

Ficción y periodismo audiovisual

Un primer plano a la fuga y muerte de Pablo Escobar Gaviria

Resumen

La fuga y la muerte de Pablo Escobar fueron dos acontecimientos que contaron con un importante cubrimiento por parte de los noticieros CM& y NTC. Años después, la ficción, a través del cine y la televisión nacional, se encargó de representar ambos hechos (primero con la película *Apocalipsur* y luego con la serie *El cartel*). Al comparar las narrativas ficcionales con las periodísticas se encontró que la estructura dramática podía estar presente en ambas, tanto en las escenas de los dramatizados, como en las noticias. Sin embargo, se identificaron diferencias en cuanto a la omisión de personajes, las clases de montaje, los escenarios utilizados y en general la manera en que el contenido y la forma cambia en cada formato. Al final, es el pacto de veracidad, o de verosimilitud, lo que determina la relación entre el espectador y el producto audiovisual.

Palabras clave: Ficción, Periodismo, Medios de Comunicación, Narcotráfico, Estructura dramática

Abstract

The escape and subsequent death of Pablo Escobar were widely covered by CM& and NTC, two Colombian newscasts. These two events were portrayed in film and on television some years later (the film "Apocalipsur" and the TV series "El Cartel" were both based on those events). In comparing how the story was both presented as journalism and recreated in fictional form, we see that dramatic structure may be present both in fiction and in the news. Of course, differences do occur, given the omission of characters, types of montage, fictionalized or missing scenarios and in general with the way the story is told according to each format. In the end, the pact with the viewer defines if what is proposed in each product is true or seems to be credible.

Key words: Fiction, Journalism, Mass media, Drug traffic, Dramatic structure

I. Introducción

El 20 de julio de 1992 el noticiero CM& comenzó su emisión de las 9:30 de la noche anunciando que Pablo Escobar Gaviria volvía a ser “el hombre más buscado del mundo”¹ tras haberse escapado de la cárcel La Catedral. Diecisiete meses después, el 2 de diciembre de 1993, el mismo noticiero dijo que el “terrorista más buscado del mundo” había sido dado de baja, refiriéndose a Escobar como casi un mito. Y debido a que la ficción se alimenta de mitos² y realidades, diecisiete años más tarde, la serie de televisión *El Cartel* representó ambos hechos en su primer capítulo. Previamente el cine colombiano utilizó la fuga del famoso capo como un elemento de contexto en la película *Apocalipsur*.

¹ Referencia de presentadores y periodistas para hablar de Pablo Escobar.

² Concepto utilizado bajo la definición de Roland Barthes y que más adelante se abordará.

La temática del narcotráfico y sus efectos llegó a tener cabida “en un sinnúmero de obras colombianas a fines del siglo XX y comienzos del XXI” (Alba D. Skar, 2007: 115-131), con lo que logró transformarse en un fenómeno socio-cultural fundamental para la producción audiovisual en el país. Es decir, el llamado narcorreálismo³ dio paso a una nueva estética en el cine y la televisión. Primero lo hizo con películas como *La vendedora de rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2004). Luego se empezó a hablar del tema por medio de series y telenovelas como *La viuda de la mafia* (2004) y *Sin tetas no hay paraíso* (2006). Pero fue *El cartel* (2008), serie realizada y emitida por Caracol T.V., el más fuerte acercamiento, desde la ficción, a eventos reales de esta industria ilegal.

El dramatizado estaba inspirado en el libro de Andrés López *El cartel de los sapos*, donde el confeso narcotraficante relata su versión acerca de acontecimientos puntuales que involucraban a los cárteles de Cali, del Norte del Valle y de Medellín. La fuga y muerte de Pablo Escobar, que habían sido las noticias principales en su momento, eran recreadas años después en una serie para televisión.

Pero, ¿qué tan lejos están los noticieros de la ficción? o ¿qué tan cerca está *El cartel* o *Apocalipsur* de la realidad?

La Real Academia de la Lengua Española define a la noticia como un hecho divulgado. Por el contrario, relaciona la ficción con el tratamiento narrativo de sucesos y personajes imaginarios. Entonces, buscar comparar las notas de un noticiero con escenas de *El cartel*, el cual desde el inicio de cada capítulo deja claro que es producto de la creatividad de sus realizadores, no tendría mayor validez. Ficción y periodismo parecerían estar muy lejanos.

Sin embargo, en *Las representaciones de la realidad* Bill Nichols asegura que el documental, a pesar de hacer referencia a la realidad, es también una “ficción con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra” (Nichols, 1997: 149). Es decir, que comparte elementos estructurales con cualquier tipo de narrativa: dilemas en la introducción, tensiones y conflictos con creciente dramatismo; y en el final, una resolución.

³ Alba D. Skar (2007) utiliza este término para referirse a una nueva estética y temática que se originó en la literatura urbana inspirada por el surgimiento de violencia antioqueña durante la época del narcotráfico.

Características que ponen en duda la inclusión de este género periodístico en los llamados discursos de sobriedad⁴ ya que existe una preferencia “por el conocimiento no ficticio, no narrativo e instrumental y la ciencia *pura y dura*” (Nichols, 1997: 33).

La noticia, al igual que el documental, tiene a la realidad como referente y emplea también elementos de las narrativas ficcionales en su propia estructura. Conceptos como la presentación de personajes y la existencia de un conflicto en la historia, logran tener cabida en cualquier discurso de lo real. Aún así, ambos géneros periodísticos comparten una responsabilidad: la de interpretar el mundo de la experiencia colectiva, con lo que “no difieren de las ficciones en su construcción como textos, sino en las representaciones que hacen” (Nichols, 1997: 153).

Soledad Puente (1999) asegura que la principal diferencia entre un producto de ficción y otro periodístico es que mientras el primero busca imitar la realidad, el segundo la muestra. Es así como la nota periodística no está lejana de ser también un drama, pero informativo, ya que “en términos dramáticos es acción y se inicia cuando el equilibrio se quiebra” (Puente, 1999: 64).

Pero la estructura dramática no es uso exclusivo de la información audiovisual, en el campo escrito la realidad y la ficción también logran mezclarse. Tom Wolfe, Truman Capote y el mismo Gabriel García Márquez, son representantes del conocido Nuevo Periodismo, una corriente en la que se combinan elementos literarios con hechos, algo así como una especie de cuentos de la vida real.

Entonces la pregunta lleva de nuevo a indagar acerca de la distancia entre ficción y periodismo. Patricia Nieto, escritora y profesora de la Universidad de Antioquia, asegura acerca de esta relación, que mientras “en los relatos de ficción los acontecimientos se vuelven irreales y obedecen sólo a las leyes intrínsecas de construcción del relato; las narraciones periodísticas buscan que los acontecimientos coincidan lo más exactamente posible con los de la realidad” (Nieto, 2003: xiv). Es decir, en el periodismo se mantiene

⁴ Nichols (1997) asegura que los discursos de sobriedad son aquellos que se refieren a la ciencia, la economía, educación, entre otros, ya que rara vez son receptivos a personajes o mundos “ficcionales”. Por el contrario, son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento.

una responsabilidad con la verdad más allá que con la lógica, porque no sólo es necesario que haya una estructura coherente y verosímil, sino que además se requiere, que la historia sea veraz.

