vienen: las relaciones corruptas entre narcotráfico, guerrilla, Estado y paramilitarismo han impedido cualquier acción conjunta de reacción (Rodríguez, 2005, p. 136).

Las circunstancias histórico-políticas fueron el entorno propicio para el surgimiento de un fenómeno socioeconómico vinculado al narcotráfico en el país: el sicariato y el sicario. Hecho que parte del asesinato del ministro de Justicia en 1984. Salir de la pobreza aunque cueste la muerte violenta y prematura es lo que constituye tanto el fundamento de la identidad como la existencia del narcotraficante y el sicario. Como ya se comentó, se estableció en Colombia en la década de los ochenta del siglo pasado una forma casi legal de lavar el dinero del narcotráfico cuando el Estado, a través del presidente López Michelsen (1974-1978), de cierta forma *legalizó* el lavado del dinero a través de la *ventanilla siniestra* del Banco de la República. La intervención directa del Estado colombiano, junto a narcotraficantes, militares, paramilitares, guerrilleros y burgueses han contribuido tanto a la corrupción económica, la deslegitimación del Estado y la violencia social y política, como al resquebrajamiento social y moral de la actual sociedad colombiana.

#### **4.3 Efectos de la narcotelenovela en el espectador**

La combinación de actores y factores que propiciaron la aparición del narcotráfico en la región han contribuido decisivamente al surgimiento de una nueva estética y ética de vida. Una ética en la sobrevalora el dinero sin importar su procedencia, que suele ser ilegal. La circulación del dinero fácil proveniente del narcotráfico causó la creciente corrupción económica y la avidez.

El narcotráfico se convirtió en una opción para amplios sectores de la población, que encontraron una alternativa de promoción social y económica. Luego la mafia se convirtió en modelo de referencia para la juventud que vio la forma de realizar su deseo de estatus y bienestar que las opciones tradicionales de estudio y trabajo les negaban (Salazar, 2002, p. 141).

La nueva estética del narcotráfico se debe a la conjunción de diversos aspectos culturales como la emergencia del subgénero literario de la novela de narcotráfico, en muchos casos

transposiciones fílmicas de obras literarias, los relatos periodísticos y los noticieros radiales y televisivos. También es posible vincularla a la aparición de estilos arquitectónicos particulares de haciendas, casas, departamentos, decoración interior y exterior excesiva; la preferencia por autor de modelos costosos y vistosos, la música de temática violenta, entre otras que fomentan el surgimiento del imaginario de la *narcoestética*. Surge no sólo una nueva ética de trabajo y producción en el que se acepta, sin cuestionar, el dinero ilegal del narcotráfico sino también una nueva forma de consumir y exhibir lo comprado, como una prueba irrefutable de que se ha adquirido un estatus de vida alto. Se participa cada vez más de la espectacularización de la violencia a través de la visualización de imágenes violentas en noticieros, novelas, reportajes periodísticos, telenovelas y películas. Se detallan aspectos de los universos familiares, emocionales y profesionales, permitiéndole al espectador fácilmente empatizar con lo que ve.

Un elemento central de la telenovela de narcotráfico en Colombia es el tipo de relaciones que se proponen entre la industria ilegal de las drogas y la sociedad. Las narcotelenovelas, al narrar hechos de la historia colombiana y, según cual sea el caso, tienden a presentar características del documental como intertítulos con cifras reales y testimonios en primera persona de los personajes. Es por estos elementos que, en ocasiones, lo que se narra es percibido por el espectador como absoluto y verdadero. Se pasa de una percepción inicial en las primeras novelas marcada por la indiferencia social hacia una apreciación en las últimas en la que el narcotráfico disloca las relaciones sociales y genera múltiples escenarios de violencia que llevan a una situación de desgaste social generalizado.

Maquiavelo (1980), retomando a Aristóteles, concibe al hombre como animal político y de naturaleza dualista. Dos conceptos fundamentales prevalecen sobre cualquier realidad humana y se sobreponen a toda relación de poder: el ser humano y la existencia del Estado. Afirma que el hombre es poseedor de una condición que le es inmanente e invariable en el tiempo. Es decir que para él, existen actividades determinadas



biológicamente por la anatomía humana, que es además común a todos los seres humanos en de todas las culturas y civilizaciones.

Desde la etología, investigando el comportamiento congénito animal, se concluye que la agresividad es la base de la supervivencia. Por lo que no se concibe, en el reino animal, la violencia como un rasgo negativo si no por el contrario uno de conservación de la especie. Freud (1932), en una carta a Einstein respecto al inevitable destino humano en guerra, establece que este no es más que la disyuntiva entre amor y odio, también vinculada a la atracción y la repulsión. Concluye Freud en que el instinto de la muerte siempre se tornará en destructivo cuando se dirija hacia afuera, y que por lo general es así; por lo que razona en que los esfuerzos por descartar las agresiones del ser humano son infructuosos. El psicoanálisis considera que la violencia es resultado el propio hombre, porque es instintivo y por estar motivado desde el deseo, por lo que termina siendo salvaje y primitivo consecuentemente. Anna Freud plantea que:

Los pequeños en todos los períodos de la historia, han demostrado rasgos de violencia, de agresión y destrucción (...) Las manifestaciones del instinto agresivo se hallan estrechamente amalgamadas con las manifestaciones sexuales. (1980, p. 78).

Designa entonces que el instinto de agresión en la infancia se manifiesta en la primera fase psicosexual desde el sadismo oral, en el que se utilizan los dientes como herramienta de agresión. Más adelante, en la fase anal, razona que el infante se torna notoriamente destructivo, terco, posesivo y dominante. Es por esto que posteriormente logra establecer que en la fase fálica la agresión se establece desde el llamado complejo de Edipo porque empieza a manifestar actitudes de virilidad. Se puede concluir desde su análisis no una violencia latente en seres humanos, vinculada claramente a los estudios etológicos en animales. Sin embargo, y según lo investigado previamente, esta violencia implícita se ve potencializada desde lo social y cultural, desde designación de características según género y estatutos en las relaciones de poder.

El experimento llevado a cabo en la prisión de Stanford por psicólogo Philip Zimbardo sirve como demostración de los efectos que tiene el contexto sobre la conducta humana, es

decir, la influencia que puede el entorno tener sobre quienes lo habitan. Zimbardo afirma que: “todas las prisiones son metáforas materiales de la pérdida de libertad que todos sentimos de distintas maneras y por razones diferentes (...) como psicólogos sociales queríamos entender las barreras psicológicas que crean las prisiones entre las personas” (2007, p. 92).

Desde el psicoanálisis se establece que los sentimientos destructivos o instintos de muerte de un niño, si son llevados a hacia dentro pueden llevar al suicidio; dirigidos hacia afuera, a agresiones a otros. Esta agresividad puede ser estimulada desde lo social por el rechazo o la poca afectividad emocional, este peligro aumenta desde una sociedad que lo alimenta. La telenovela de narcotráfico se vincula directamente a un contexto histórico y social en el que la inseguridad y la violencia perturban la vida cotidiana en el país. Es, además, el resultado de la llamada *guerra contra las drogas* que permite que el contenido se adapte y mantenga según su contexto. La narcotelenovela es el reflejo de una innegable realidad que vivió y sigue viviendo el pueblo colombiano, sin distinguir edad, raza ni estrato socioeconómico. La narcotelenovela no solo es el reflejo de la realidad del país sino que además se han convertido transgresor de valores sociales y culturales, ya que su contenido hace directa apología a una larga vida de lujos, crímenes, drogas e incluso prostitución tanto en jóvenes como en adultos.

El tráfico de drogas es comprendido como un asunto de oportunidades económicas y a su vez una representación folclórica de la sociedad en la que se comprende. Es por esto que, además de su determinación sociohistórica, las realidades de las distintas regiones de la geografía nacional que fueron impactadas por el narcotráfico actúan como modelizadores de las ficciones narrativas posteriores. Un imaginario histórico y la tradición en la ilegalidad, propició la construcción de un delincuente legendario y heroico. La aparición del género se puede explicar desde dos vertientes; por un lado, las narrativas de la violencia sicarial había tenido una resonancia muy fuerte en el espectador, atrayendo a su vez una valoración negativa. Por otro lado, sus autores entendían que los efectos del narcotráfico sobre la

construcción social y cultural eran más dramáticos que las manifestaciones directas de lo criminal y violento. Según Osorio, en algunas regiones del país como el Valle del Cauca, las producciones ficcionales evitan las connotaciones negativas sobre el fenómeno, banalizando y desestimando la violencia de estas estructuras criminales. En ocasiones incluso se ofrece una mirada positiva del mafioso (2013, p. 50). Esta valoración positiva, en momentos en los cuales la violencia del narcotráfico desafiaba al Estado, carga su actuar de un sentido de movilidad social.

