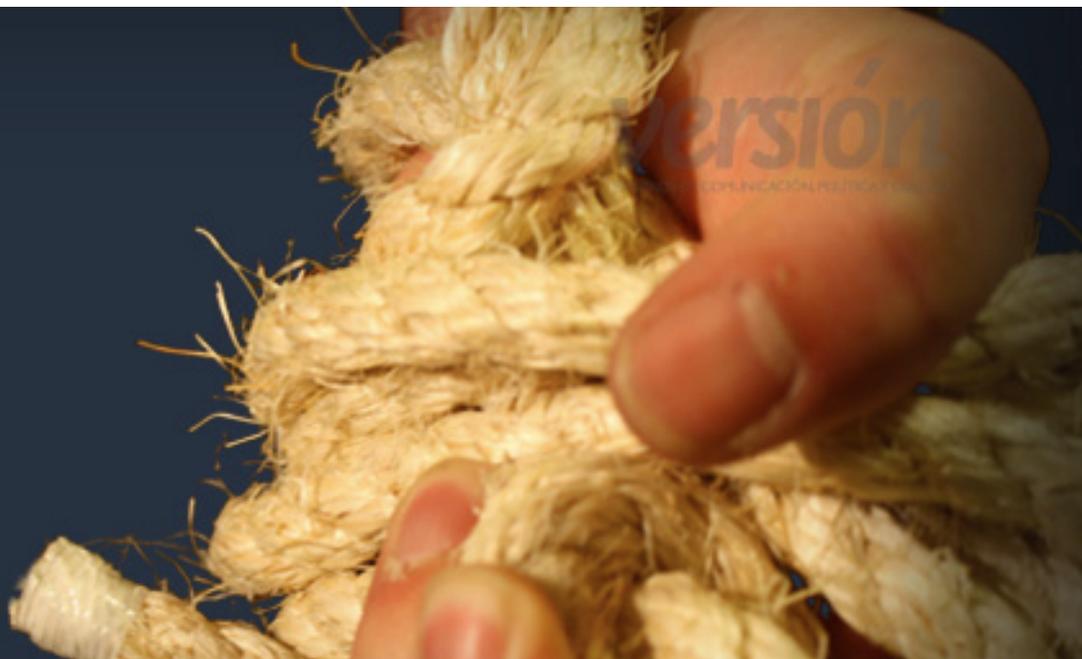


OTRAS VERSIONES



**Violencia y ficción televisiva en las narcoseries colombianas:
el caso del “sicario”**

Alfredo Tenoch Cid Jurado

Violencia y ficción televisiva en las *narcoseries* colombianas: el caso del “sicario”

*Alfredo Tenoch Cid Jurado*¹

El periodo del narcotráfico en Colombia se representa de manera fragmentada en un grupo de series producidas por las cadenas televisivas con audiencias considerables. La construcción de la violencia genera una reacción pasional al interior de cada relato y repercute en la fruición de las series televisivas. La ficción debe respetar las historias tomadas de una cadena de eventos de la historia reciente creando héroes, heroínas, antihéroes. Cada historia invita a la reflexión sobre los problemas éticos derivados de los acontecimientos. El objetivo de este estudio consiste en adentrarse en las estructuras narrativas para individuar los mecanismos que permiten colocar, al interior de un relato, una historia específica. Se observan también los elementos que proceden de la realidad registrada en la memoria colectiva, para convertirlos en unidades narrativas generadoras de emociones y pasiones, con respecto al hecho que las define y acomuna: la violencia.

PALABRAS CLAVE: semiótica visual, semiótica y televisión, representación y violencia, ficción televisiva, estudios de las pasiones.

The period of narcotrafico in Colombia is represented in fragments in a group of shows produced by the networks with substantial audiences. The construction of violence generates passions in the reactions within each story and affects the enjoyment of the television series. The fiction must respect the stories taken from a chain of events in recent history by the creation of heroes, heroines, anti-heroes. Each story invites reflection on the ethical problems that emerged from the events. The aim of this study is to delve into the narrative structures to individuate the mechanisms that allow you to place, within a story, a specific story. Also shows the elements that come from the fact recorded in the collective

¹ Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco [alfredo.cid.jurado@hotmail.com].

memory, to turn them into narrative units generating emotions and passions about the fact that defines and activates communion: violence.

KEY WORDS: visual semiotics, semiotics and television, violence and representation, television fiction, passions studies.

Introducción

UNA SEMIÓTICA DE LA VIOLENCIA APARECE en los textos que la construyen como una forma narrativa. Si se convierte en contenido semiótico es necesario observar su capacidad de transformarse en construcción signíca o en estructura textual por medio de la función comunicativa asignada y a partir de algún cierto aspecto o en determinadas circunstancias que implican la interpretación de un sujeto, parafraseando a Charles S. Peirce.² Un estudio desde la semiótica requiere una aproximación metodológica a partir de comprender el “signo de la violencia” y el “texto de la violencia”. Las funciones “violentas”, o sea las funciones semióticas (Eco, 1995: 83-85) que unen la manifestación de un relato con un significado al interior de un texto,³ pueden tener motivaciones varias y formaciones materiales que responden a la cultura que circunscribe una serie de ficción televisiva. Al utilizar la violencia como una forma social de catarsis al interior de un relato de ficción, el análisis semiótico debe consentir la distinción de los niveles de significado y los mecanismos que permiten hablar de una representación del fenómeno. Bajo tales premisas, signo o texto, la violencia tiende a convertirse en recurso narrativo y sus formas asumidas reflejan posiciones éticas a las cuales se accede sólo a partir de un estudio de su narratividad.⁴

De hecho, una de las funciones sociales heredadas a la televisión radica precisamente en la tarea de modelar y estructurar los imaginarios, los mismos que son mediados por una relación acción-pasión-acción (véase Fabbri, 2000: 55-92). Las *formas estructurantes* subyacentes en la lógica de los relatos son las encargadas de establecer el eje convertido en pasión-acción-emoción. La perspectiva semiótica ha trabajado ampliamente la tres dimensiones: patémica, estésica y estética (Doložel, 1999: 119-136). Con el estudio de la estructuración de las emociones a partir de los modelos metodológicos

² El filósofo norteamericano y padre de la semiótica cognitiva define signo como “algo que para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado” (Peirce, 1974: 22). Para Umberto Eco se trata de “todo lo que a partir de una convención aceptada previamente pueda entenderse como ALGUNA COSA QUE ESTÁ EN LUGAR DE OTRA (1995: 34). Un signo de la violencia es entonces aquello que se interpreta por alguien a partir de una convención como violencia.