En el campo audiovisual la relación ficción-periodismo redefine su distancia debido a que mientras lo escrito puede dar cabida a múltiples estudios, las telenovelas, series y el mismo video clip “aún no se han sentado con autoridad en el mundo de la academia” (Sánchez, 2000: 12). El mismo Nichols (1997), en su definición del documental, reconoce que las imágenes aunque puedan fascinar, también distraen, por lo que se tiende a pensar que la fuerza productiva e interpretativa reside en las palabras. Una aparente relación de jerarquía en la que lo visual tiene las de perder.

Por lo menos así lo han querido hacer ver algunos teóricos que retoman la “antigua y pertinaz desconfianza de la escuela hacia la *imagen*, hacia su incontrolable polisemia que la convierte en lo contrario de lo *escrito*” (Martin-Barbero y Rey, 1999: 42). No obstante, la importancia que tienen hoy las imágenes en movimiento es algo que no puede ser excluido de los discursos académicos.

Jesús Martín Barbero es uno de los principales defensores de la relevancia que tienen los programas de televisión y en general lo audiovisual, tanto en la academia, como fuera de ella. Para el escritor colombo-español las nuevas tecnologías y el auge de la imagen, hacen necesario que los ciudadanos “sepan *leer* tanto periódicos como noticieros de televisión, videojuegos, videoclips e hipertextos” (Martin-Barbero y Rey, 1999: 46) y que la escuela sea capaz de tener una posición crítica de las formas audiovisuales y de las tecnologías informáticas.

Pero ya sea desde lo escrito o desde lo audiovisual, el pacto de veracidad con el espectador es lo que puede determinar la distancia entre un producto ficcional y uno periodístico. Edward Branigan (1992: 192-210) asegura que el rótulo que se le asigna a un producto audiovisual es lo que le indica al público la forma como debe proceder a la hora de tomar decisiones sobre la asignación de un referente. Así, mientras en los discursos periodísticos la audiencia hace una lectura de los códigos presentados, desde su propia experiencia de lo real, asignándoles un “valor de verdad”, en los ficticios lo que entra en

juego es la verosimilitud, ya que quien está frente a la pantalla “finge para sí mismo creer que el mundo de la *diégesis* existe para poder ser “absorbido” por el relato que sobre ese mundo se le cuenta” (Vallejo, 2007: 85).

Pero no es el único aspecto que marca la separación entre un dramatizado y un género del periodismo. Para Aida Vallejo (2007) el elemento de creación es fundamental para definir esta distancia:

La construcción del documental se basa en la selección de una parte de la realidad. Esta selección va a conformar el mundo proyectado que a su vez va a construir el discurso. El documental va del todo a la parte, al contrario que la ficción, que crea de la imaginación un relato. El documental no se basa en la creación, sino en la selección de fragmentos de lo real. (Vallejo, 2007: 96)

Aplicado a los noticieros esto puede ser visto en la fuga y la muerte de Pablo Escobar Gaviria. En su momento, CM& y NTC, dieron a conocer los hechos haciendo una selección de fragmentos de lo que había sucedido, con el objetivo de construir una historia veraz. Contrario a lo que sucede en la ficción, donde el relato que se plantea es resultado de la imaginación de un grupo de libretistas, aunque esté inspirado en situaciones reales.

A pesar de estas diferencias, existen también puntos de encuentro entre la narrativa ficcional y la periodística, lo que lleva a cuestionar acerca de ¿cuál es la relación entre la forma como las narrativas periodísticas representaron la fuga y muerte de Pablo Escobar, y la manera en que los productos de ficción llevaron a la pantalla estos mismos hechos, a través de la serie *El cartel* y la película *Apocalipsur*?

II. Muestra y Metodología

Para responder las preguntas de la investigación se estableció una muestra dentro de los objetos de estudio. En el caso del noticiero de lunes a viernes, CM&, que aún mantiene la misma periodicidad en el Canal Uno, se tuvieron en cuenta las siguientes notas de dos fechas distintas así:

20 de julio de 1992 (fuga de Pablo Escobar):

1. VTR Cómo se escapó Pablo Escobar⁵.
2. Directo Medellín. ¿Cómo están las cosas?
3. VTR Muerte en la operación para recapturar a Escobar.

⁵ Títulos asignados en esta investigación por la temática de cada nota.

4. VTR ¿Qué se está haciendo ahora?

2 de diciembre de 1993 (muerte de Pablo Escobar):

Primera emisión:

1. Entrevista con Juan Pablo Escobar. Llamada telefónica.
2. VTR asesinato Gustavo Gaviria, primo de Pablo Escobar.
3. Directo Medellín, Fulles reacciones de la Mamá y hermana de Pablo Escobar. Periodístico.

Segunda emisión:

1. Directo. VTR. Periodista cuenta cómo fue el operativo. Full Llamada telefónica Pablo Escobar y Fulles reacciones del Gobernador de Antioquia y del alcalde de Medellín.

Del noticiero de sábados y domingos, NTC, hoy llamado Noticias Uno, se escogieron las notas sólo de la muerte de Escobar puesto que el fin de semana posterior a la fuga, los días 25 y 26 de julio de 1992, no se encontraron noticias relevantes sobre el tema:

Sábado 4 de diciembre de 1993 (muerte Pablo Escobar):

1. VTR entrevista esposa e hijos Escobar.
 2. Directo cómo está la familia de Escobar.
 3. VTR Reacciones del Presidente Cesar Gaviria.
 4. VTR recuento de cómo fue el operativo.
 5. VTR Un hombre misterioso en la tumba de Escobar.
 6. VTR El Cartel de Cali y el Fiscal General.
 7. VTR Sanín y su posición sobre la infiltración del narcotráfico en el Ministerio.
- Noticia, periodístico.

Domingo 5 de diciembre de 1993

1. VTR Habla el Mayor que le disparó a Pablo Escobar.
2. VTR Escolta de Escobar. “El limón y Escobar”.
3. VTR Daños materiales que dejó el entierro de Escobar.
4. VTR Seguidores de Pablo Escobar lloran su muerte.

5. VTR Entierro del primo de Escobar.
6. VTR La mamá de Pablo Escobar habla sobre la carta que su hijo le escribió un día antes de su muerte.
7. VTR Fiesta en Medellín porque hay menos violencia, gente bailando y celebrando.

En las unidades de ficción, la serie *El cartel* fue seleccionada por ser el único dramatizado nacional para televisión que ha plasmado la fuga y muerte de Pablo Escobar. Realizada por Caracol Televisión, fue emitida entre junio y octubre de 2008 y llegó a obtener cinco Premios India Catalina, entre los que se destacan los de mejor serie, mejor libreto y mejor director. Para el presente análisis se seleccionó el primer capítulo de esta producción, ya que era el que representaba los dos hechos a analizar.

En el caso de *Apocalipsur*⁶, dirigida por Javier Mejía, fue escogida por ser la única película nacional que ha recurrido a imágenes de archivo de Pablo Escobar. El filme muestra, a través de un viaje por Medellín, la realidad de los jóvenes consumidores de droga de esa ciudad, entre los años de 1990 y 1992, y Escobar aparece como un elemento que ubica el contexto espacio-temporal de la historia. De esta manera se tuvieron en cuenta las escenas donde se hacía alguna referencia a la fuga del famoso capo.