Es evidente que la valoración del tráfico de drogas se transforma según el desarrollo histórico del mismo y la región desde la que se hace dicha lectura. A grandes rasgos, hay una gran distancia de sentido ficcional y según el espacio geográfico, de las lecturas que se le dan al hecho en cuestión. No es lo mismo hablar de literatura de narcotráfico en el Valle del Cauca que en Antioquia. Sin embargo, en todas las instancias, incluso en las que ofrecen una mirada positiva al fenómeno, queda claro el impacto profundo que ha tenido el narcotráfico y la violencia en la sociedad colombiana.

## **Capítulo 5: Replanteo de lo narco en la televisión**

El capital cultural se entiende como el conglomerado de herramientas con los que un individuo cuenta para el acceso, aproximación, valorización y apropiación de una cierta creación artística o bien cultural. “La formación de audiencias es un proceso planificado que mejora y amplía la experiencia de un individuo con las artes” (Maitland, 1997, p. 34). Es por esto que se puede establecer que el capital cultural proviene principalmente de los medios familiares, el sistema educativo y de la comunidad. En Latinoamérica, la labor de formación de audiencias reconoce que su problemática central yace en la presencia del espectador como factor del hecho artístico como tal. Toda pericia en cuanto a formación de audiencias se refiere, debe establecerse bajo el contexto en el que se va a desarrollar, por lo que es necesario generar un diagnóstico que permita la identificación de destinatarios como a los obstáculos que se presenten para su acceso y poder generar estrategias que permitan abordar la problemática.

Concebir la transnacionalización de las telenovelas latinoamericanas juega un rol primordial para el Proyecto ya que su exportación carga consigo rasgos que son diferenciadores de la idiosincrasia latinoamericana. La telenovela es uno de los pocos formatos audiovisuales que se permite la contención al margen de lo estadounidense y europeo. Las narraciones audiovisuales latinoamericanas han permitido la visibilización, internacionalmente, de la violencia vivida en el territorio. Desde la reiteración, la telenovela ha permitido que se consolide la noción de lo que es ser latinoamericano. El latinoamericano, colonizado y despojado de su cultura, ha encontrado en la ficción una manera de separarse de su historia y de denunciar la violencia a la que ha sido sometido. La literatura, el cine y la televisión describen fenómenos sociales, políticos y culturales, logrando separarse de lo meramente descriptivo y evocando emociones y sensaciones desde la creación de personajes que les dan vida. La violencia social no refleja únicamente las distancias socio-económicas de los países latinoamericanos sino que permite que la telenovela, el cine y la literatura se conviertan en un espacio de salida de las tensiones

sociales que problemáticas relativas a la educación, salud, desempleo, corrupción y territorio generan; entre ellas, además, la Guerra contra las drogas en el país.

### **5.1. La importancia de narrar la guerra contra las drogas**

Establecido no solo en el imaginario internacional sino también en el latinoamericano desde tiempos pasados, es inevitable considerar que este es uno que tiene la posibilidad de evolucionar hacia adelante. No es posible entender qué tipo de evolución puede llegar a tener, pero se entiende que el cambio, como el de cualquier proceso cultural y evolutivo, será inminente. Es por eso que el presente capítulo tiene como objetivo plantear un nuevo camino para la plataforma y sus temáticas, analizando nuevas maneras de narrar hechos históricos nacionales y propios, sin caer en la reiterativa apología a la violencia como característica del *ser latinoamericano*. Contar las historias propias funcionan como herramientas del conocimiento desde adentro hacia otros grupos sociales, se utilizan como herramientas para comprender al otro.

El reto principal que se produce al cambiar el paradigma de lo narco en el audiovisual es que el mismo comercialmente siga siendo rentable y a su vez generar un nivel de responsabilidad social dada la influencia que tiene dentro de la cultura de masas. Es decir que el producto debe manejar un equilibrio entre lo que es cultura y negocio, manteniendo mínimamente el mismo nivel de calidad y entretenimiento desde un grado de coherencia temática y narrativa. Desde un sentido cultural, que es impactado por las improntas comerciales, es posible establecer que el riesgo que la telenovela tiene es el desinterés de su público; esto puede suceder desde la reiteración y vaciamiento de contenido por ser reiterativo.

La violencia en latinoamérica genera una crisis por fuera de los hechos. Se traduce directamente en el lenguaje, los traumas de las vivencias y la memoria individual o colectiva, se trasladan al ámbito de lo audiovisual. La violencia en la modernidad deja de actuar exclusivamente como figura externa sobre el individuo, sino que se convierte en una

violencia que aparece desde el interior de la persona. Desde esta violencia interiorizada nacen las violencias externas que atraviesan las sociedades en determinado momento histórico. Existe un tipo de violencia subjetiva en el que las demostraciones del terror son físicas: las cifras de muertos, los actos de tortura o la violación de derechos humanos. Sin embargo, la que parece más pertinente para el texto, es la violencia simbólica. La simbólica, aunque sutil, atraviesa los distintos niveles del lenguaje y del discurso; yace en el sentido de comunidad y es normalizado.

La aparición de la telenovela de narcotráfico en el siglo 21 insiste con la temática de la violencia en el país como sucedió en la literatura latinoamericana del siglo 20. La narcotelenovela permite formular nuevos cuestionamientos, adentrarse en nuevos universos y construir realidades alternas; se permite explorar los distintos lados de una misma historia. Es aquí donde yace el interés por narrar historias que permitan tener una mirada distinta a aquella de los reportes periodísticos, traspasa ciertas versiones *oficiales* de un mismo relato. La ficcionalización de hechos reales permite al espectador conocer historias más allá de la consideración moral de si una situación o persona es buena o mala, justa o injusta. Cualquier tipo de ficción, ya sea escrita o audiovisual, busca remontarse a tiempos pasados pero nunca representarlos fielmente, porque lo vivido ya existió como hecho real. Busca entonces plantear una versión más violenta y caótica del pasado; muchas veces, romantizándolo. El pasado es inevitable y se ve presente en cualquier narración posterior.

Si algo podemos inferir de las narrativas del presente que trabajan con el pasado es que éste jamás es algo fijo, sobre todo porque las memorias plurales del ayer, atadas a ciertas experiencias históricas, a determinadas marcas materiales y simbólicas, siempre están en conflicto con otras, luchan contra el olvido y la extinción, reviven fracturas, emociones, actos públicos y privados, experiencias personales y recuerdos colectivos. (Estrada, 2015, p. 18)

Los modelos de sociedad en la contemporaneidad están inevitablemente ligados a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Desde nuevos patrones establecidos por grandes empresas, en ocasiones transnacionales, de comunicación, se construye una nueva concepción, como se ha dicho anteriormente, de sentido común.

## 5.2. Discurso televisivo y latinoamericano en el exterior

Desde la perspectiva de Martín-Barbero (1999), la transnacionalidad de la cultura de masas en América Latina se ubicó en el medio audiovisual e inició su proceso en la década de 1950 para llegar a su pico evolutivo en la década del 70. El contenido se vuelve accesible a todas las clases sociales por la difusión de la televisión, modificando hábitos y opiniones. Dentro del proceso de homogeneización cultural, la televisión permitió sacar al espacio doméstico de lo privado y lo revitalizó. El valor que tienen estas producciones culturales no recae en la representación de la sociedad en la que se establece si no en el reordenamiento de estructuras sociales. La telenovela latinoamericana es un punto de confluencia entre lo que sería tradicional y local con lo global, que hace referencia a la producción televisiva y le permite atravesar las fronteras nacionales.

Desde la década de los noventa, grandes cadenas televisivas de Latinoamérica como Televisa en México, Globo en Brasil y Caracol en Colombia, se encargaron de producir contenidos sociales. Fue aquí cuando sus realizadores comprendieron que la exageración y edulcoramiento de relatos cotidianos era realmente lucrativo, esto debido a que se enfrentaban a un espectador que buscaba ser representado en estas telenovelas; en Colombia particularmente desde la narcotelenovela. Sánchez establece que:

El narcotráfico fue uno de los fenómenos que le aportó nuevos bríos a la industria televisiva en Suramérica merced a la transnacionalización de los capitales invertidos en canales, redes de comunicación y conglomerados informativos (2013, p. 24).

Como se ha establecido anteriormente, la telenovela latinoamericana como producto propio e independiente ha incursionado en mercados internacionales y se ha convertido en producto próspero para la exportación y comercialización. Por lo que sus modelos de producción se han transformado para cumplir con las exigencias del mercado internacional. De cualquier manera, resulta importante recalcar que las razones por las cuales la telenovela encaja de manera tan cómoda en mercados externos tiene que ver no solo con

las historias que se narran, que son coloquiales y accesibles a todo público si no también con la manera en la que son narradas.