³ El texto desde la semiótica es la suma de una serie de signos en relación que permiten apuntar hacia un significado específico. Un texto de la violencia es aquél que construye o remite a un acto violento. En tanto que artificio semiótico tiene la capacidad de ser el vehículo de un mensaje “cuyo contenido es un DISCURSO a varios niveles” (Eco, 1995: 97).

⁴ Paolo Fabbri (1998: 57) observa que la *narratividad* es un recurso organizador que permite hilar “concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones”. Se trata entonces de un principio de organización presente en cualquier tipo de sistema semiótico: la danza, la arquitectura, la culinaria, etcétera.

semióticos es posible conocer el movimiento de pasiones en los efectos que logra producir una sintaxis narrativa. La narración de un acto violento se compone de emociones y pasiones, que funcionan como motor de la narración. La ficción narrativa es la concatenación pasional depositada al interior de un relato, cuya presencia se transforma en resultados medibles en términos cualitativos y en los efectos de sentido que se logran desprender en la fruición del texto. Los estudios dirigidos en tal dirección parecen manifestar la preocupación por abordar la relación que existe entre las pasiones y las emociones, el todo enfocado al consumo directo de las estructuras narrativas.

Sin embargo, lo anterior puede adquirir un ulterior sentido práctico si se contextualiza en un fenómeno mediatizado de distintas maneras, y merece la atención del análisis semiótico si se organiza como una expresión material orquestada (por ejemplo, la producción de una serie televisiva) de un mismo significado (violencia) con variadas funciones (reflexión social, histórica, etc.). El caso elegido, la figura del sicario como proceso narrativo, trata de un drama que ha subyugado a la sociedad colombiana en décadas recientes y se refiere a la intensificación del narcotráfico violento con el resultado de múltiples efectos para la sociedad: la transformación en los modos de la violencia al manifestarse como una guerra civil de baja intensidad, la acentuación de formas desconocidas de terror, el deterioro por años de la estructura social en varias capas sociales, especialmente en los estratos más pobres de las periferias urbanas de algunas ciudades colombianas.

Si una narración es una forma organizada para modelar un acontecimiento de tipo histórico, lo es también en la posibilidad de encauzar un sentir común frente a las mismas formas de violencia que se muestran en los medios, aquellos que difícilmente cuentan las historias de orden cotidiano y personal –los noticieros, los documentales– para luego convertirse en fragmentos narrables en series o telenovelas, capaces de llevar una fuerte carga pasional y emotiva, y de recuperar la historia individual, el drama vivido por cada sujeto. Se trata de un proceso donde la transmigración de un puñado de significados pasa por estructuras narrativas similares y apuntan en sus efectos hacia un sólo fenómeno gracias a la propuesta continua de imágenes dirigidas hacia lecturas coincidentes. Esas imágenes en su representación son los “signos vehículo” capaces de transportar los significados registrados de un fenómeno social de deterioro de formas estructurales básicas, como la familia y el ciclo vital, la relación de pareja y los valores trascendentales, la amistad desde la infancia y su magnificación o deterioro, etc. En los relatos elegidos, la violencia resulta ser la forma expresiva más efectiva por distintas circunstancias: i) estructuras narrativas catacréticas; ii) pasiones sociales compartidas; iii) valores éticos reflejados como un sentir común, y iv) posiciones colectivas para sintetizar el dolor de varias décadas de una historia reciente que debe ser recordada pero al mismo tiempo superada en sus efectos emotivos, en el sentir de sus generaciones protagonistas.

Siguiendo la violencia construida a manera de relato en las series televisivas, a partir del caso del “sicario”, es posible encontrar el paralelo entre la memoria colectiva registrada de las vivencias de un periodo específico de la historia de Colombia⁵ y su conversión narrativa en serialidad televisiva. El tema propuesto en este trabajo radica entonces en distinguir las formas de narratividad utilizadas por la ficción televisiva, presente en relatos seriados y con valores éticos emergentes aptos para la reflexión colectiva a través de las series centradas en el narcotráfico. Se toma el caso más desarrollado en Latinoamérica: las series colombianas de televisión, ya que muestran el eslabón más reciente de una cadena intersemiótica para narrar los efectos de la violencia del narcotráfico, iniciada en su registro narrativo en los medios informativos (noticieros, periódicos) como un primer registro de los acontecimientos, pero que han pasado por la literatura, las autobiografías, hasta llegar al cine. Las distintas expresiones materiales llevan un fin común: informar para reflexionar sobre lo sucedido en el plano ético social, pero traen como resultado el nacimiento de un subgénero televisivo situado entre la telenovela y la serie televisiva de corte anglosajón. Se busca presentar una línea de continuidad entre las distintas versiones que han impactado en la ficción televisiva de este país, que en algunos casos devienen también de la literatura y el cine: *Sin tetas no hay paraíso* (2006-2007), *Rosario Tijeras* (2009-2010), *El Cartel de los Sapos* (2008 y 2010), *El Capo* (2009-2010).