Ahora bien, para determinar las relaciones entre las narrativas de ficción y las narrativas periodísticas acerca de la fuga y muerte de Pablo Escobar Gaviria, esta investigación de carácter cualitativo utilizó una estrategia metodológica de análisis textual, aplicada al examen narrativo audiovisual. Aquí se está frente a un “fenómeno comunicativo complejo, en el que intervienen a la vez mensajes verbales, sonoros e icónicos” (Eco, 1986: 213), por lo que es preciso descifrar cuáles son los distintos códigos⁷ que componen un producto en cine y en televisión.

Para este objetivo fue utilizado el método propuesto por los italianos Francesco Casetti y Federico Di Chio en sus libros *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación* (1999) y en *Cómo analizar un film* (1991). Como en los análisis textuales se trabaja con material simbólico y sus efectos de sentido, se buscó comprender los códigos lingüísticos, sintácticos y estilísticos que componen los objetos de estudio. A

⁶ Recibió el premio a mejor película colombiana en el Festival de Cine de Cartagena en 2007, año en que fue lanzada comercialmente.

⁷ Acerca de la noción de código revisar Umberto Eco en *estructura ausente: introducción a la semiótica*.

partir de estos elementos se trabajó en “reconstruir la estructura y los procesos del objeto investigado en términos cualitativos” (Casetti y Di Chio, 1999: 250), para así interpretar el significado en un sentido más global.

Se procedió entonces a segmentar⁸ cada unidad de análisis, por lo que se definió que en el caso de *El cartel* y *Apocalipsur* el estudio iba a darse por escenas. En cuanto a los noticieros, fue necesario determinar como unidad de contenido cada nota de las emisiones seleccionadas de CM& y NTC. A partir de allí se pasó a reconocer los distintos códigos que componen las imágenes en movimiento.

Teniendo en cuenta lo anterior, cada segmento seleccionado de los objetos de estudio (*) fue estratificado a través de una matriz de análisis independiente para cada corpus de la muestra. Esto basándose en sus niveles semánticos, sintácticos y significativos, con las siguientes categorías de análisis:

	Personajes discurso	Personajes características	Espacio	Puesta en cuadro	Tiempo	Orden	Causalidad y transformación
*							

Para el desarrollo de ambas categorías, las estilísticas y las narrativas, se tuvieron en cuenta las teorías de David Bordwell y Kristin Thompson en *Arte cinematográfico* (1995) y a Eugene Vale en *Técnicas del guión para cine y televisión* (1993). Desde lo periodístico fue preciso incluir los aportes de Soledad Puente en *La noticia se cuenta* (1999), Francisco Sanabria con *Información audiovisual* (1994) y a Mariano Cebrián Herreros (2003) por medio de su libro *Análisis de la información audiovisual en las aulas*.

Con el propósito de sistematizar los datos obtenidos de las matrices, se construyó un modelo de análisis inicial para cada unidad. En el presente estudio se cruzó la información encontrada de cada uno de los modelos resultantes y es esa interpretación final lo que se expondrá a continuación.

III. Acciones y transformaciones:

⁸ Para Casetti y Di Chio esta fase consiste en la subdivisión de los objetos de estudio en sus distintas partes, buscando encontrar unidades de contenido cada vez más pequeñas

Entra una cortinilla de 14 segundos con el logotipo de CM&, en el IN María Cecilia Botero anuncia que Pablo Escobar se escapó de la cárcel La Catedral, “burlando al ejército, al DAS y a 180 hombres que al parecer no se dieron cuenta de nada”. La presentadora da el paso a la nota preparada por el periodista Néstor Morales, quien en 1 minuto y 20 segundos resume el hecho y las posibles versiones de la fuga. Así empieza este noticiero el lunes 20 de julio de 1992.

En la dinámica narrativa, según Casetti-Di Chio “sucede algo: le sucede a alguien y alguien hace que suceda” (Casetti y Di Chio, 1991: 188). Es decir, toda historia está compuesta por *acontecimientos* que generan el ritmo en la trama y marcan su evolución. Y es precisamente esta progresión de las acciones lo que implica que existan *transformaciones* dentro de la línea narrativa, que se manifiestan como una serie de “rupturas con respecto a un estado precedente, o bien como reintegración, siempre evolutiva, de un pasado renovado” (Casetti y Di Chio, 1991: 172). En ese sentido es preciso tener en cuenta el orden, las acciones y las transformaciones en las unidades de análisis.

La noticia con la que comienza CM& su emisión del 20 de julio de 1992 tiene una entradilla explicando el hecho y dando la descripción del mismo (A): “permaneció durante 13 meses y tres días en la cárcel” (B): “Escapó”. Luego, al plantearse las posibilidades de la fuga (C), se retoma el hecho (B). Es decir, tiene una estructura que Bordwell y Thompson (1995) llaman *repetición con variación*, en la que se va aumentando información a medida que va avanzando la nota. Un principio formal “de la narrativa audiovisual que puede aplicarse, tanto a la ficción como a la realidad, dependiendo de si la cadena de eventos repetitivos con variación son imitaciones en un mundo inventado o si son representaciones de un mundo histórico” (Ruiz, 2010: 9)

Lo que sucede con esta nota es que los datos se profundizan de manera secuencial y desde diferentes perspectivas. El objetivo del periodista Néstor Morales es el de argumentar porqué se escapó Escobar, exponiendo hipótesis y no solamente narrando los hechos. Un ejemplo de estructura que substituye la organización clásica de “pirámide invertida” y “que se inclina a lo lineal para facilitar su comprensión” (Sanabria, 1994: 78). Es así como se incluye una tensión interna que capte la atención del espectador.

En la mayoría de noticias de CM& y NTC sólo existe una línea de acción por nota. Además, son unidades periodísticas que tienen *variaciones estructurales de estancamiento*,

porque representan una “verdadera no-variación, caracterizada por la insistente permanencia de los datos iniciales, a veces con algunas variaciones” (Casetti y Di Chio: 205). De esta forma se parte de un *estadio inicial* conocido y en el final no existen transformaciones representativas, y como en la estructura de la pirámide invertida, sólo hay una disposición escalonada de la información.

Otra forma de presentar la noticia audiovisual es a través de la estructura dramática, como lo expone Soledad Puente al plantear que un drama informativo se divide en: acción, quiebre de equilibrio, la búsqueda por restablecerlo y finalmente un ajuste que acaba con la alteración (Puente, 1999), algo similar de lo que ocurre en la ficción. Para este análisis se definieron las siguientes características con el objetivo de identificar si una nota maneja este tipo de estructura:

1. Narrativa con elementos de causa-efecto.
2. Que pudiera ser organizado y clasificado en: introducción, exposición, progresión y desenlace. (López, 2001)

De las cuatro noticias analizadas de CM&, el día de la fuga de Pablo Escobar, sólo una tiene estilo dramático. Se trata de un recuento cronológico, por parte de la periodista Lays Vargas, en el que se narra cómo se vivió el día de la fuga en los alrededores de la cárcel de La Catedral, y que cumple así con las características ya nombradas. De las otras tres notas, hay una con estructura de repetición, descrita al principio de esta sección; un directo desde Medellín, con los periodistas como testigos de los hechos; y un VTR organizado bajo la forma clásica de “pirámide invertida”.