El éxito de la telenovela de narcotráfico reside en el alto nivel de recepción que tiene porque reúne los hábitos de consumo del televidente con el funcionamiento de producción del *show*. La telenovela de narcotráfico genera una serie de códigos que desde lo simbólico e identitario permite no solo al espectador latinoamericano conectar con él, si no también al espectador mundial. Estos códigos son adoptados y transformados por realizadores de otros lugares del mundo para generar un repertorio propio que funcione comercialmente dentro de otros contextos.

Desde principios del siglo 21, telenovelas mexicanas, colombianas, venezolanas y argentinas han sido exportadas a otras naciones del mundo. Este fenómeno se definió como transnacionalización y se refiere al aumento en la circulación internacional de productos televisivos. Este proceso comercial permite que productos televisivos latinoamericanos rivalicen con aquellos europeos o estadounidense, además de instaurarse como un género que es propio y prototípicamente latinoamericano.

Particularmente en Colombia, la representación que se ha hecho de ella desde el cine de Hollywood ha girado en torno lo considerado exótico y violento, considerando además que ambos temas están vinculados. Según Raimondi, el proceso de transnacionalización se debe a cinco factores: la difusión del satélite y el cable; la desregularización europea de sus canales público; el surgimiento de nuevas naciones pertenecientes a la antigua Unión Soviética por carecer de industria televisiva propia; el aumento de canales y horas de programación televisiva que exige una mayor producción audiovisual; y, finalmente, el desarrollo de nuevas tecnologías por reducir costos en la producción (2011, p. 5). Existe además un factor que es vital para el análisis y es la reducción de costos para productoras televisivas europeas que compran o producen en América Latina.

La transnacionalización tiene, en cualquier sentido, dos consecuencias importantes: la transformación de aspectos formales y estilísticos en el producto audiovisual y por otro



lado, la alteración de elementos característicos y culturales de la producción nacional. En el caso de Argentina se busca para su beneficio económico la difuminación de aspectos característicos del género y la región. Aspectos como la neutralización del acento, la desaparición de elementos temáticamente característicos de la telenovela y la renuncia a elementos del costumbrismo característico del teleteatro desde los cambios en la ambientación y el uso coloquial del discurso. Martín-Barbero establece que:

Hasta inicios de los años noventa, no sólo en Brasil, México y Venezuela, principales países exportadores, también en Argentina, Colombia, Chile y Perú la telenovela ocupa un lugar determinante en la capacidad nacional de producción televisiva, esto es en la consolidación de la industria televisiva, en la modernización de sus procesos e infraestructuras -tanto técnicas como financieras- y en la especialización de sus recursos (1999, p. 95).

Otros países latinoamericanos como México, Venezuela y Colombia, acudieron a un cambio en el tipo de narrativa del género. La producción, cuyo público se redirecciona principalmente hacia un mercado exterior altera configuraciones de guión y fragmenta incluso más el relato. Esta es una característica de las *soap operas* estadounidenses y permite la ampliación en cantidad de personajes así como el público que se pueda sentir identificado en esos personajes. De la misma manera existe un aumento de escenas por fuera de estudio y de escenas por capítulo, pasando de 12 a 50 escenas por episodio. Países latinoamericanos que deseen enmarcarse dentro de un mercado internacional acuden a la globalización de historias cotidianas, transformándose para pluriculturales. El caso de Brasil especialmente logra modernizar sus modalidades de producción desde las exigencias del consumismo y adaptarse a públicos más variados. Resulta entonces que la habilidad que tiene la narcotelenovela latinoamericana para ser difundida internacionalmente recae en elementos propios que el género proporciona para ser notada a nivel mundial. Eventualmente esta se vuelve una relación simbiótica en donde el producto latinoamericano propone pero también se transforma en función de las exigencias de un mercado globalizado. Cuando el producto audiovisual proporciona temáticas y modelos que el espectador demanda, se facilita la creación de un vínculo empático entre espectador, personaje y narrativa. Es el caso de la serie web *Narcos* producida para Netflix

por la división estadounidense de la productora francesa Gaumont Television, y encabezada por su puesto por tres productores Estadounidenses: Chris Brancato, Carlo Bernard, and Doug Miro. Fue además escrita por el mismo Chris Brancato, dirigida por el brasileño José Padilha y protagonizada por actores latinoamericanos brasileños, mexicanos y argentinos.

De cualquier manera, el impacto de la telenovela de narcotráfico en otros países atraviesa el sector de lo audiovisual y abarca ámbitos como el de la música latina que es fundamental en la narcotelenovela porque la utiliza como banda sonora. El tipo de música que plantea le ofrece una profundidad particular porque además es adaptable como fondo musical a las versiones de las mismas telenovelas en otros formatos como el cine o la serie web. Su difusión internacional también se explica desde el interés de otros temas por fuera de lo audiovisual que se vinculan al narcotráfico.

Otra de las funciones que la telenovela cumplió fue el de catarsis. La televisión toma como punto de partida la representación de la mujer oprimida y subyugada al ámbito privado, por lo que eventualmente empieza a representar la marginalización en grupos particulares como campesinos que se deben desplazar a la ciudad. Países como México y Venezuela se dedicaron a este tipo de representación de clases, llegando a la estandarización de modelos sociales ideales. En Colombia, por otro lado, la televisión toma las historias de la violencia en el país para promover un estilo narrativo muy marcado y que tiene su apogeo en la década de 1990 en la mitad de época dorada del narcotráfico. Este tipo de producto, en cierto sentido, exhibía las diferencias sociales, regionales y culturales desde la estereotipación de la sociedad colombiana.

### **5.3. Cómo narrar el narcotráfico en la televisión**

Esta sección del capítulo no tiene como objetivo generar una serie de reglas respecto a cómo narrar la violencia. Encuentra necesario, sin embargo, hacer una reflexión respecto a la manera en la que se ha narrado la violencia y el narcotráfico en la televisión y hacer

mención de maneras en las que históricamente el medio audiovisual colombiano se ha permitido variables para las mismas historias.

La resignificación de los acontecimientos traumáticos colectivos se han tratado en la narcotelenovela desde la narración en primera persona. La individualización del relato hace que el acontecimiento funcione como metonimia pero a su vez como paradigma de la historia latinoamericana. Bolaño establece las formas de configuración de la memoria desde el registro de los procesos históricos y la subjetividad para la construcción de un hecho de memoria colectiva. En esta instancia, la ficcionalización del relato instaura la problemática tanto en el individuo como en la memoria colectiva (1999, p. 38). Aparecen entonces, la concepción de la *anamnesis* y de la *mnemne*. La *anamnesis* se refiere a la memoria que está aún siendo construida, que está en actividad, y la *mnemne* a aquella que ya está instalada en los imaginarios comunes y el registro de la historia. La *anamnesis* es en un sentido también la evocación de aquello que se ha olvidado por lo que exige un proceso de construcción y recuperación de lo que se ha olvidado. En este sentido, resulta lógico pensar que la construcción de la historia del país exige la revisita a hechos históricos desde la ficcionalización, pero significa además que la manera en la que se hace es fundamental para la construcción de una percepción propia y nacional. La *anamnesis* destina la evocación de lo que se olvidó y, por lo tanto exige la traslación del estatuto y por tanto su instalación en un lugar propio. La memoria que, sin duda en todo el mundo pero particularmente en Latinoamérica, es de origen traumático, se aferra a lo real, a la contundencia del hecho. Desde su característica traumática, adquiere márgenes irreales y fantásticos. Lo fantástico altera el orden del discurso, alterando las representaciones artísticas. Bazin explica que “la pantalla, por su relación con el hecho representado, no es más que una suerte de espejo con reflejo diferido” (1953, p. 12).

La producción audiovisual en la región latinoamericana y particularmente la producida en la década del 2000, pone en evidencia el desplazamiento de temáticas particulares. Lo audiovisual busca presentar la forma en que hechos sociales, políticos y económicos

fueron afectados por la violencia desde sus diferentes representaciones, siendo imagen sustancial de la sociedad latinoamericana. Se habla entonces de un cambio que afectó la producción literaria en la región, generando obras ficcionadas y ensayísticas que dejaron de lado los prototipos estéticos del siglo 20 y dirigieron sus obras hacia temáticas que ficcionalizaron tiempos de desesperanza y violencia.