Mediante instrumentos narratológicos de la semiótica postestructural y la semiótica cognitiva⁶ se analizan las formas de representación de la violencia y la forma en que golpean en el nivel pasional del relato, para convertirse en acciones que motivan respuestas emocionales capaces de determinar los valores trascendentales en los imaginarios, los mismos que participan en la construcción de la memoria colectiva de una cultura. El presente trabajo no busca proponer una definición conceptual y ulterior de violencia, sino observar sus manifestaciones en los textos de la ficción televisiva, tarea que realiza la semiótica en su trabajo descriptivo.

Violencia y narratividad en la televisión

Un breve recuento de estudios realizados antaño para comprender las manifestaciones de la violencia en televisión, algunos cercanos a la semiótica, muestra el tema como un problema predominantemente de carácter sociológico (Vilches, 1993), con enfoques de psicología social e incluso de carácter etnográfico (Hernández, 1998). El fenómeno se mira a través de los efectos

⁵ Aspectos esenciales de esa guerra que se registran principalmente de 1980 a inicios de la primera década de este siglo. Véase Rangel (comp.), 2005

⁶ La semiótica cognitiva resume sus postulados en la semiótica interpretativa y sus orígenes se encuentran en la semiótica de Charles S. Peirce, véase Traini (2006) y Paolucci (2007). La semiótica postestructural se agrupa en torno a los estudios de Julien A. Greimas. La semiótica tensiva aplicada, por ejemplo, al relato permite el estudio sistemático de la narración, véase Zilberberg (2006)

en la respuesta individuada en la recepción, con un predominio de valoraciones éticas e incluso de tipo moral. La representación de la violencia pasa a ocupar un rol protagonista cuando existe la tendencia a ser medida en sus efectos sociales desde una visión globalizante y totalizadora. La importancia de los modos narrativos de representación se desplaza a un segundo término, lo que puede dificultar la aplicación de instrumentos cualitativos de análisis.

Es importante definir los instrumentos semióticos que permiten observar el relato de la violencia como una estructura de la ficción. Una visión perspectiva de carácter histórico en la metodología de corte semiótico es limitada por ser el resultado de modelos probados y de fuerte impacto en el análisis televisivo que no suelen abundar. Una *semiótica de la violencia televisiva* debe partir de estructuras generales (textos, signos, procesos signícos) en la construcción del significado, y de individuar las manifestaciones donde su presencia se vuelve más evidente. Los modelos tradicionales y los acercamientos teorizantes existentes se aproximan al problema y proporcionan resultados con apreciaciones globales de tipo sociológico o de procesos cercanos a la antropología social, pero restan importancia a la observación empírica desde la pertinencia semiótica del presente estudio: la construcción social del significado en la narración.

No obstante, un enfoque netamente semiótico dispone de recursos limitados para la comprensión del concepto |violencia| si se entiende en su calidad de sustantivo: se trata de “la violencia” como hecho observable, tangible, medible.⁷ La segunda posibilidad se refiere a una forma adjetival capaz de calificar un hecho como “violento” por sus posibles efectos, por sus causas o por el valor social que posee al interior de una cultura específica. La primera se aborda semióticamente como una sucesión de hechos narrados en grado de perfilar un microrrelato, cuya culminación concluye con la construcción de una violencia procesual. Mientras que la segunda se refiere a una conexión lógica en grado de hacer corresponder una categoría de violencia con un hecho, una acción, una representación.

El sustantivo “violencia” posee diversas acepciones que apuntan tímidamente a definir el concepto como la fuerza ejercida, como la cualidad de violento o como una manera de proceder de los unos sobre los otros (Moliner, 1988: 1534). En el adjetivo “violento” se logra perfilar mejor una descripción apuntando hacia una categorización y una valorización de carácter social: “consistente en la utilización de la fuerza y no basado en la ley y la justicia” (Moliner, 1988:1533). La violencia como forma y concepto representados puede ser abordada entonces de manera analítica a partir de dos posibilidades instrumentales de tipo teórico-metodológico; por una parte, cercana a su *forma*

⁷ La semiótica de corte estructural aplicada al estudio de los lenguajes debe diferenciar los hechos de las acciones para comprender el modo en el cual se materializan al interior de un texto. Véase el concepto de “modalidad” en Greimas y Courtés (1990).

sígnica, es decir, identificando el mecanismo que pone en relación dos hechos y donde uno de ellos califica al otro a partir de alguna posibilidad derivada de la abstracción [violencia], y que entraría en una *semiosis de la violencia*.⁸ Mientras que la segunda forma de representación, la *textual*, requiere de una consecución de fases y se define gracias a una estructura narratológica a través de la cual la consecuencia de lo narrado es una forma de violencia, en términos simples es propiamente *su relato*.

La primera observación nos obliga a concebir la existencia de un tipo de signo especial con dos valencias: en el primer valor, se trata de un signo que resulta de una respuesta natural, motivada; en el segundo, de una respuesta social o aprendida, en todo caso arbitraria. Desde estas dos valencias, el *signo de la violencia* es la interpretación de una acción, hecho, comportamiento o expresión coordinada de manera más o menos consciente y deliberada. La existencia de cualquier signo supone una cosa material (unidad visual o microrrelato), perceptible y en grado de estar en lugar de una abstracción (violencia) que será relacionada con un significado relativo a la violencia ejercida o resultante de un antecedente. Pero su representación en el discurso televisivo atraviesa de manera transversal a los distintos subgéneros que conforman la oferta televisiva: pasa de la nota informativa del telediario al microrrelato en la serie televisiva. Se trata de formas de relación construidas por alguien (el emisor) para que otro alguien (el receptor) reconozca esas formas y las interprete de acuerdo a la manera prevista por quien depositó la “acción violenta” al interior de un relato y la entienda como forma de “la violencia”. La correcta relación hace posible la consecución de una búsqueda: el hecho se transforma en violencia en el plano de la evaluación de los resultados de la acción en que han sido convertidos en un hecho observable. Los tipos de relación están previstos en las formas sígnicas de la denominada *segundidad* peirciana (icono, índice y símbolo), en la representación visual, tal y como puede acontecer en un programa televisivo.