Con respecto a las noticias que este mismo noticiero hizo sobre la muerte de Escobar, la única que utiliza estructura dramática es la que cuenta detalles de cómo fue el operativo. Además, hay una entrevista telefónica al hijo del desaparecido narcotraficante y dos directos a Medellín con las reacciones de las autoridades, de la madre y de la hermana del jefe del Cártel de Medellín.

En el caso de NTC, tres de las catorce notas analizadas pueden ser clasificadas en: introducción, exposición, progresión y desenlace, y tienen una narrativa con elementos de causa-efecto. Una de ellas trata acerca de la visita de un personaje misterioso a la tumba de

Escobar; la otra, se refiere al drama que vive Manuela Escobar a raíz de la muerte de su padre; y la tercera, se expondrá como ejemplo a continuación:

Noticia 4 de NTC, emisión sábado 4 de diciembre de 1993:

1. Introducción: en desorden así estaba la casa en la que fue sorprendido Pablo Escobar el día de su muerte.
2. Datos adicionales: rastros del último almuerzo, bebidas, ropa tendida. El capo creía que permanecería allí varios días más.
3. Datos adicionales: el taxi Renault 9 que tenía para movilizarse sólo había recorrido 212 kilómetros.
4. Conflicto recreación: Escobar reposaba en esta cama cuando percibió la presencia de los hombres del Bloque de Búsqueda.
5. Especulación: advirtió a su escolta para que cubriera su huida. Subió por estas escaleras y buscó una ventana que da al techo.
6. Recreación conflicto: en este lugar se enfrentó a tiros con los hombres que lo sorprendieron, sólo recibió tres disparos.
7. Datos adicionales: uno cerca a la oreja izquierda, otro en la mandíbula y uno más en el muslo de su pierna izquierda.
8. Datos adicionales: cuando murió vestía una camiseta azul marca Gamín. Tenía en sus manos las sobaqueras de sus armas, que disparó hasta que cayó herido de muerte.
9. Datos adicionales: Limón, el escolta que lo acompañó desde la fuga de la Catedral cayó muerto en el patio trasero de la casa, recibió 8 disparos.
10. Justificación: el recorrido del intento de fuga del cartel de Medellín fue reconstruido por funcionarios de La Fiscalía.
11. Conclusión: El cuerpo fue conducido de inmediato al anfiteatro, donde se realizaron las pruebas médicas para determinar que este sí era Pablo Emilio Escobar Gaviria, el hombre más buscado del mundo.

La periodista busca que el espectador recree en su mente la forma en que Pablo Escobar se encontraba al momento de su muerte. Aunque la información va aumentando de

manera secuencial, el lenguaje usado, la generación de tensiones, y principalmente la existencia de un conflicto, determina que esta noticia es de estructura dramática. Así pues, se observa cómo el periodismo puede tomar recursos de la ficción para ayudar a representar el mundo de la experiencia colectiva. Los dramatizados, por su parte, recurren también al lenguaje y a la estructura periodística para representar algunos hechos históricos:

Con una cortinilla de 4 segundos de “último minuto”, un presentador del noticiero “Noticias Canal 5” anuncia que Pablo Escobar “se acaba de fugar de la cárcel La Catedral”. La puesta en escena dura 39 segundos y son utilizadas imágenes de archivo del penal y fotografías del capo.

La escena de la noticia actúa dentro de la narrativa de *El cartel* como un detonante, a partir del cual, se desencadenan una serie de acciones de los protagonistas de la serie. De esta forma se marca un conflicto, que es resuelto a lo largo del primer capítulo de la siguiente forma:

1. Última hora noticiero 5: Pablo Escobar se acaba de fugar de la cárcel La Catedral
2. Reunión del General de la Policía y el Coronel para rearmar el Bloque de Búsqueda.
3. Narrador afirma que “Los Pepes” se rearmaron para acabar con Escobar.
4. Reunión de narcotraficantes para conseguir dinero para enfrentar a Escobar.
5. Oscar Cadena reúne el dinero que los jefes del Cártel de Cali le pidieron.
6. Narrador asegura que todos estaban contra “Pablo”.
7. La DEA llega para ayudar con la búsqueda de Escobar.
8. Oscar Cadena habla con su esposa acerca de la salud de su hijo.
9. El Coronel Gutiérrez le propone al General de la Policía aliarse con los *narcos*.
10. Hermanos Villegas reciben llamada del Coronel.
11. Reunión Coronel y narcotraficantes.
12. Narrador afirma que todos se estaban enfrentando con Pablo Escobar.
13. Hermanos Villegas interceptan llamada de Escobar.
14. Sicarios asesinan a Pablo Escobar
15. Narrador asegura que mientras eso pasaba el Coronel estaba de vacaciones.

16. Coronel Gutiérrez en una playa recibe llamada donde le informan la muerte de Escobar.
17. Policía llega al lugar donde murió Escobar.
18. El cuerpo de Escobar es bajado del techo de la casa, llegan los medios de comunicación.
19. Rueda de prensa en la que el Coronel y el General asumen el éxito del operativo.
20. Imágenes de archivo seguidores de Escobar en su funeral.
21. Narrador asegura que “a rey muerto rey puesto”.
22. Animación de muerte de Pablo Escobar en organigrama del narcotráfico. Es tachada su foto.
23. Celebración de los narcotraficantes.

En las 23 situaciones nombradas se observa un estilo dramático de causa-efecto. Y En cuanto a las transformaciones que generan la fuga y muerte del jefe del Cártel de Medellín, son *variaciones estructurales de saturación*. Es decir, como asegura Casetti y Di Chio (1991), el resultado es una conclusión lógica de las acciones o premisas previas. Las transformaciones proceden de un orden causal, siendo modificaciones que logran ser reconstruidas.

Para profundizar en la estructura dramática, desde la ficción, se puede retomar a Eugene Vale, quien asegura que los acontecimientos son determinados por motivos, intenciones y objetivos puesto que “una intención cobra existencia por medio de un motivo. La intención siempre busca lograr un objetivo. El objetivo es siempre idéntico a la eliminación del motivo” (Vale, 1993: 92). Así, en *El cartel* la intención de la Policía Nacional y de los llamados “Pepes”⁹ fue la de reaccionar ante la fuga de Escobar. La motivación era porque “Pablo”, como lo llamaban sus enemigos, representaba un peligro. El objetivo era asesinarlo, lo cual se cumple al final de la secuencia.

De acuerdo con Vale (1993), en toda línea narrativa intervienen acciones que modifican el curso de la historia, la cual comienza cuando se está en un *estadio inalterado*, que es interrumpido por una alteración, causando “dolor”. Los *narcos* y la Policía estaban

⁹ Perseguidos por Pablo Escobar. Integrantes de los cárteles de Cali y del Norte del Valle.

tranquilos cuando Escobar se encontraba en la cárcel. A raíz de la noticia de última hora que anuncia su fuga, esta acción actúa como un detonante que les genera perturbación. Hay entonces una intención de reaccionar y un objetivo claro: atrapar a Escobar vivo o muerto. Es allí donde viene la llamada “lucha” por alcanzar este fin, donde aparecen dificultades que deben ser superadas, como la de no poder dar con el capo. Al solucionar estos problemas se llega al objetivo, que es la escena de la serie en la que alias “El limón” y el jefe del Cártel de Medellín son asesinados, situación que acaba con el dolor y devuelve la línea narrativa a un estado de ajuste. Un resultado que genera reacciones, esta vez de triunfo, tanto en la Policía Nacional, como entre los líderes de los cárteles de Cali y del Norte del Valle.