En las telenovelas se observa que la ficcionalización de vidas marginales se emparenta a otra manera de enfocar temas centrales como la identidad, la nacionalidad, la historia y la cultura. Estos aspectos, unidos al tratamiento del tema de la relación entre memoria y olvido, se visualizan en una narrativa que dentro del género elegido para expresarlo y del momento histórico en el cual aparece, es “una discursividad que replantea la construcción de la nacionalidad y del sujeto centroamericano” (Arias, 1998, p. 274). Se deja a la vista la complejidad de un territorio alterado y conflictivo; territorio largamente sometido y que procuró resistir con persistencia la dominación y el colonialismo. Varias razones concurren para que esto sea así: económicas, políticas, sociales, lingüísticas, religiosas, étnicas. Se trata, además, de una región en la que los aspectos identitarios constituyeron el eje de las preocupaciones históricas, sociales, políticas y artísticas.

Los distintos discursos articulados en torno al tema dan cuenta de ello, en particular aquellos que eligen el género testimonial para hacerlo. Frente a este panorama no es de extrañar que la violencia forme parte del contexto de un territorio sometido a tensiones internas y externas, partícipe de proyectos políticos que se fueron diluyendo. Sus guionistas y directores no sostendrían la imagen mágica del continente puesto que desvían sus miradas a otras zonas para revisar la construcción que se ha hecho de sus respectivos países, interpelando y resignificando acontecimientos políticos, sociales y culturales. Apelan a la construcción de otra visión de sus países para hacer, mayormente, de la relación televisión y violencia el eje más notable de sus obras. Estrada en *Contra la violencia... o hacer que “amanezca”*, plantea que:

Los que construyen memorias en la actualidad las venden a cierto público interesado en dicho producto, y éste ayuda a promoverlas y movilizarlas en un

mercado donde compiten unas memorias contra otras. Cómo negarlo. La ganancia, sin embargo, va más allá del pago económico o el beneficio financiero. Las memorias de la violencia reciente que hoy circulan en el mercado buscan más bien, al decir de Ksenija Bilbija y Leigh A. Payne, un pago moral, psicológico, social, político. (2015, p. 18)

La temática de las posibilidades que tiene el cine y la televisión nacional de narrar y representar los dilemas de la realidad violenta del país ha sido tratado por el crítico colombiano de cine, Pedro Adrián Zuluaga. Sin embargo, no logra responder a la problemática que el audiovisual comprende como soporte para narrar la historia del conflicto en Colombia. El *nuevo cine colombiano*, impulsado por la Ley de Cine de 2003 y el Fondo de Desarrollo Cinematográfico, se caracteriza por poseer un lenguaje de carácter contemplativo.

Películas como *La sombra del caminante* (Guerra, 2004) ejercitan la puesta en escena desde una historia que narra el tema del conflicto desde la sugestión. Sucede lo mismo en películas posteriores como *La Sirga* (Vega, 2012) donde la trama principal atraviesa la historia del desplazamiento en el departamento de Nariño y la laguna de La Cocha, que están vinculados directamente a temáticas de violencia y narcotráfico pero no los menciona directamente. Es problemático, sin embargo, que la recepción que tiene en el público colombiano es muy bajo comparativamente a la recepción que tiene en el ámbito internacional. Se contraponen al impacto notorio que han tenido históricamente los seriados televisivos que se han mencionado anteriormente. De esta manera, el papel que el cine y la televisión toman, de narrar temáticas de violencia en el país, debe ser más contundente. Debe existir entonces en las representaciones audiovisuales del país un punto intermedio entre la telenovela de narcotráfico, que ha despertado el interés y ha dejado marca en su espectador, y el tipo de cine contemporáneo que observa pero no moviliza.

*Todos tus muertos* realizada en 2011 por Carlos Moreno, director de *El cartel de los sapos*, presenta una violencia que es explícita y valida el narcotráfico como esquema de posicionamiento social. *Todos tus muertos* refuerza la imagen brutal de Colombia como

nación, presentando un ejercicio de experimentación en la crudeza visual de la masacre como fenómeno que es característico en el conflicto armado contemporáneo y la institucionalidad estatal en la confrontación de estas problemáticas. La importancia que yace sobre el cine y la televisión nacional es su posibilidad de cuestionar la mirada de otros mediadores de la historia y el espectador, es el caso particular de la prensa. De esta manera, no es solo el trabajo del director o directora la que es primordial sino también la de un espectador que es activo y crítico ante las producciones nacionales. El artista tiene la responsabilidad de visibilizar tanto la tragedia de los hechos culturales como la cultura en la tragedia. Se puede decir además, que el latinoamericano sigue narrando estos espacios violentados y caóticos, siempre cercanos a una nueva violación de derechos, porque los sigue viviendo.

El arte tiene la intención de transgredir las formas y los contenidos de su documentación base. Las *neoescrituras* de Rivera Garza se refieren a la estrecha relación que existe entre el lenguaje y la muerte; además, tienen la intención de generar una cierta desarticulación del poder neoliberal. De esta manera, y en el contexto en cuestión, solo quien trabaje con los archivos de la historia propia logra crear ficciones que cuestionen, incomoden y recontextualicen su propia realidad. Algo particular sucede además en el audiovisual y es que si bien es uno de los soportes que permiten la creación, también sucede en las pantallas que la muerte se muestra explícitamente.

La consumición cultural exige que su público general posea ciertas características, conocimientos, hábitos y valores determinados que el espectador, de forma espontánea no puede adquirir. Resulta necesario, entonces, que esta serie de factores le sean inculcados y desarrollados. El proceso de formativo de los públicos culturales consiste de dos etapas, una que no es presencial y cuyo marco es el espacio comunitario; la otra etapa es la presencial y decisiva, que ocurre en el espacio de lo cultural y en este caso, de lo televisivo. Para Rancière, lo audiovisual pertenece a lo que él llama el *régimen estético del arte*, uno que fue concebido hacia finales del siglo 18 por los románticos en Jena y que se consolidó

realmente hacia finales del siglo 19. La aparición del cinematógrafo implicó la destrucción de las jerarquías que, en el llamado *régimen representativo*, articulaba las relaciones existentes entre sujetos artísticos, modos de representación y retórica de las artes. Para Rancière:

*Cine, como pintura o literatura, no es únicamente el nombre de un arte cuyos procedimientos se deducirían de su materia y de sus dispositivos técnicos propios. Es, como aquellos, un nombre del arte, cuya significación atraviesa las fronteras de las artes. (2001, p. 11)*

Se puede considerar, por tanto, que siempre ha existido y existirá un estrecho vínculo entre audiovisual, historia y violencia. Por lo que es posible afirmar que los hechos cinematográficos son transformados desde los hechos históricos. La ficción audiovisual puede, desde sus facultades discursivas, hacer visible el horror y lo inhumano, lo inhumano entendido desde Lyotard como una condición de nuestra época que tiene la posibilidad de ser representada. Parece, sin embargo, una obviedad reiterar en la afirmación de que los medios de comunicación son herramientas cuya fascinación yace en la violencia. La discusión gira al permanente desafío es entender hasta qué niveles pueden las representaciones mediáticas generar una acción, en primer instancia individual, pero más importantemente social. Es decir, realmente en qué medida las producciones y consumos de productos audiovisuales repercuten en la violencia real. Y aquí entra en discusión la necesidad social de practicar la fuerza y la opresión sobre otros grupos, desde una mirada hacia el ser humano y no meramente al medio comunicacional; sin embargo, aunque entra en consideración el Proyecto de Graduación no piensa ahondar en esta arista porque se asemeja a territorios de la filosofía o la sociología.

Desde la mirada de Aristóteles, la relación que ha existido siempre entre violencia y ficción se define desde el movimiento, cuando algo ocupa el lugar que le corresponde significa que este es *natural* y cuando no es así, se produce una violencia momentánea sobre las mismas; por lo que desde esta mirada, la violencia es transitoria y antinatural. Culturalmente, el ser humano es contradictorio en cuanto a violencia se trata. Por un lado existe una necesidad por rechazarla pero a su vez fascina por la relación que tiene con el

poder. La violencia se vincula al poder desde la existencia de un orden social que supone que algunos individuos se impongan a otros, atravesando así la violencia, todas las facetas de la vida del ser humano.

Es necesario hacer una diferenciación entre violencia real y violencia representada. Cabe entrar en un debate que aparece desde la década de 1930 en la violencia representada de Estados Unidos y es aquel de la violencia representada en la violencia real. No es fácil demostrar que la representación de esta violencia tenga un impacto realmente pragmático en su espectador, sin embargo, se puede afirmar que definitivamente tiene un efecto simbólico. Es decir que no se puede cuantificar el hecho, sin embargo sí se puede establecer que el ser humano aprende desde la imitación de comportamientos de grupo. Es por esto que establece una serie de reglas y estructuras sociales asimiladas desde el lenguaje. El cine, la televisión y cualquier otra manifestación del arte nacen de la realidad, forman parte de una cierta constante de imaginarios y temas.