Se pueden establecer tres tipos de representación de la violencia: i) la primera, de carácter icónico, construye imágenes interpretadas por medio de semejanzas con la realidad retratada o con las imágenes televisivas de mayor difusión, es decir, donde los signos televisivos reflejan imágenes cuya relación es reconocible como violenta: muerte, sangre, mutilación, tortura, golpes, gritos, ofensas; ii) la siguiente es de carácter indicial y se trata de manifestaciones visuales que apuntan hacia un acto violento mediante la cooperación del receptor, el cual es capaz de establecer un nexo de relación antecedente-consecuente, causa efecto, anterioridad posterioridad. La imagen de una arma al momento de ser accionada o una mancha de sangre permiten al receptor establecer las conexiones necesarias para individuar el acto violento como un hecho prospectivo o retrospectivo,

⁸ La *semiosis* es el resultado de “desplazamientos continuos que refieren un signo a otros signos o a otras cadenas de signos [y] circunscriben las unidades culturales de modo asintótico, sin llegar a tocarlas directamente, pero volviéndolas de hecho accesibles a través de otras unidades culturales” (Eco, 1979: 118). De esta manera, la dificultad de definir violencia se restringe al observar los textos de la violencia, que remiten a signos de la violencia o a cadenas sígnicas que nos permiten reconocer un acto violento en su circularidad, incluso pasando de un sistema semiótico a otro.

iii) la última, de carácter simbólico, subraya su cualidad de acuerdo de lectura social, la ley establecida por Peirce (1974: 55), ya que una serie de gritos, amenazas, impedimentos se convierten en *formas violentas*, pero requieren de un contexto y una circunstancia reconocibles por el receptor para que ese determinado “signo imagen” pueda ser vehículo de un “acto violento”.

La siguiente manera semiótica para el análisis del *acto violento* se centra en la posibilidad de establecer un relato, por muy pequeño que sea, sobre el cual el valor principal que lo mueva sea precisamente un **acto violento**. Se trata de una forma textual con estructuras narrativas propias, capaces de garantizar su correcta decodificación por parte del receptor, pero al mismo tiempo es armada de manera eficaz para garantizar la eficacia de su contenido al ser sujeta por una determinada función. El resultado narrativo de este constructo se denomina “texto violento” y se compone de fases y momentos –*virtualización, actualización y realización* (Greimas y Courtés, 1990: 262-263)– de un acto violento narrado, contado en una microhistoria como una violación, una ejecución, una golpiza. El cometido principal se ve contenido en una serie de funciones narrativas y consiste en proponer a la violencia como un motor capaz de impulsar las acciones hacia la transformación necesaria que cada relato requiera. En las series analizadas se utiliza además para garantizar el avance de un actante hacia la consecución de la conjunción o disyunción con el objeto del deseo. El grado de crecimiento entre una acción violenta y sus fases consecutivas dependerá del ritmo asignado al relato y de las pasiones reconocibles por parte del receptor.

El análisis de las pasiones parte de una dicotomía de base en la que a cada acción corresponde una pasión, pero se trata de una acción como respuesta sémica, capaz de conectarse a un interpretante, es decir, a otro signo de tipo emotivo o afectivo, “es el sentimiento que produce” en el intérprete, el sujeto que realiza la semiosis, activando la afección como efecto del signo. Precisamente Charles S. Peirce en *A Survey of Pragmatism* (1904), divide los tipos de signos conectados en la mente del sujeto a partir de sus efectos: emoción, esfuerzo físico, razonamiento. En el caso de una semiosis emotiva, de origen textual, en una narración, no puede encasillarse solamente en una respuesta, pues las conexiones pasionales son distintas, variadas en intensidad y en focalización, en algunos momentos del relato más que en otros.

La violencia “narrada” como base de la semiosis social

El presente trabajo no busca ahondar en una nueva definición de violencia a partir de la semiótica, sino observar su manifestación como *semiosis social* (véase Verón, 1987). Se trata de individuar las formas de constituirse en un relato gracias a su propia posibilidad narrativa. La violencia como relación antecedente-consecuente (base del signo indicial señalado en el apartado anterior) deriva

de acciones precedentes, como son la agresión y el ejercicio del poder, y requiere de comparaciones necesarias para establecer su presencia. Es posible observar una descripción antropológica del fenómeno y su expresión como la suma de algunos elementos componentes necesarios para reconocer su existencia.

La violencia social y humana tiene las siguientes características: no es innata sino que surge en un determinado grado de desarrollo; incluye el factor consciente, en este caso, tanto a la conciencia de dominio como a la servil; tiene que ver con el antagonismo, es decir, con el poder y con una tecnología (armas, objetos, imágenes, conceptos, símbolos y ritual), está medida (hacer el bien personalmente y el mal por segunda mano), existen cuerpos represivos encargados de ejercer la violencia; los hombres son educados, adiestrados, acostumbrados en y para la violencia; ésta no es congénita ni inherente a la sociedad... [Tecla, 1995: 94-95].

El intento anterior describe manifestaciones evidentes a través de estructuras procedentes del poder, y señala muy bien el carácter social, además de la serie de interacciones requeridas para identificar su existencia y mostrar sus efectos. Sin embargo, una violencia de esta naturaleza entraría en el tercer tipo de signo de la *segundidad*, como la entiende Peirce, es decir, el símbolo.⁹ Al ser el resultado de un acuerdo social para fijar un significado es interpretado por la comunidad de usuarios que comparten los códigos que rigen el proceso hermenéutico. Toda representación visual posee una fuerte carga de códigos activables para su comprensión por medio de procesos simbólicos en la lectura de signos.