La estructura del género serie, que tiene *El cartel*, permite que sus episodios mantengan una curva dramática propia. De allí que el primer capítulo logre ser analizado de forma independiente, con una estructura de: introducción, exposición, progresión y desenlace. Así, la fuga actúa como detonante de la exposición de acciones; y la muerte, como desenlace.

En el caso de *Apocalipsur*, la película maneja un tipo de estructura dramática de causa-efecto, sin que la fuga de Escobar influya dentro de las acciones del filme, apenas aparece como contexto. De esta forma, este hecho no hace avanzar la narrativa de la historia, ni genera ninguna toma de decisión por parte de sus protagonistas. A diferencia, las notas de los noticieros no mantienen una conexión de orden causa-consecuencia entre ellas, sino de orden jerárquico dentro del programa donde son emitidas.

En cuanto a la forma de contar lo sucedido, en CM& y NTC no hay contextualización, como tampoco hay referencias al negocio del narcotráfico ni a la vida o acciones de Pablo Escobar. Es decir, pareciera que se estuviera contando un tema aislado de cualquier referencia pasada, tan sólo remitiéndose a un lapso anterior inmediato y a las reacciones que surgieron en el tiempo presente de los hechos.

Por el contrario, en la serie y en la película sí hay una reconstrucción de acciones, las cuales generan continuidad en la historia y conectan los acontecimientos con una noción

de tiempo amplia y completa. En el capítulo analizado de *El cartel*, el tiempo avanza de forma cronológica, con lo que se las situaciones entre los protagonistas de la historia tienen una relación de causa-efecto.

En *Apocalipsur* el orden es totalmente anacrónico “privado de relaciones *cronológicas* definidas. Por lo tanto ya no existe un orden, sino un verdadero *desorden*” (Casetti y Di Chio: 154). Además, es atemporal y juega todo el tiempo en alternos utilizando recursos como el *flashback* y el *flashforward*. En el caso de los noticieros, las notas que tienen un estilo dramático generalmente recurren a un tiempo lineal y cronológico, a diferencia de las que manejan una estructura clásica, donde no hay ningún tipo de construcción temporal. Así, tanto la ficción como el periodismo pueden manejar cronología o linealidad, o ser anacrónicos y atemporales.

Es interesante ver cómo los productos de ficción no se remitieron directamente a la imitación de la fuga y muerte de Pablo Escobar para hacer la puesta en escena, sino a la forma en que los medios de comunicación representaron estos hechos. Así, *El cartel* recreó un set de noticias y a un presentador para informar el momento en que Escobar se había fugado y utilizó un elemento del periodismo, como son las imágenes de archivo, para presentar la muerte del capo de la droga dentro de la historia de la serie.

Algo similar sucedió con *Apocalipsur*, donde las referencias al jefe del Cártel de Medellín se dan a través de imágenes de archivo, utilizadas a través de un televisor que transmite la información a los personajes de la película:

1. Los secuestradores en la cocina están preparando la comida y viendo televisión. Uno de ellos aspira cocaína mientras el otro está cocinando.
2. Paralelo: los hombres que vienen a rescatar a Caliche llegan en una camioneta.
3. Regreso a la cocina. Los secuestradores ven un programa, al parecer un documental, que narra la ola de violencia por la que pasa Colombia. La explicación de estos hechos se justifica por las actuaciones de Pablo Escobar, “un narcotraficante

requerido por la justicia de los Estados Unidos”, dice el periodista en *voz en off* mientras se muestran imágenes de archivo de los ataques de Escobar.

4. Uno de los secuestradores reconoce que la matanza en Colombia es muy grande. Según él, resulta mejor estar donde están. Cambian de Canal a un programa de moda.
5. Paralelo. Hombres que vienen a rescatar a Caliche van avanzando, se pasan una reja.
6. Uno de los secuestradores aspira cocaína.
7. Los hombres que vienen a rescatar a Caliche ya están en el techo.
8. Uno de los secuestradores dice que la modelo del programa de moda que está saliendo por la tv, es la que “se come” al jefe de ellos.
9. Cambian de canal. El programa sobre la situación en Colombia está hablando del tema de la intervención del Padre García Herreros en las negociaciones con Pablo Escobar.
10. Sobre la ayuda del Padre García, uno de los secuestradores dice que es ese cura el que está haciendo “la vuelta” para que los jefes se entreguen.

La relación que se plantea en las escenas nombradas anteriormente, entre los actores y el medio de comunicación (Escenas 3 y 9), demuestran que *Apocalipsur* se remite al periodismo para hablar acerca de un hecho. Con ello no sólo se ubica la película bajo un contexto en particular, sino que además ayuda a que la trama del filme gane verosimilitud.

En el caso de *El cartel* el uso de imágenes de archivo va acompañado por hipótesis acerca de los acontecimientos tratados. Sin embargo, son tan solo especulaciones, que aunque hagan parte de algunos imaginarios sociales, no conforman el mundo histórico. Así, en la serie el espectador entiende este contrato implícito de verosimilitud con el producto y finge “para sí mismo creer que el mundo de la *diégesis*¹⁰ es real, para poder ser ‘absorbido’ por el relato que sobre ese mundo se le cuenta” (Vallejo, 2007: 85).

Pero las acciones no están solas, en cualquier narrativa son los personajes los que “crean las causas y muestran los efectos. Dentro del sistema formal ellos hacen que las cosas sucedan y reaccionan a los giros de los eventos” (Bordwell y Thompson, 1997: 63)

¹⁰ El mundo (ficticio) en que las situaciones y eventos narrados ocurren.

IV. Personajes y transformaciones:

De traje negro, alto, delgado, nunca deja ver su rostro, por lo que el narrador lo define como “el hombre misterioso”. Se sabe que vino desde Estados Unidos y lloró frente a la tumba del que fuera “el hombre más buscado”. Causó intranquilidad entre los guardias que custodiaban el cementerio Jardines Montesacro y aunque no pronunció palabra alguna, tomó un clavel y un poco de la tierra donde yacía el cuerpo sin vida de Pablo Escobar Gaviria, para luego alejarse y perderse de la misma forma en que ingresó.

Esta noticia de NTC permite comprender que “las tramas narradas son siempre, en el fondo, tramas de alguien” (Casetti y Di Chio, 1991: 177), por lo que es necesario hacer un análisis juicioso de quienes hacen parte de cualquier producto audiovisual. Primero, claro, por medio de sus acciones en la historia, se define el rol de un personaje. Luego, con el discurso, los gestos, las reacciones y el lenguaje, se logra determinar el perfil intelectual y emotivo. Sumado a esto, las características, a través de las actitudes y el perfil físico, ayudan a entender cuál es la identidad de los protagonistas de una historia.