Sin duda, la problemática de las representaciones de la violencia en los medios de comunicación no yace en el entorno social que se vuelve más violento. Realmente, la reiteración y el vaciamiento del sentido discursivo de estas temáticas generan en el espectador altos niveles de insensibilidad. Mientras antes la violencia solía remitir a una experiencia que es meramente física, hoy remite a una experiencia imaginaria, intangible. Según Bernárdez, hoy en día la violencia se puede tratar desde tres ángulos principales: la violencia *real*, la mediática y la burlesca, que se refiere a aquella donde la violencia es realmente el motivo de la película y se presenta claramente ficticia (2001, pp. 100-101).

El cine permite transmitir, ya sea en obras completamente ficcionadas o en obras basadas en hechos reales, la vida de un pueblo desde la experiencia personal del individuo. La novelista peruana Zayra Margot establece que la ficción en Latinoamérica debe necesariamente ser un acto político y de confrontación a un otro que no se conoce personalmente. Establece que al ser un acto subversivo, la ficción permite comprender realidades que son ajenas a la propia mediante el intercambio de realidades representadas



en la ficción (comunicación personal, 20 de noviembre, 2019). Desde el cine no solo se construye una identidad cultural sino que también se proponen los espacios, ambientes y escenarios que construyen hechos socio históricos, espacios que aunque subjetivos desde la mirada de su realizador, permiten una visualización objetiva de un espacio que socialmente se construye como lugar de memoria histórica.

Todos los elementos estilísticos, discursivos y técnicos de cualquier producción audiovisual revelan características no solo de la cosmovisión de quien lo realiza, sino también de las estatutos y modos de pensar la vida bajo ese contexto. El cine es una extensión del estilo de vida del momento, de un pensamiento dado. La producción audiovisual de un país forma parte de su realidad social particular dado que construye y se crea bajo los estatutos de una cultura determinada. Por lo que existe una influencia recíproca desde su historia, economía, política e imaginarios sociales.

De la mano del proyecto de 2017 Cine Crea Colombia de Proimágenes, el Consejo Nacional de Cine, el Fondo de Desarrollo Cinematográfico y el Ministerio de Cultura, se busca promocionar el orgullo por la cultura desde el cine nacional. Es importante para el presente capítulo, llegar a una reflexión desde la producción televisiva. El proceso de formación de públicos culturales es sistemático, planificado y direccionado hacia el desarrollo de disposiciones en la comunidad que los guíen hacia la incorporación de un modelo de vida que participa en espacios creados por las instituciones culturales comunitarias. De la misma manera, es importante para la producción nacional más visible para el propio país, que se trabajen los procesos de formación de públicos para que se le permita al espectador desarrollar habilidades de percepción artística que le de acceso a una mejoría en la percepción de las diferentes manifestaciones del arte.

Aunque la producción colombiana, por las razones establecidas anteriormente, ha dedicado gran parte de su producción audiovisual a narrar la violencia, aún exige una reivindicación de su memoria. Requiere contar las historias tanto en el cine como en la televisión de la población civil víctima ya que el posconflicto como temática aún no ha sido

explotado. El concepto de posconflicto se refiere al período de tiempo posterior a la superación total o parcial de los conflictos armados y la desmovilización de grupos guerrilleros y paramilitares. El proceso de paz de 2016 del gobierno del expresidente Juan Manuel Santos como hecho histórico aún no ha atravesado el audiovisual desde la ficción, tema que es fundamental para la historia del país y que permite la visualización de distintas miradas hacia una guerra histórica. De acuerdo con el cineasta colombiano Víctor Gaviria:

Aún falta hacer películas de esos dolores grandes que a la gente le ha tocado padecer por el conflicto. Ese tipo de películas todavía no se han realizado. Llegarán esas historias de las víctimas, de lo cotidiano que la guerra ha destruido y eso es el tesoro de la gente, las cosas del día a día, lo que las balas no dejaron contar (El colombiano, 2017).

Aludir al tema del posconflicto con el estado actual del proceso de paz por su inestabilidad e incumplimiento tanto en el acuerdo pactado con el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), resulta difícil. Es sin embargo fundamental abrir el espacio para estudiar las razones por las cuales este tipo de cine no logra la aceptación de un público mayor y, particularmente, un público colombiano. Es fundamental por tanto ubicar dicho estudio contextualmente en la situación actual del país para reflexionar respecto a su consumición de cine nacional. Hasta el momento, y según una investigación realizada por Pérez et al., existen tres grandes categorías que clasifican históricamente las producciones cinematográficas del país: las películas que abordan el origen del conflicto armado en Colombia, las que narran situaciones de violencia y desplazamiento en el marco del conflicto armado y las películas relacionadas con los procesos de negociación en el marco del conflicto armado interno (2019, pp. 490-493).

Existe un tratamiento diferenciado entre lo que se propone desde la televisión y lo que se propone desde el cine. En muchas ocasiones, la televisión colombiana, y sustentado desde lo establecido previamente, ha dedicado sus recursos a presentar una realidad en ocasiones distorsionada de hechos históricos. Es el caso de historias sensacionalistas de narcotraficantes o paramilitares, en ocasiones en los que se les retrata desde una mirada victimizadora y justificada; mirada que no comprende otra alternativa que no se enmarque

bajo el uso de violencia. El crítico de cine y televisión Omar Rincón, respecto de la telenovela *Escobar, el patrón del mal*, señala que:

(...) los productores querían rating, no contar la otra historia de Colombia, por eso plantearon la historia así: Escobar reinando y Galán y los otros, sin historia. Otra vez se demuestra que, con Escobar, el mal sí paga, da rating y muchas portadas de revistas (2017, p. 171).

Aunque el cine colombiano tampoco logra librarse de las estrategias televisivas, el cine por su menor tiempo al aire, permite la variación desde la realización. Permite miradas distintas de realidades cercanas ya que está menos vinculado a los intereses de consumo que la televisión.

Películas como *Retratos en un mar de mentiras* (Gaviria, 2009), *El páramo* (Osorio, 2011), *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2011), *Pequeñas voces* (Andrade, 2011), *Porfirio* (Landes, 2011) y *Todos tus muertos* (Moreno, 2011), *La Sirga* (Vega, 2012) y *La playa DC* (Arango, 2012), *Matar a Jesús* (Mora, 2017) y *Los días de la ballena* (Arroyave, 2019) narran los temas de la violencia y la marginalidad desde una mirada más amplia y más singular. No es casualidad que en 2011, un año después de la finalización de un periodo político que negaba el hecho de que en el país existía un conflicto armado interno.

Estas producciones audiovisuales son prueba de que existe una posibilidad, una actitud por parte del realizador o realizadora por cuestionar las miradas que se han tenido históricamente desde los mediadores clásicos de hechos e imagen, es decir, la televisión y la prensa. Desde esta perspectiva, y desde la cual es importante aludir a la temática de cómo narrar estos temas pues “el problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en un cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible” (Ranciere, 2011, p. 99). No solo es labor del realizador audiovisual sino también de su espectador, que estadísticamente, suele consumir la televisión como producto audiovisual principal (Proimágenes, 2019). Es decir que la búsqueda está en traducir los modelos que se han articulado, desde el cine nacional, a la televisión.

Múltiples visiones de la guerra se hicieron posibles en estas películas ya que permitieron tanto la exploración de nuevas narrativas como las implicaciones que tuvieron para su legitimación; esto en cuanto a lo que la aceptación de la sociedad civil respecta. Algunas permitieron dar un espacio a la mirada de la infancia en la realidad del país, particularmente a la niñez en el campo afectado por actores armados. Otras de estas utilizan el recurso de lo bélico como alegoría a la paranoia de los actores armados de la guerra. Trabajando con películas de género como el terror, se altera el concepto de victimario por uno de violencia institucionalizada desde el discurso político.

Por último, es importante señalar que se requiere un trabajo sistemático en las narrativas televisivas contemporáneas. Es necesario, desde todas las áreas del audiovisual ocuparse de los temas de memoria sobre el conflicto armado interno. La disposición actual de la televisión nacional exige que se representen no solo los hechos desde la ficción, sino, que a partir de estos conocimientos, se comprenda que los pilares de verdad, justicia, reparación de víctimas y no repetición de actos violentos, se cumpla.