La imagen televisiva recurre a la violencia respondiendo a distintas necesidades estructurales de su propio discurso. Se alimenta desde la forma natural de operar de la prensa amarillista en un noticiario, hasta de los requerimientos de ritmo al interior de una serie de ficción. En tanto que función social, el texto televisivo adquiere su fuerza simbólica gracias a la lectura compartida por una comunidad, hecho solamente posible por el conocimiento difundido de las reglas de interpretación, que son de carácter simbólico. Jean Baudrillard observa la manera de accionar de la violencia tomando el caso de la violencia derivada del terrorismo internacional:

La violencia terrorista no es otro costado de la realidad, no más, en todo caso, que aquel de la historia. Esta violencia terrorista no es real. Es peor que eso, en un sentido: es simbólica. La violencia en sí puede ser perfectamente banal e inofensiva: Solo la violencia simbólica es generadora de singularidad [Baudrillard y Morin, 2005: 7].

⁹ De acuerdo con Peirce: “Un símbolo es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto” (Peirce, 1974: 30)

La fuerza del acuerdo simbólico para fijar la existencia de un acto violento se alcanza sólo en su proceso social compartido de lectura. La capacidad que tiene un signo televisivo de proporcionar lo que podemos retomar como una imagen vicaria, no requiere del hecho violento para su existencia, ya que lo puede crear e incluso recrear por medio de las lógicas internas del relato. Pero puede proponer en continuación un acto violento para ser interpretado gracias a la activación de los acuerdos sociales que mantienen vivo ese acto violento para convertirse en su “imagen vehículo”. Precisamente, Niklas Luhmann observa la capacidad de los medios para construir realidad, y en esa facultad constructora: “Los *media* permiten, sin prueba consistente, la ilusión de una realidad accesible al conocimiento” (Luhmann, 2007:132). La violencia se conceptualiza entonces como fases componentes de una narración en grado de reflejar la realidad.

La violencia televisiva: su forma textual

La violencia responde a formas textuales estandarizadas como formas del discurso televisivo, tal y como lo ha podido demostrar Furio Colombo, precisamente, al observar los magnicidios surgidos como eventos imprevistos; fueron registrados respetando una forma estructural inicial y al mismo tiempo de manera fortuita. Así, la naciente televisión vio acontecer inesperadamente: el asesinato de John F. Kennedy (1964), el consecuente asesinato de Lee H. Oswald (1964), el de Martin Luther King (1968), el de Robert Kennedy (1968), el de Anwar el Sadat (1981), etc. Al respecto, Colombo observaba el modo en que la estructura refleja “la relación con el acontecimiento y con el modo en que éste ha sido montado, organizado y racionalizado para poder transmitirlo” (Colombo, 1983: 149). Su construcción fue conformando protocolos capaces de ser identificados como formas narrativas *per se*, ingresando en el set de posibilidades que desde entonces ofrece el “lenguaje de los medios”. Al mismo tiempo ha ido construyendo la lógica ideativa en grado de garantizar una gramática de la producción y una gramática de la recepción, necesarias como condición para la existencia de una semiosis social, parafraseando a Eliseo Verón (1987:127).

El naciente relato de la violencia va a poseer una serie de características propias: i) muestra los hechos con un carácter definido, con principio y con final, necesarios para desarrollar un juicio ético y una calificación moral; ii) genera mecanismos que afectan el ritmo, la repetitividad, la reiteración, capaces de actuar sobre las respuestas estésicas y patémicas de la audiencia televisiva (en las que entran las emociones y las pasiones); iii) posee una serie de reglas de estructuración televisiva propias de su lenguaje, como la edición, las tomas y la posterior elección de las mismas, los cortes, la focalización, la inserción de la cámara lenta, que van a componer la incipiente *gramática* del “relato violento”.

El *relato de la violencia* se convierte en vehículo de significados varios (fundamentalmente emotivos y pasionales) y adquiere la dimensión de elemento necesario para la ficción televisiva de distintas maneras. Su forma organizada le permite participar en una trama narrativa con carácter sintagmático, es decir, un microrrelato capaz de insertarse con algún tipo de función narrativa: ilustrar, mover la consecución de una sintaxis narrativa (avanzar en una historia contada), indicar, apuntar hacia la consecución de las fases y la culminación del relato o bien, expandir la narración con fines preestablecidos de antemano. Su carácter puede ser también paradigmático y convertirse en un relato integrador, incluso en la esencia del macrorrelato, es decir, la historia total.

La violencia en la narcoserie puede encajar en una tipología de “formas estructurantes”, siguiendo, por ejemplo, un recorrido narrativo que parte de una serie de acciones agresivas cuya culminación lógica será la violencia. Tales agresiones se encuentran dentro del universo posible narrado por el medio, que lo estructura de acuerdo a los requerimientos de las lógicas de los discursos televisivos participantes en el registro, para lograr favorecer su conexión con el evento real que le sirve de referencia.

El relato de la violencia: el “sicario” y el “sicariato” en la narcoserie colombiana

Uno de los principales fenómenos generados por el narcotráfico en Colombia ha sido denominado “sicariato”. Se trata de un problema fundamentalmente urbano que consiste en la eliminación de personas molestas al proceso del narcotráfico. Su esencia se encuentra en la figura del *sicario* o *calentón* (Castañeda, 2005:172). El sicario se conoce también como el “sicario de la moto” (Arrieta *et al.*, 1990: 137) o el “asesino de la moto” (Salazar, 2001: 55) y es generalmente una persona joven de extracción humilde, varón, aunque en ocasiones llega a ser mujer, con la tarea específica de eliminar personas. Su “camello” o trabajo, se realiza en pareja donde uno conduce la motocicleta y el otro posee una finísima puntería que le permite alcanzar cualquier blanco con extrema precisión. La tarea de la eliminación sigue un protocolo específico de muerte que inicia, en muchos de los casos, invocando la protección de María Auxiliadora, la virgen de los sicarios (Salazar, 2001: 101). Gracias a esos elementos componentes es posible su conversión en relato con un principio y un fin.