En la nota anterior se puede ver que el personaje principal es un hombre vestido de negro, alto, delgado, de piel blanca, pelo negro y joven. Esto en cuanto a su físico, ya que al ocultar información acerca de su procedencia, se está enfatizando en el rol de alguien misterioso. Sin embargo, la mayoría de notas periodísticas manejan actores sociales en lugar de personajes, lo que no evita que en ocasiones se retomen elementos de la ficción en la construcción dramática de una noticia, como en el presente caso.

El papel del narrador puede estar presente tanto en dramatizados como en noticieros. En la nota de NTC se puede identificar, a través de la *voz en off*, a Diego Hernán Canal, cuyo nombre aparece en la parte inferior de la pantalla bajo el rótulo de quien está informando. Él actúa como mediador entre el hecho y el espectador y es, además, un narrador omnisciente, recurso utilizado en la mayoría de ocasiones para orientar la estructura de la noticia. La ficción puede evitar tener un narrador, que es el caso de *Apocalipsur*; o utilizarlo, como pasa en *El cartel*, donde el personaje principal explica cada escena desde su punto de vista.

La figura del periodista es muy importante en la ficción debido a que a la hora de remitirse a la fuga y muerte de Pablo Escobar, se hace desde la mirada de los medios de comunicación. En la serie *El cartel* aparece representada la figura del presentador de noticias, como el encargado de comunicar los acontecimientos de manera neutral y, en *Apocalipsur*, la presencia del periodista se da a por medio de una *voz en off*. CM&, por su parte, le da mayor protagonismo a los reporteros, que el que se les da en NTC, ya que actúan como testigos directos de lo sucedido. En cuanto a los presentadores, Yamid Amad es una especie de *anchorman*, que como director interviene en la presentación, opina y se conecta con los corresponsales. Caso similar al papel de María Cecilia Botero, quien por ser una figura pública, también sienta su posición al hablar de Pablo Escobar.

Respecto al personaje principal de esta investigación: Pablo Escobar Gaviria, su imagen y nombre no tuvieron modificaciones en los objetos de estudio. Esto es particularmente representativo en *El cartel*, donde la mayoría de personajes sí sufrieron cambios con respecto a los nombres de los actores sociales que aparecían en el libro de Andrés López. El objetivo de hacer estos cambios era el de señalar que se trataba de una obra de ficción con hechos y personajes igualmente ficticios. Sin embargo, las coincidencias eran tan grandes que la revista *Semana* publicó una *Guía para entender a los sapos*, en donde respondían a la pregunta de “¿Qué es realidad y qué es ficción en la telenovela que tiene cautivados a los colombianos?” (Semana: Junio 2008).

Desde el llamado “mejor Policía del mundo”, General Roso José Serrano, los narcotraficantes Orlando Henao, Víctor Patiño Fómeque, Juan Carlos Ramírez Abadía, alias “El jabón”, “Don Diego” y “Rasguño” fueron identificados en esta “guía” con los nombres que eran asignados en la serie. De igual manera se comparaban las fotos de estas personas, con los actores que los representaban. Sin embargo, con Escobar no sucedió lo mismo y en la serie no fue necesario un actor que personificara al famoso capo (con tan sólo una excepción, en la puesta en escena donde se simula el momento en que su cadáver es bajado de la casa donde murió). Al momento de hablar del jefe del Cártel de Medellín los dramatizados, tanto *El cartel* como *Apocalipsur*, se remitieron a imágenes de archivo o a fotografías de Escobar.

La utilización de imágenes reales del que fuera considerado como “el hombre más buscado del mundo”, es una constante en las unidades de análisis de ficción y tiene como objetivo ganar verosimilitud. Escobar entonces, no es un elemento de la creatividad de los realizadores, sino que hace parte del mundo histórico que busca ser representado. Una verdad que sólo puede ser contada por los registros de la realidad. De acuerdo a esto, su perfil físico es el que se encuentra en la memoria social: un hombre maduro, gordo y con un pronunciado bigote. Descripción, que por la importancia del actor social, sí ayuda a definir el estereotipo del *narco* como personaje.

En cuanto a su rol, Escobar al fugarse es quien controla la situación. Un hombre poderoso y peligroso capaz de burlarse de todos sus enemigos. En *El cartel* cumple más que todo un papel desestabilizador, ya que es la piedra en el zapado de los otros *narcos* y del Gobierno. Es así como al escapar de la cárcel actúa como un motor de cambio de las situaciones establecidas, modificando el *estadio inicial*. Caso similar a su muerte, la cual también genera cambios en la línea de acción.

En *Apocalipsur* funciona como un elemento de contexto y ubicación espacio-temporal en la que los personajes principales son un grupo de jóvenes consumidores de droga. En la película se evidencia lo peligroso que es el jefe del Cártel de Medellín, por el uso de imágenes de archivo de sus ataques. De esta manera se muestran registros en video del avión de Avianca, que en noviembre de 1989 dejó un saldo de 107 muertos. Además, del carro bomba frente al edificio del DAS que cobró la vida de 70 personas en diciembre de ese mismo año. Es decir, en *Apocalipsur* se puede percibir la maldad del personaje, ya que dejan ver lo que él es capaz de hacer.

Los diálogos de los protagonistas del filme también ayudan a construir el perfil del jefe del Cártel de Medellín. Para ellos, Escobar tiene características de un hombre muy poderoso, casi mítico, el cual soborna y se burla de las autoridades. Además, lo imaginan como un personaje que carga maletines llenos de dólares y que no le teme a nada. En la siguiente tabla se puede notar cómo es visto el narcotraficante en las unidades de análisis:

Fuga	Personajes Discurso “Pablo Escobar”
CMI	Poderoso. Peligroso. “El hombre más buscado del mundo”. Narcotraficante.

	“Pablo Escobar Gaviria”.
CARTEL	Poderoso. Peligroso. Capo. Enemigo de (Gobierno colombiano, Estados Unidos, Pepes). “Bandido” “Desgraciado” “Patrón”. “Pablo”. Excepto noticia “Pablo Escobar Gaviria”.
APOCAL IPSUR	Poderoso. Peligroso. “Pablo” “Escobar” “Pablo Escobar”. Narcotraficante. “Patrón”. Relación Pablo Escobar con el Gobierno Nacional y con los Estados Unidos. Mítico. Inalcanzable. Imágenes ataques de Escobar.
Muerte	Personajes Discurso “Pablo Escobar”
CMI	<i>a. Periodistas:</i> El terrorista más buscado del mundo. Capo. Jefe del cartel de Medellín. Mito. Padre y esposo. Escobar: Sorprendido y crítico con el gobierno de Alemania. <i>b. Familia:</i> Luchador. Padre, hijo, ser querido. Venganzas por su muerte. <i>c. Gobernador y Alcalde:</i> Ilegal, narcotraficante, terrorista. Peligroso. Vulnerable.
NTC	<i>a. Periodistas:</i> Narcotraficante. Capo de la droga. El hombre más buscado del mundo. Vulnerable. Jefe del cartel de Medellín. Genio de la estrategia. Fue Poderoso. Fue Peligroso. <i>b. Familia:</i> Padre, esposo, amigo, vulnerable, sensible, cariñoso. <i>c. Presidente:</i> Delincuente, terrorista. <i>d. Mayor de la Policía:</i> Criminal de incalculables proporciones. Hombre malo. Padre. Seguidores: Héroe. Ídolo. “Pablo”
CARTEL	Pablo Escobar: Peligroso. Poderoso. “Patrón”. Bandido, fugitivo. Padre. Ser querido. “Pablito” “Pecueca”

Al comparar el lenguaje utilizado en los objetos de estudio, se puede notar que en la ficción se utilizan más adjetivos que en el periodismo para referirse a Escobar. Los noticieros no utilizan calificativos explícitos para hablar del jefe del Cártel de Medellín. Por ejemplo, la expresión “el patrón” está muy presente en la serie y en la película, al igual que un trato peyorativo por parte de sus enemigos. En NTC y CM& se hace una descripción del capo de la droga de manera más objetiva, aunque exista un contraste entre la forma en que lo definen sus familiares, y la forma en que lo hace las autoridades.