## **Conclusiones**

El presente Proyecto de Graduación propuso investigar el tema de la telenovela como eje central de la producción audiovisual colombiana y abrir una conversación entorno a lo que representa, para su sociedad, la caracterización reiterativa de los personajes de la televisión nacional. El proyecto planteó particularmente comprender la influencia que ha tenido la creación del protagonista de la telenovela de narcotráfico en la conformación de los paradigmas que conforman la noción de lo que significa ser masculino en Colombia. Es por esto que el objetivo que el Proyecto de Graduación se planteó fue analizar e investigar a los medio audiovisuales como conformadores y reproductores de conducta, el efecto que este tipo de contenido tiene en su espectador masculino y las alternativas que existen para su representación en el audiovisual. De la misma manera, los aportes más importantes que el Proyecto tuvo fue una indagación por el impacto de los medios en la conformación de paradigmas sociales y el interés por el estudio de novedosas maneras de narrar las temáticas de narcotráfico, violencia y marginalidad en la televisión estudiando producciones nacionales de distintos formatos que han tenido menor alcance en su público. Desde el estudio de diferentes telenovelas de narcotráfico, el uso de bibliografía pertinente, encuestas y entrevistas, el Proyecto de Graduación logró llegar a resultados planteados. Interesado por el estudio de una temática poco abordada dentro del campo de estudio narcotráfico en el audiovisual, el presente Proyecto se interesó por estudiar el lado de lo masculino que se opone a la reiterativa observación de su contraparte femenina. Dentro de los objetivos específicos que el Proyecto de Graduación se definió fue el estudio de las características de la narcotelenovela y el estudio de su narrativa desde lo que es el audiovisual en la Latinoamérica contemporánea, se propuso por tanto definir características que lo han definido como género desde su estética y narrativa. De la misma manera, se buscó definir la demografía de la narcotelenovela para poder identificarla y, posteriormente, analizar las repercusiones psicológicas que ha tenido sobre el hombre colombiano vinculándolo a los cánones impuestos desde este género televisivo. Resultó

importante analizar el impacto que ha tenido sobre el hombre no solo desde un estudio de salud mental masculina sino también desde una mirada sociológica que analice la manera en la que socializa con otros hombres y mujeres.

Antes de concluir la anteriormente mencionada manera de representar la violencia y el narcotráfico en televisión sin hacer apología a él, el Proyecto buscó considerar las formas en las que, la apropiación de historias nacionales por parte de países ajenos, afectan a la manera en la que el propio país se percibe y es percibido por otros.

El Proyecto de Graduación parte desde el análisis de un punto que engloba el ámbito de la telenovela como parte de los medios audiovisuales. Se busca por tanto generar un contexto que permita al lector comprender el rol que los medios y, particularmente la televisión, cumplen desde la construcción hegemónica de los condicionamientos sociales y de género en América Latina y en Colombia. Para entender el rol que la televisión cumple en Colombia, pareció necesario hacer, además, un recorrido histórico de la evolución de la relación entre espectador y televisión en el país. La intención de esta sección preliminar es poder, más adelante, definir la narcotelenovela como género televisivo propio de la región. Resultó pertinente además hacer una observación de la condición transmediática de los contenidos audiovisuales, es decir, la implementación de esta temática en distintas plataformas mediáticas.

A medida de que el Proyecto avanzó, resultó necesario definir particularmente a la narcotelenovela como género y poder definir los elementos que la distinguen de la telenovela latinoamericana común. Se partió de un estudio sobre las temáticas que el género aborda, así como las herramientas discursivas que utiliza, atravesando además elementos discursivos tanto de la narrativa audiovisual como de la narcoestética en general. La intención de esta sección es lograr definir a la narcotelenovela como un género reiterativo y capaz de ser instaurado en el imaginario de una sociedad particular. Se continuó con el estudio por tanto de los tiempos y espacios que el género ha abordado, así como un estudio de las relaciones tanto de los espacios y tiempos representados como de

los reales. La sección más fuerte, sin embargo, resultó la que explica la caracterización de sus personajes. El personaje como eje central del Proyecto de Graduación porque es su caracterización la que incide en la construcción de un hombre verdadero que se establece desde el imaginario de un personaje que es ficticio.

Siguiendo el hilo del personaje masculino de la narcotelenovela, el Proyecto continuó con el análisis particular de la masculinidad como eje central del género. Se encargó, por tanto, de estudiar no sólo la psicología de los personajes masculinos protagónicos sino también la psicología de su espectador. Para esta sección fue fundamental hacer un estudio de teorías de género por lo que fue necesario definir las masculinidades y las feminidades desde el concepto de constructo social. Eventualmente, las concepciones de género convergen en las estructuraciones de lo que son las relaciones de poder, que suelen estar vinculadas al género y que además permiten comprender los comportamientos definidos para cada parte pero también las maneras en las que dichos comportamientos han evolucionado. Resultó primordial, además, abrir un espacio hacia el tema de salud mental masculina para poder discutir el concepto de masculinidad hegemónica y más adelante lograr analizar con mayor profundidad a su televidente masculino.

Posteriormente el Proyecto se enfocó hacia el espectador de la narcotelenovela particularmente, enfocándose en el impacto que ha sufrido desde el consumo de telenovelas de narcotráfico. Se consideró pertinente hacer una retrospectiva a hechos históricos de la guerra contra las drogas en Colombia para entender la violencia en el país contextualmente y poder eventualmente lograr comentar respecto a sus efectos desde una perspectiva social e histórica.

Como última instancia para el Proyecto de Graduación, se buscó entender nuevas maneras de narrar el narcotráfico sin hacer apología a él. Para lograr esto se consideró pertinente hacer hincapié en la necesidad de narrar las historias propias como base para la construcción de la historia futura. De la misma manera, pareció importante hacer mención a productos extranjeros que narran las historias del país. El impacto que este tiene sobre

las percepciones que el propio país genera de sí, no tiene que ver exclusivamente con la reproducción de historias nacionales por parte de otros países sino de la interpretación de cualquier historia bajo contextos que no se comprenden. Estudiando las formas posibles de narrar las historias del país en la televisión, se llega a la conclusión de que existe un interés por narrar estas historias desde discursos distintos. Sin embargo se comprende que lo que se ha logrado en este sentido suele estar restringido a lo cinematográfico y rara vez se traduce a la pantalla chica. Es problemático en el sentido de que el producto audiovisual colombiano que más alcance tiene dentro de la población es la televisión, reiterativa y capaz de cambiar modelos de comportamiento y valores. Por otro lado, los productos que se han atrevido a cuestionar los modelos predeterminados, suelen tener poca repercusión en el público. El aporte del Proyecto reside además en la posibilidad de abrir la discusión hacia el poco interés del espectador local por el contenido cinematográfico de su propio país. Por lo que se llega a la conclusión de que existe una necesidad cultural por desarrollar, en el espectador, las habilidades que este nuevo discurso propone.



## Lista de referencias bibliográficas

- Agudelo, N., Guerrero, J., Herreño, N. (Productores), y Arroyave, C. (Directora). (2019). *Los días de la ballena*. Colombia: Amplitud, Madlove, Rara Colectivo Audiovisual.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Aljure, F. (Productor), y Landes, A. (Director). (2011). *Porfirio*. Colombia: Karma Films.
- Alvarado, D. (2011). *Porque somos bien machos: homosexualidad y machismo*. Consultado en: <http://portal.uacm.edu.mx/LinkClick.aspx?fileticket=eQjJfVihUnQ%3D&tabid=2315>
- Amigo, B., Bravo, M.C., Sécaïl, C., Lefébure, P. y Borrell, A. (2016). *Televisión, diversidad y hegemonía cultural: un estudio comparado de los estereotipos étnicos dominantes en los sistemas televisivos de Chile y Francia*. Recuperado de: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/cinfo/n39/art10.pdf>
- Badinter, E. (1992). *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza.
- Bello, A. (2003). *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Bogotá: Unidad editorial.
- Bernárdez, A. (2002). Violencia y cine: el sabor amargo de la fascinación. En *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, pp. 87-108.
- Betancourt, D. (1991). *Los cinco focos de la mafia colombiana (1968-1988). Elementos para una historia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Bonino, L. (1998). *Micromachismos, la violencia invisible*. Madrid: Cecome.
- Bonino, L. (2000). Varones, género y salud mental: deconstruyendo la «normalidad» masculina. En M. Segarra y A. Carabí. (Ed.), *Nuevas masculinidades* (pp. 41-64). Barcelona: Icaria.
- Bonino, L. (2001). *Los varones hacia la paridad en lo doméstico en Masculino plural: construcciones de la masculinidad*. Lleida: Universidad de Lleida.