La posibilidad de morir asesinado entre los sicarios es muy alta, precisamente, el índice de muertes no sólo muestra una breve duración en sus vidas después de ingresar a las mafias, sino también la violencia con la cual acontece. Se trata de una de las formas características del fenómeno denominado “auge del narcotráfico”. El fenómeno trasciende de manera dramática ya que las víctimas pertenecen a las distintas clases sociales y llega a incluir a funcionarios de baja jerarquía de las prisiones o de las oficinas de policía que han rechazado los sobornos “plata (dinero) o plomo

(bala)” (Arrieta *et al.*, 1990: 137), o a los adversarios de grupos opuestos en pugna por algún territorio. En la lista se encuentran también “Magistrados, jueces, altos funcionarios del ejecutivo, periodistas, abogados, profesores [...]” (Arrieta *et al.*, 1990: 134). Esta forma de violencia llegó a eliminar a políticos incómodos, algunas veces de la oposición, o jefes de otros clanes, como los casos sonados de las personas mandadas asesinar por Pablo Escobar (Salazar, 2001).

El *sicario de la moto* es una parte constitutiva del fenómeno y posee una amplia capacidad metonímica para ser vehículo del problema entero. Su amplia visibilidad en la cadena del funcionamiento del narcotráfico logra constituir un pequeño recorrido narrativo (una historia *per se*) que en su potencial descriptivo ha sido usado como elemento de repetición, además de una función integradora o distribucional en los relatos. Del mismo modo, ha sido desarrollado dentro de distintas narraciones como una sintaxis capaz de reflejar el comportamiento humano requerido por el relato. Una de sus tareas consiste en marcar el trayecto en las elecciones del personaje para obtener la lógica energética que le permite alcanzar un objeto del deseo, de ahí su presencia como línea diferenciadora del macrorrelato (*La virgen de los sicarios*, 1993, 2000) y como elemento componente del microrrelato (la figura de Byron, hermano de Catalina, en *Sin tetas no hay paraíso*, o de Johnefe, el hermano de *Rosario Tijeras*).

Como hemos mencionado anteriormente, el *sicariato* constituye una unidad narrativa y proporciona al relato, tanto una secuencia narrativa como un rol actancial (véase Greimas y Courtés, 1990: 23-24). Al ser relato o microrrelato supone una conclusión del recorrido narrativo cuya culminación coincide con un cuerpo masacrado o martirizado. La muerte será motivo de un ritual mediante un complejo proceso que incluye ingesta de alcohol, música y disparos, y donde se agregan otros sicarios, familiares, amigos. Todas estas partes constitutivas permiten fijar una función al “relato de la violencia” para conseguir una respuesta pasional y/o emocional. El “relato violento” es usado entonces para ilustrar en la trama las formas sociales derivadas de la violencia, o localizar donde se colocan las posibilidades protagónicas a distintos niveles de interacción. En numerosas ocasiones se trata del recurso mediante el cual se utiliza para actuar como un nexo entre un mundo real y un mundo posible que va perfilando la veracidad de un relato.

En *Sin tetas no hay paraíso*, el hermano de Catalina, Byron, entra al mundo del narcotráfico como sicario. Dado que el ciclo narrativo lo entiende como un homicida a sueldo, cuyas posibilidades de morir a su vez asesinado forman parte del recorrido narrativo, el final va implícito y cierra la secuencia narrativa, pero funciona incluso como una serie estructurada de indicios, pues hacen suponer en todo momento la cercanía de la muerte de manera violenta, inminente y siempre presente a lo largo de la narración. Como hemos dicho anteriormente, la figura del sicario puede conformar un **rol actancial** con la tarea explícita de insertarse en calidad de **adyuvante** u **opponente** o de aparecer con ambas funciones al interior de los relatos, o aparecer también como **destinador**

o **destinatario**. En *El cartel de los sapos* la figura del sicario es circunstancial a las necesidades de la estructura narrativa, y en su riqueza expresiva muestra las distintas formas que puede asumir ese rol en la vida real, aunque ningún sicario es protagonista. En *Rosario Tijeras* la presencia es de mayor complejidad narrativa y al mismo tiempo de más amplia riqueza actancial, ya que el sicario se muestra en sus dos posibilidades: sintagmática y paradigmática. El caso de *Rosario* incluye los roles de *Johnefe* y *Ferney*, sicarios con roles de adyuvante (el primero) y adyuvante y oponente (el segundo). *Johnefe*, como hermano de *Rosario*, además es **destinador** y **destinatario**, respondiendo a las necesidades estructurales del relato (Greimas y Courtés, 1990: 23). Por lo mismo, su función en cuanto microrrelato depende de los requerimientos en la construcción de la trama derivada de las variaciones a la historia original. Los ejemplos mostrados muestran al sicario en calidad también del inicio de un ciclo vital, donde masacra a otros para terminar de la misma manera.

La construcción del sicario debe seguir forzosamente las fases que componen un relato, pues las competencias exigidas deben ser el resultado de un proceso en ascenso, lo cual incluye ritos de iniciación, los festejos por las “coronaciones” y las conmemoraciones en caso de muertes de amigos o personas queridas. Alonso Salazar describe el inicio de ese ciclo de la siguiente manera:

[...] la trayectoria de los sicarios empieza con su utilización como intermediarios en el ejercicio de amenazas y con entrenamiento en el hurto, conducción y acondicionamiento de automóviles y motocicletas, manejo de armas, prácticas de tiro al blanco, maniobras de seguimiento y vigilancia, y finalmente la conversión en asesinos [Salazar, 2001:126].