Pablo Escobar es, ante todo, un mito creado por los noticieros, apropiado por la sociedad, y retomado en la ficción. Para Roland Barthes un mito es resultado de una elaboración permeada por las contingencias de la historia (1980: 219-220), pero que proviene de una índole más que todo mediática. Cuando desde la ficción se intenta retomar un personaje histórico, que el periodismo ya representó por años, no son muchos los cambios que se pueden incluir. Los dramatizados se limitan a mostrar los registros de la realidad o inclusive, a la forma en que los medios de comunicación captaron estos registros.

Pero aparte del jefe del Cártel de Medellín ¿quiénes son los otros personajes o actores sociales que aparecen en las unidades de análisis?

De las cuatro notas analizadas de la fuga, sólo una no se refiere directamente a Pablo Escobar, sino al deceso de un agente de la Dirección de Prisiones. En las tres notas restantes se nombra al Gobernador de Antioquia, al Alcalde de Medellín y a la población en general, como los afectados directos del hecho. En la muerte, los familiares del capo son quienes están más presentes en ambos noticieros. Así, CM& tiene como protagonista en tres de las notas a parientes del desaparecido narcotraficante (su hijo Juan Pablo, su madre y hermana, y su primo). La última muestra las reacciones por parte de las autoridades.

En NTC, de las 14 notas analizadas, los días 4 y 5 de diciembre de 1993, tres de ellas tenían testimonios de los familiares de Escobar (esposa e hijos, madre, y un directo al lugar donde se encontraban custodiados). En cuanto a las reacciones de las fuentes oficiales, un VTR tenía como protagonista al Presidente César Gaviria y otra al Mayor Hugo Aguilar, líder del Bloque de Búsqueda.

Es decir, que mientras la fuga fue contada desde el punto de vista oficial, por medio de las reacciones de las autoridades, en la desaparición del narcotraficante fueron sus hijos, su mamá, su hermana y su esposa, quienes opinaron acerca de lo sucedido. Esto permitió ver el lado humano del que fuera considerado como el “terrorista más buscado”. La forma en que se refieren a su padre, esposo, hijo y hermano, permitieron reconocer el afecto que le tenían y lo mucho que les afectó su muerte. CM& y NTC recurrieron así, a la legitimación de nociones hegemónicas relacionadas con los vínculos afectivos con la familia.

Los parientes del famoso capo de la droga prácticamente no existen en las unidades de análisis de ficción. Sólo en una de las puestas en escena de *El cartel*, se representa una conversación telefónica que habrían sostenido “Pablo” y su hija Manuela. Así, lo que importaba era la acción y no la dimensión familiar, porque Escobar no está construido como personaje, sino como motivador dentro de la narrativa.

Por su parte, los noticieros sí intentaron mostrar su contexto familiar y social. Por ejemplo, con la inclusión de la muerte de su primo, el también narcotraficante Gustavo Gaviria, y la de su escolta personal alias “Limón”, se dejaba ver el círculo íntimo que rodeaba al capo. Además, NTC deja ver a una población dividida con respecto a si deben considerar a Escobar como un héroe o como un delincuente. Una de las notas tiene como protagonistas a sus seguidores, quienes lloran su muerte; y en otra, se muestra una fiesta en Medellín de la gente que se siente feliz por la tranquilidad en la ciudad.

La serie *El cartel* es narrada desde el punto de vista de los líderes de los cárteles de Cali y del Norte del Valle. Inclusive, el dramatizado llega a sugerir que fueron estos grupos, los que en colaboración con la Policía Nacional, lograron asesinar al jefe del Cártel de Medellín. Una hipótesis que no era desconocida por los discursos de lo real en aquel diciembre de 1993, cuando la revista española *Cambio 16* aseguró que “parte importante del éxito del Bloque de búsqueda se debió a la colaboración criminal y encubierta prestada por su competidor, el cartel de Cali, y del grupo Los Pepes” (Síntesis’95, 1995: 203). Aún así, los medios de comunicación nacionales evitaron utilizar estas teorías y se limitaron a explicar ambos hechos, desde las fuentes oficiales y con las reacciones por parte de los familiares del desaparecido narcotraficante. CM& y NTC omitieron interlocutores válidos al atribuirle todo el éxito de la muerte de Escobar al Bloque de Búsqueda

Ahora, al ser protagonistas de *El Cartel*, los narcotraficantes Oscar Cadena, los hermanos “Villegas”, entre otros, desempeñan un rol de personajes activos. Lo que significa, según Casetti-Di Chio (1991), que se sitúan como fuentes directas de las líneas de acción. En oposición a lo que sucede en los noticieros, donde su presencia es mínima en las notas y por ende, no actúan como fuentes en la narrativa, sino más bien como terminales.

Como el periodismo los omite, es la ficción la encargada de representar a los popularmente conocidos como “traquetos”, mostrando sus gustos excesivos, las formas de vestir llamativas y hasta caricaturizando la manera en que se expresan. Es común entonces verlos usando camisas abiertas, cadenas en el pecho, gafas oscuras, joyas de gran valor, fuertemente armados, acompañados de mujeres voluptuosas y expresándose coloquialmente con regionalismos.

Por ejemplo en *Apocalipsur* los *narcos* aparecen como una especie de ganaderos, llegando en caballos y comportándose de forma extravagante y escandalosa. Físicamente aparecen como hombres gordos, de baja estatura, con bigote y la mayoría con edades que superan los 40 años. En un diálogo del filme, Felipe, uno de los protagonistas, asegura que quienes trafican con droga son “gordos, y andan con sus barrigas, sus caballos y lanzando tiros al aire”. Entonces, los personajes se construyen a través de una serie de códigos iconográficos que permiten determinar figuras y convenciones definidas. Algo que en los dramatizados da origen a un tipo de representación donde se genera una nueva estética:

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 si no 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 (Rincón, 2009: 2)

En los productos de ficción es donde más se resaltan estas particularidades, y donde existe una estética de lo *narco*, reflejada en los personajes y situaciones. En cambio, los noticieros no tienen en cuenta el papel del narcotraficante como un actor social importante. Apenas NTC nombra al Cártel de Cali en dos notas; una a través del Fiscal General, quien asegura que los líderes de este grupo están dispuestos a entregarse; y la otra, por medio de la madre de Pablo Escobar, que afirma que el Gobierno nunca ha perseguido ni señalado públicamente a los otros cárteles, como sí lo hizo con su hijo.