- Botello, L. (2005). *Identidad, masculinidad y violencia de género*; (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Blanco, J. (2010). *Historia literaria del narcotráfico en la narrativa colombiana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Brannon, R. (1976). *The male sex role - And what it's done for us lately*. En *The forty-nine percent majority: the male sex role* (pp. 1-40). Londres: Random House.
- Bregman, M. (Productor), y De Palma, B. (Director). (1986). *Scarface*. Los Angeles: Universal Pictures.
- Bustamante, D., Ruíz, O. (Productores), y Vega, W. (Director). (2012). *La sirga*. Colombia: Contravía Films.
- Bustamante, D., Botero, J. (Productores), y Arango, J. (Director). (2012). *La playa D.C.* Colombia: Séptima Films, Burning Blue, Ciné-Sud Promotion, Bananeira Filmes.
- Butler, J. (2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Campbell, H. (2005). *Drug trafficking stories: Everyday forms of Narco-folklore on the U.S.-Mexico border*. EE.UU: International Journal of Drug Policy.
- Castañeda, L. (2005). *El parlache: resultados de una investigación lexicográfica*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Carrillo, J. (Productor), y Andrade, J., Carrillo, J. (Directores). (2010). *Pequeñas voces*. Colombia: RCN Cine.
- Coma, J. (1987). *De Mickey a Marlowe*. Barcelona: Península.
- Connell, R. (1997). *La organización social de la masculinidad*. Santiago de Chile: Isis Internacional.
- Cruz, S. (2011). *Homicidio masculino en Ciudad Juárez. Costos de las masculinidades subordinadas*. Revista Frontera norte, vol. 23, n° 46, 239-262.

- Durán, F. (Productor), y Osorio, J. (Director). (2011). *El páramo*. Colombia: Rhayuela Films, Sudestada Cine, Alta Films, Alta Producción S.L. Unipersonal
- Estay, J. (2016). *La economía mundial y América Latina, ante la continuidad de la crisis global*. Puebla: Benemérita Universidad de Puebla.
- Fairlie, R. (1999). *The Absence of the African-American Owned Business: An Analysis of the Dynamics of Self-Employment*. Journal of Labor Economics, Vol. 17, pp. 80-108.
- Figueroa, Cristo. (2004). *Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX*. Bogotá: Tabula Rasa.
- Youngers, C. (2007). *Drogas, narcoterrorismo y relaciones entre Estados Unidos y América Latina*. España: Editorial Álvaro Guizado Camacho.
- Edberg, M. (2004). *The Narcotrafficker in Representation and Practice: A Cultural Persona from the U.S.-Mexican Border*. Ethos 32.2.
- Eisenstein, Z. (1977). *Hacia el desarrollo de una teoría del patriarcado capitalista y el feminismo socialista*. República Dominicana: Ediciones populares feministas.
- Foucault, M. (1982). *La hermenéutica del sujeto: curso en el Collège de France, 1981-1982*. París: Collège de France.
- Giménez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. México: Conaculta.
- Goggel, E. (Productor), y Gaviria, C. (Director). (2010). *Retratos en un mar de mentiras*. Colombia: Producciones Erwin Goggel.
- Gramsci, A. (1978). *Notas sobre Maquiavelo, Sobre Política y sobre el Estado Moderno*. México: Juan Pablos Editor.
- Heredero, C. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Jastrezbska, A. (2013). *Narconovela colombiana: Enfrentamiento de paradigmas culturales*. Varsovia: Universidad de Varsovia.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kimmel, M. (1997). *Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina*. Santiago de Chile: ISIS Internacional y Flacso.

- Lamas, M. (2000). *Diferencias de sexo, género y diferencia sexual*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Larraín, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Lomas, C. (2005). ¿El otoño del patriarcado? El aprendizaje de la masculinidad y de la feminidad en la cultura de masas y la igualdad entre hombres y mujeres. *Cuadernos de Trabajo Social: Vol. 18*.
- Londoño, L. (Productor), y Mayolo, C., Ospina, L. (Director). (1977). *Agarrando Pueblo*. Cali: SATUPLE.
- Maitland, H. (1997). *A guide to audience*. Arts council of England.
- Maquiavelo, N. (1980). *El Príncipe*. Bogotá: Editorial Bruguera, Círculo de Lectores.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Martín-Barbero, J. (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Marín, A. y Morales, J. (2010). Modernidad y modernización en América Latina: una aventura inacabada. *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 26(2).
- Marqués, J. (1997). *Varón y Patriarcado: Masculinidad/es Poder y Crisis*. Santiago de Chile: ISIS Internacional y Flacso.
- Mattelart, A. y Schmucler, H. (1983). *América Latina en la encrucijada telemática*. Barcelona.
- Ménégoz, M., Osorio, J., Schroeder, B. (Productor). (2008). *La virgen de los sicarios*. Medellín: Canal+, Les Films du Losange.
- Mieres, L. (2003). *La regulación de los contenidos audiovisuales: ¿por qué y cómo regular?* Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Mitchell, J. (1975). *Psychoanalysis and Feminism*. Nueva York: Vintage.

- Montecino, S. (1991). *Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio-Cedem.
- McKee, R. (2011). *El guión*. España: Alba Editorial.
- Munizaga, G. y Gutiérrez, P. (1983). *Radio y cultura popular de masas*. Santiago: Séneca.
- Naranjo, M. (2007). *Autoestima: un factor relevante en la vida de la persona y tema esencial del proceso educativo*. Actualidades Investigativas en Educación.
- Navarro, R. (1999). *Las emociones en el cuerpo*. México: Editorial Pax.
- Núñez, G. (2007). *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*. México: Miguel Ángel Porrúa, PUEG, UNAM, El Colegio de Sonora.
- Olavarría, J. (2000). *De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas. Auge y ocaso de la familia nuclear patriarcal en el siglo XX*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Palacio, C. (Productora). (2008). *El cartel de los sapos* [serie de televisión]. Bogotá: Caracol Televisión.
- Paz, O. (2004). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, L. (2013). Tesis de graduación: Análisis de los discursos y contenidos de las narconovelas y el impacto que estas han tenido en los niños de 15 a 17 años que habitan en el sur de Quito. Quito: Universidad Politécnico Salesiana.
- Polit-Dueñas, G. (2006). *Sicarios, delirantes, y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana*. Hispanic Review.
- Posada, J. (Productor). (2010). *Rosario tijeras*. Medellín: RCN Televisión.
- PNUD. (1997). *Drogas ilícitas en Colombia. Su impacto económico, político y social*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, S.A.
- Raimondi, M. (2011). *La telenovela en América Latina: experiencia de la modernidad en la región y su expansión internacional*. Madrid: Real Instituto Elcano.
- Ramírez, D. (Productor), y Moreno, C. (Director). (2011). *Todos tus muertos*. Colombia: 64-A Films.

- Ramírez, D. (Productor), y Mora, L. (Directora). (2017). *Matar a Jesús*. Colombia: 64-A Films.
- Ramírez, F. (2015). *La dramaturgia que no fue posible en el cine colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ramírez-Pimienta, J. (2007). *Narcocultura a ritmo norteño: El narcocorrido ante el nuevo milenio*. Latin American Research Review.
- Rancière, J. (2001). *La fábula cinematográfica*. París: Seuil.
- Restrepo, L. (1993). *Leopardo al sol*. Madrid: Alfaguara.
- Rincón, Ó. (2009). *Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia*. Nueva Sociedad.
- Rincón, Ó. (2013). *Todos llevamos un narco adentro: un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad*.
- Ruddy, A. (Productor), y Coppola, F. (Director). (1972). *The Godfather*. Los Angeles: Paramount Pictures.
- Sánchez, J. (2013). *Telenovelas, narcotráfico y conciencia política en Latinoamérica. Perspectivas sobre un problema de estudio\**. Cali: Universidad de San Buenaventura.
- Santamarina, A. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Editorial Alianza.
- Silva, R. (2000). Ondas Nacionales, la política cultural de la República Liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia. *Análisis Político*, (41).
- Suing, A., González-Alba, J. y Carpio, L. (2018). *La hegemonía de la televisión informativa latinoamericana en la transición digital*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.
- Tamayo, J. (Productor), y Arbeláez, C. (Director). (2010). *El páramo*. Colombia: El Bus Producciones.
- Tiznado, K. (2017). *Narco telenovelas: la construcción de nuevos estereotipos de mujer en la ficción televisiva de Colombia y México a través del retrato de una realidad social*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

- Tovar, H. (2001). *Emigración y éxodo en la historia de Colombia*. Amérique Latine Histoire et Mémoire. [En línea]. Extraído de: <http://journals.openedition.org/alhim/522>
- Turati, M. (2011). *Fuego cruzado: las víctimas atrapadas en la guerra del narco*. México: Grujalbo.
- Uribe, J. (Productora). (2012). *Escobar, el patrón del mal*. Bogotá: Caracol Televisión.
- Valencia, A. (2012). *Memoria y violencia. A los cincuenta años de La violencia en Colombia de monseñor Guzmán*. Cali: Universidad del Valle.
- Valero, E. (2013). *Paternalismo empresarial en la industrialización de Colombia y Venezuela* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Colombia: Bogotá.
- Villasmil, L. (2004). *Análisis de los valores/antivalores de la narco novela en función de la construcción dramática y la de sus personajes*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- Vizcaíno, M. (2005). *La legislación de televisión en Colombia: entre el Estado y el mercado*. Universidad de los Andes: Bogotá.
- Wellek, R. y Warren, A. (1966). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Williams, R. (2016). *Culture and Society: 1780-1950*. Londres: Penguin.
- Winkler, I. (Productor), y Scorsese, M. (Director). (1990). *Goodfellas*. Los Angeles: Warner Bros.