La descripción anterior permite establecer la presencia de un recorrido narrativo como la suma lograda de las fases requeridas en un relato canónico: la fase *virtualizante*, la fase *actualizante* y la fase *realizante*. La concatenación de las fases exige la presencia de las denominadas pruebas: la *calificante* que “corresponde a la adquisición de la competencia; la prueba *decisiva* para la performance; la prueba *glorificante* al reconocimiento” (Greimas y Courtés, 1990: 327). Las tres llevan una ilación que permite unir antecedentes con consecuentes lógicos del hecho retratado, favoreciendo una gramática de la producción del sentido y una gramática de la recepción, útiles para garantizar, a partir de la ficción televisiva presentada en cada relato, el pacto comunicativo con el receptor. Cada una de las fases genera su propio sistema pasional y emotivo, pues a cada acción corresponde una pasión, interna a la narración y externa al relato, es decir, interpretada por el espectador.

El proceso de transformación de un “no sicario” en “sicario” obedece a diversas funciones: i) la *verosimilitud* del relato, que debe reflejar esa transformación bajo diversas exigencias que motivan decisiones de corte plástico-figurativo incluidas en la vestimenta, la gestualidad y el modo de hablar (Castañeda, 2005); ii) la *unidad visual* necesaria para la función cognitiva del relato, que muestra

en qué cosa consiste ser sicario; iii) el *vehículo narrativo*, que permite colocar ayudantes y oponentes de acuerdo con los sujetos en pugna por el objeto del deseo. Las pruebas deben marcar ese proceso necesario de transformación y mostrar la evolución del personaje: la adquisición del conocimiento (manejo de las armas), el desarrollo de la agilidad (uso de las armas) y el dominio de la práctica (afinamiento de la puntería) se requieren para ver surgir al actante como alguien que ha adquirido la competencia necesaria para ejercer su ritual de muerte.

La siguiente gráfica muestra la presencia de las pruebas a realizar por el actante *sicario* en la construcción del rol actancial “sicario-*sicariato*” en cada uno de los relatos puestos bajo análisis. La principal distinción radica en el valor adquirido para el relato, ya sea que se proyecte sobre la línea del proceso [P] y entonces sintagmática o bien, sobre la línea del sistema [S] y por ende paradigmática.

Prueba Relato	Calificante		Decisiva		Glorificante	
	P	S	P	S	P	S
<i>Sin tetas no hay paraíso</i>	☐		☐		☐	
<i>El Cartel de los sapos</i>	☐		☐		☐	
<i>El Capo</i>	☐		☐		☐	
<i>Rosario Tijeras</i>	☐	☐	☐	☐	☐	☐

Las pruebas son acumulativas a manera de encadenamiento lógico a través de cada una de las fases relacionadas entre sí, pero obedecen a las necesidades requeridas por la estructura narrativa en la continua generación de acciones-pasiones. El caso que marca mayor distinción al interior del corpus analizado se refiere a la serie *Rosario Tijeras* donde se presentan las dos variantes de “texto sicario”. El de mayor controversia radica en la figura de Rosario como *sicaria*, y en este caso las pruebas por realizar no obedecen al patrón general sino al desarrollo de un don que posee la protagonista de la historia a manera de atribución, pero que carga consigo de forma inconsciente, hasta que la manipulación del relato la obliga a desatarlo. La marca semántica del “don” condiciona la activación de las pruebas necesarias para la consecución de “competencia-performancia” siguiendo las distintas formas de la manipulación (Greimas y Courtés, 1990: 251-253). De ese modo, la activación necesaria para poder desarrollar sus capacidades a los largo de la primera mitad del relato harán posible la consecución que se espera de ella al final, en la segunda mitad del relato.

Conclusiones

A partir del corpus elegido, consistente de cuatro series dentro del tema central del narcotráfico, se han identificado formas estructurales definidas por la manera de mostrar la construcción de la violencia, en el microrrelato, en el relato y en el macrorrelato. El análisis ha tomado como muestra una unidad visual denominada el *sicario-sicariato* para ilustrar la forma de composición estructural de la violencia, entendida como una sucesión de acciones-pasiones. La definición de sicario por parte de especialistas en el estudio del narcotráfico en Colombia ha permitido constatar su relación de verosimilitud entre hechos reales y hechos ficcionales en el relato televisivo. La información obtenida opera en un diverso orden de acciones: por una parte, la violencia en la televisión (noticiarios, documentales) refleja estructuras organizativas que responden a las necesidades del proceso informativo cotidiano, pero son capaces de convertirse en instrumentos eficaces para conducir al espectador dentro de fórmulas probadas para la comprensión de un fenómeno histórico, aun fuera de la esfera informativa: se procede de la nota informativa a la estructuración del relato de la violencia. El discurso televisivo puede insertar formas de discurso televisivo extra género a la ficción y volverlas pertinentes aun pasando del género informativo cercano a la realidad a un género más cercano a la fabulación, sin comprometer la verosimilitud, la veracidad y la ética del contenido del relato y sin importar la trasmigración de sentido de una especificidad discursiva a otra.