## Bibliografía

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Alvarado, D. (2011). *Porque somos bien machos: homosexualidad y machismo*.

Consultado en: <http://portal.uacm.edu.mx/LinkClick.aspx?fileticket=eQjJfVihUnQ%3D&tabid=2315>

Amigo, B., Bravo, M.C., Sécaïl, C., Lefébure, P. y Borrell, A. (2016). *Televisión, diversidad y hegemonía cultural: un estudio comparado de los estereotipos étnicos dominantes en los sistemas televisivos de Chile y Francia*. Recuperado de: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/cinfo/n39/art10.pdf>

Amorós, C. (1994). *Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de "lo masculino" y "lo femenino"*. México: UNAM.

Aragón, E. (2018). *CaliSeñas. Inclusión y participación en la difusión de contenidos audiovisuales para discapacitados auditivos en Colombia* (tesis de pregrado). Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/catalogo\\_de\\_proyectos/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=4536](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=4536)

Bello, A. (2003). *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Bogotá: Unidad editorial.

Blanco, J. (2010). *Historia literaria del narcotráfico en la narrativa colombiana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Bohórquez, L. (2014). *Televisión cultural latinoamericana. Estrategias audiovisuales de socialización* (tesis de pregrado). Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=3151](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3151)

Butler, J. (2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.



- Cabañas, M. (2012). Narcotelenovelas, Gender, and Globalization in Sin tetas no hay paraíso. *Latin American Perspectives*, 39(3), p. 74-87. Recuperado de: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0094582X11434303>
- Campbell, H. (2005). *Drug trafficking stories: Everyday forms of Narco-folklore on the U.S.-Mexico border*. EE.UU: International Journal of Drug Policy.
- Castañeda, L. (2005). *El parlache: resultados de una investigación lexicográfica*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Chemin, V., y López, B. (2017). El discurso televisivo en la ficción contemporánea. Deconstrucción de una serie de TV. *Ensayos Sobre la Imagen*, 22(82), p. 132-135. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/717\\_libro.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/717_libro.pdf)
- Coma, J. (1987). De Mickey a Marlowe. Barcelona: Península.
- Courtenay, W. (16 de mayo de 2000). Constructions of masculinity and their influence on men's well-being: a theory of gender and health. *Social Science & Medicine*. 50(10), p. 1385-1401. Recuperado de: <http://menshealth.org/code/SSM.PDF>
- Cruz, S. (2011). Homicidio masculino en Ciudad Juárez. Costos de las masculinidades subordinadas. *Revista Frontera norte*, 23(46), p. 239-262.
- Cubides, F., Olaya, A. y Ortiz, C. (1998). *La violencia y el municipio colombiano 1980-1997*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Delgado De Smith, Y. (2008). El sujeto: los espacios públicos y privados desde el género. *Revista estudios culturales*, 1(2), p. 113-126.
- Ferrari, L. (2012). *Arquetipos e identidad. Personajes y épocas. El caso Francisco Defilippis Novoa* (tesis de maestría). Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/catalogo\\_investigacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=1002](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1002)

- Figuroa, Cristo. (2004). *Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX*. Bogotá: Tabula Rasa.
- Youngers, C. (2007). *Drogas, narcoterrorismo y relaciones entre Estados Unidos y América Latina*. España: Editorial Álvaro Guizado Camacho.
- Edberg, M. (2004). *The Narcotrafficker in Representation and Practice: A Cultural Persona from the U.S.-Mexican Border*. Ethos 32.2.
- Gallardo, D. (2018). *Ante todo, hombres\**. Una propuesta pensada para hombres\* que cocinan (tesis de pregrado). Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=4363&titulo\\_proyectos=Ante%20todo,%20hombres\\*](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=4363&titulo_proyectos=Ante%20todo,%20hombres*)
- González, V. (2017). *La TV Cultural en Guatemala. Influencias Latinoamericanas* (tesis de pregrado). Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/catalogo\\_de\\_proyectos/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=4586](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=4586)
- González-Ortega, N. (comp.) (2015). *Subculturas del narcotráfico en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes, México: Universidad Autónoma de México, Oslo: Universidad de Oslo.
- Giménez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. México: Conaculta.
- Gramsci, A. (1978). *Notas sobre Maquiavelo, Sobre Política y sobre el Estado Moderno*. México: Juan Pablos Editor.
- Heredero, C. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, A. (2016). *El cine colombiano, una cultura de resistencia. El registro audiovisual: denuncia vs entretenimiento* (tesis de pregrado). Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=4156](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=4156)

- Jastrezbska, A. (2013). *Narconovela colombiana: Enfrentamiento de paradigmas culturales*. Varsovia: Universidad de Varsovia.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kimmel, M. (1997). *Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina*. Santiago de Chile: ISIS Internacional y Flacso.
- Larraín, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Martín-Barbero, J. (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Marín, A. y Morales, J. (2010). Modernidad y modernización en América Latina: una aventura inacabada. *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 26(2).
- Marqués, J. (1997). *Varón y Patriarcado: Masculinidad/es Poder y Crisis*. Santiago de Chile: ISIS Internacional y Flacso.
- Mattelart, A. y Schmucler, H. (1983). *América Latina en la encrucijada telemática*. Barcelona.
- Montecino, S. (1991). *Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio-Cedem.
- Moreno, G. (2014). La estética de la cultura narco. *Ensayos Sobre la Imagen*, 8(66), 49-50.  
Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/556\\_libro.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/556_libro.pdf)
- Moreno, J. (2016). *La recepción de narcotelenovelas por jóvenes de la ciudad de Bogotá* (tesis de maestría). Universitat de Barcelona, Barcelona, España.  
Recuperado de [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/104745/7/TFM-GC\\_Moreno.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/104745/7/TFM-GC_Moreno.pdf)

- Moreno, G. (2016). La novela gráfica en Colombia: arte y memoria para el postconflicto. *Ensayos Sobre la Imagen*, 19(76), 14-18. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/630\\_libro.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/630_libro.pdf)
- McKee, R. (2011). *El guión*. España: Alba Editorial.
- Munizaga, G. y Gutiérrez, P. (1983). *Radio y cultura popular de masas*. Santiago: Séneca.
- Navarro, R. (1999). *Las emociones en el cuerpo*. México: Editorial Pax.
- Núñez, G. (2007). *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*. México: Miguel Ángel Porrúa, PUEG, UNAM, El Colegio de Sonora.
- Olavarría, J. (2000). *De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas. Auge y ocaso de la familia nuclear patriarcal en el siglo XX*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Paz, O. (2004). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, L. (2013). Tesis de graduación: Análisis de los discursos y contenidos de las narconovelas y el impacto que estas han tenido en los niños de 15 a 17 años que habitan en el sur de Quito. Quito: Universidad Politécnico Salesiana.
- Polit-Dueñas, G. (2006). *Sicarios, delirantes, y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana*. *Hispanic Review*.
- Ramírez, F. (2015). *La dramaturgia que no fue posible en el cine colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ramírez-Pimienta, J. (2007). *Narcocultura a ritmo norteño: El narcocorrido ante el nuevo milenio*. *Latin American Research Review*.
- Rincón, Ó. (2009). Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. *Nueva Sociedad*.
- Rincón, Ó. (2013). *Todos llevamos un narco adentro: un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad*.
- Rocha-Sánchez, T. y Díaz-Loving, R. (2005). *Cultura de género: La brecha ideológica entre hombres y mujeres*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Rojas, S. (2018). *La Narconovela. Narco Star System: la recurrencia en la temática del narcotráfico* (tesis de pregrado). Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.  
Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyctograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=4697](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=4697)
- Santamarina, A. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Editorial Alianza.
- Silva, R. (2000). Ondas Nacionales, la política cultural de la República Liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia. *Análisis Político*, (41).
- Suing, A., González-Alba, J. y Carpio, L. (2018). *La hegemonía de la televisión informativa latinoamericana en la transición digital*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.
- Vizcaíno, M. (2005). *La legislación de televisión en Colombia: entre el Estado y el mercado*. Universidad de los Andes: Bogotá.
- Wellek, R. y Warren, A. (1966). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Williams, R. (2016). *Culture and Society: 1780-1950*. Londres: Penguin.