Las pasiones como respuesta a los impulsos textuales forman parte de la estrategia organizativa del discurso. Incluso las tramas y el hacer interpretativo son el resultado de un recurso narrativo elegido cuidadosamente para respetar las necesidades exigidas por el espectador. Representan en su complejidad una estrategia ligada a la violencia, pues el sujeto retratado en las *narcoseries* sólo puede avanzar en su destino a partir de la consecución de sus habilidades, sus destrezas y desarrollando actos violentos a manera de un *in crescendo* depositado en la base del ritmo televisivo. Hablamos entonces de un ritmo de la violencia que aumentó no sólo en la serie misma al avanzar el capitulo de cada día, pues se observa además un incremento en el ritmo al pasar de una serie que concluía en su transmisión, a otra que le seguía en la barra programática. El eje agresión-violencia-pasión aparece como necesario para dar a conocer puntualmente los estragos de un tipo de guerra civil acontecida con fuertes impactos para la memoria colectiva y para el tejido social afectado en su conjunto en la sociedad colombiana.

La unidad visual y narrativa del *sicario-sicariato* es sólo una parte constitutiva de los relatos del narcotráfico, junto con las figuras de la mafia, las contraguerrillas, las guerrillas, el narcomenudeo. Existen otros criterios que se ven únicamente en constructos semióticos más complejos como son la espacialidad, la corporeidad, la temporalidad. La propuesta de seguir emociones y pasiones es requerida continuamente para comprender la fruición del relato, por tal motivo, la violencia se presenta de manera abundante, necesaria, pertinente, pero también accesoria. Sólo la violencia

representada a manera de una gramática reconocible puede garantizar su comprensión; sin embargo, de alguna manera vuelve legítima su existencia al proponerla en continuación. Las *acciones-violencia*, ya presentes y mediatizadas en la vida cotidiana en el auge del narcotráfico, así como su registro cuidadoso y paulatino por parte de los medios de comunicación de esa época, generan la base para la construcción de los *microrrelatos*. Ahora bien, su sola presencia en el discurso televisivo los actualiza y los revive continuamente para no olvidar las muertes, el sufrimiento, el miedo al terror y para poder sintetizar sus efectos en historias transformadas en fábulas televisivas.

Referencias

Arrieta, C. G. *et al.* (1990), *Narcotráfico en Colombia. Dimensiones políticas, económicas, jurídicas e internacionales*. Bogotá, Universidad de los Andes/Tercer Mundo Editores.

Baudrillard, J. y E. Morin (2005), *La violencia del mundo*. Caracas, Monte Ávila Editores.

Bolívar, G. (2005), *Sin tetas no hay paraíso*. México, Random House Mondadori.

Casetti, F. y F. Di Chio (1994), *El pacto comunicativo en la neotelevisión*. Madrid, Episteme.

----- (1999 [1997]), *Análisis de la televisión*. Barcelona, Paidós.

Castañeda, L. E. (2005), *Caracterización lexicológica y lexicográfica del parlache para la elaboración de un diccionario*. Tesis doctoral. Departamento de Filología Clásica Francesa e Hispánica. Facultad de Letras. Universidad de Lleida, España.

Cid, A. T. (2011), “La narratividad de la historia: las narcotelenovelas colombianas” en Migliore, T., *Retórica de lo visible. Imagen entre la significación y las estrategias de comunicación*. Venecia, Aracne.

Colombo, F. (1983 [1981]), *Rabia y televisión*. Barcelona, Gustavo Gilli.

Doložel, L. (1999 [1998]), *Heterocósmica. Fiction e mondi possibili*. Milán, Bompiani.

Eco, U. (1995 [1975]), *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.

----- (1996 [1993]), *Seis paseos en los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.

Duncan, G. (2005), “Narcotraficantes, mafiosos y guerreros. Historia de una subordinación” en A. Rangel (comp.), *Narcotráfico en Colombia: economía y violencia*. Bogotá, Fundación Seguridad y Democracia.

Fabbri, P. (2000 [1998]), *El giro semiótico*. Barcelona, Gedisa.

González, J. I. (2008) “La revolución liberal ni siquiera ha llegado a Colombia” en T. Ocampo (ed.),

- Historia de las ideas políticas en Colombia. De la independencia hasta nuestros días.* Bogotá, Taurus.
- Greimas, J. A. y J. Courtés (1990 [1979]), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid, Grédos.
- Hernández, G. (1998), *Teleniños y televiolencias.* Caracas, Fondo Editorial de Humanidades/ Universidad Central de Venezuela.
- Infante, A. (1990), “El problema del narcotráfico en Colombia” en Arrieta *et al.*, *Narcotráfico en Colombia. Dimensiones políticas, económicas, jurídicas e internacionales.* Bogotá, Universidad de los Andes/Tercer Mundo Editores.
- López, A. (2008), *El cartel de los sapos.* Bogotá, Planeta.
- Luhmann, N. (1996), *La realidad de los medios de masas.* México, Universidad Iberoamericana/ Anthropos.
- Moliner, M. (1988), *Diccionario de uso del español.* Madrid, Grédos.
- Ocampo, T. (ed.) (2008) *Historia de las ideas políticas en Colombia. De la independencia hasta nuestros días.* Bogotá, Taurus.
- Paolucci, C. (ed.) (2007), *Studi di semiotica interpretativa.* Milán, Bompiani.
- Peirce, Ch. S. (1974), *La ciencia de la semiótica.* Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rangel, A. (comp.) (2005), *Narcotráfico en Colombia: economía y violencia.* Bogotá, Fundación Seguridad y Democracia.
- Salazar, J. A. (2001), *La Parábola de Pablo.* Bogotá, Planeta.
- Tecla, A. (1995), *Antropología de la violencia.* México, Ediciones Taller Abierto.
- Traini, S. (2006), *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative.* Milán, Bompiani.
- Verón, E. (1987), *La semiosis social.* Barcelona, Gedisa.

Vilches, L. (1993), *La televisión, los efectos del bien y el mal*. Barcelona, Paidós.

Zilberberg, C. (2006), *Semiótica tensiva*. Lima, Universidad de Lima/Fondo Editorial.