Otro elemento que llama la atención, esta vez por parte de la ficción, es que en la serie *El cartel* se omite el papel de las Fuerzas Armadas en la historia. El único organismo oficial que es representado es la Policía Nacional, la cual es mostrada como corrupta e ineficiente. Una posible explicación para esto es el momento histórico en el que fue hecha esta producción, donde resulta inconveniente proponer un Ejército ineficaz y

descompuesto. En ese sentido, es pertinente revisar cuál es el papel que cumplen los organismos oficiales en las unidades de análisis.

El poder militar está encabezado por el Bloque de Búsqueda, conformado por las Fuerzas Militares y la Policía Nacional. La forma en que son vistos en los noticieros es contrastada en los dos hechos, ya que mientras en la fuga aparecen como incompetentes, lograr acabar con Pablo Escobar permite que su condición se transforme y sean vistos como héroes. En *El cartel* la Policía Nacional asume el éxito de la operación frente a los medios de comunicación, pero la percepción que queda en el espectador es que se trata de un grupo de oficiales corruptos, cínicos, que no sólo se aliaron con la mafia, sino que asumieron el crédito de una muerte ejecutada por los líderes del Cártel de Cali. Por el lado de la película, la Policía y el Ejército son mostrados como aliados de la legalidad, pero débiles. Es decir, se propone que aunque representan al Estado, pueden ser sobornados o asesinados por la mafia.

La colaboración de los Estados Unidos con el Bloque de Búsqueda es un tema que aparece dentro de la serie de ficción. La ayuda prestada por la DEA, según los personajes miembros de la Policía Nacional, es inútil e innecesaria. Un actor social que también fue omitido por NTC y CM&, aunque en su momento fuera conocido que había sido necesario “para doblegar al capo el apoyo millonario del gobierno norteamericano a través de la DEA, la CIA y la Delta force” (Leal, 2006: 117)

En cuanto al poder político, el mandatario César Gaviria aparece en los noticieros como un actor social necesario, que evita a los medios de comunicación en el hecho de la fuga, cuando es criticado, pero que sale a reclamar frente a las cámaras el éxito tras la muerte de Escobar. Una actitud triunfalista, por parte del gobierno “que de esta manera expresaba la liberación de un lastre que lo había limitado durante 17 meses” (Leal, 2006: 117). En *Apocalipsur* existe un leve descrédito al papel del Presidente, pero prácticamente es un personaje desaparecido dentro del contexto de la película. En el caso de *El cartel* ayuda a desarrollar la acción, aunque no tenga ningún rol fundamental dentro de la historia, por lo que sólo es denominado por su cargo.

Otro personaje que representa lo institucional es el Fiscal General de ese entonces, Gustavo de Greiff, quien aparece tanto en una noticia de NTC como en uno de los diálogos de *El cartel*. En la primera anuncia que ha estado dialogando con los líderes del Cártel de Cali para formalizar el sometimiento de este grupo a la justicia y en el final del primer capítulo de la serie, es nombrado por los narcotraficantes como su ficha dentro del gobierno, el cual les va a ayudar a entregarse a las autoridades.

Entonces, haciendo un balance acerca de quiénes son los protagonistas de cada unidad de análisis se concluye que en la ficción aparecen personajes que no fueron tenidos en cuenta como actores sociales en los noticieros. Es así como mientras las notas de CM& y NTC tienen como claro protagonista a Pablo Escobar, en el *Cartel* la historia es contada desde el punto de vista de los narcotraficantes del Cártel del norte del Valle y del Cártel de Cali; y con el caso de *Apocalipsur*, la historia es contada desde los consumidores de droga.

Los personajes en las producciones de ficción, debido al mismo tipo de narrativa, lucen estereotipados, a diferencia de los noticieros donde son actores sociales que buscan ser expuestos de la forma más apegada a la realidad. En la película, sin embargo, los personajes son más naturales y no responden, en su mayoría, a un estereotipo definido, como sí sucede en *El cartel*.

V. Análisis del espacio:

Habitación de “Caliche”: sobre una mesa una figura del popular personaje de Plaza Sésamo “Elmo” inyectándose heroína en el brazo. En el techo una bandera de Estados Unidos con un cartel pegado encima que contiene la siguiente frase: “¿qué hacer después del sexo?”, sugiere fumar.

Piscina: la zona de piscina tiene sillas de descanso y algunas plantas. Está descubierta lo que permite que caigan algunos papeles del cielo. Se trata de volantes que dicen “Se busca Pablo Escobar”. En ellos se ofrece una recompensa por 500 millones de pesos.

Habitación mamá de “Caliche”: el cuarto tiene dos cuadros religiosos. El primero, de la Virgen María. El segundo, que es de Jesucristo, es ostentoso, de gran tamaño y se

alumbra cada dos segundos. En una mesa está la foto de Juan Pablo II junto a la que parece ser la mamá de “Caliche”. Al lado está una botella de Whiskey y un vaso a medio llenar.

Las tres escenas hacen parte de la película *Apocalipsur* y se desarrollan en Medellín, esto se puede notar por la panorámica de la ciudad, que el director utiliza al comienzo de la secuencia. Las acciones se desarrollan en una casa lujosa y amplia de un sector residencial. En la primera imagen aparece uno de los protagonistas, quien luego de despertarse al lado de su novia, fuma y baja a la zona de piscina. Es allí donde ve caer varios volantes de Pablo Escobar. La siguiente imagen muestra a este personaje, llamado “Caliche”, entrando al cuarto de su madre para tomar algo de dinero y de droga. La cámara lo enfoca en un primerísimo primer plano saboreando un polvo blanco y en el fondo un cuadro de Jesucristo, que se alumbra de forma intermitente.

El contenido de la imagen está determinado por una serie de elementos que componen lo que se encuentra frente a las cámaras. En ese sentido el análisis del espacio es fundamental porque puede ser examinado desde un punto de vista estilístico, y otro semántico. De esta manera, como aseguran los italianos Francesco Casetti y Federico Di-Chio (1991), se llegan a ver no sólo las características de cada puesta en escena, sino también lo que puedan representar con relación a los personajes y a la misma historia.

La distribución de los objetos dentro del segmento seleccionado permite ver cuál es el estilo utilizado por el director y al mismo tiempo entender el significado de dicha organización. Por ejemplo, los lujos y excesos dentro de la casa dejan ver que se trata de una familia acomodada que maneja un deleite por lo llamativo. En cuanto al contraste entre componentes visuales, como una foto del Papa Católico al lado de una botella de whiskey, o un cuadro de Jesucristo junto a una dosis de cocaína, estos transmiten un mensaje estético con respecto a la cultura de lo *narco*. De esta manera se puede percibir un interés por conectar el mundo del narcotráfico a aspectos cotidianos de los protagonistas, como lo son sus creencias, su condición social y sus gustos. Así, se busca representar la doble moral a partir de los contrastes y reflejar que el negocio del tráfico de drogas va acompañado por formas excesivas y sugestivas.

El cartel también propone una estética similar cuando se representa el mundo del narcotráfico, aunque sin tantos contrastes ni referencias simbólicas. Las casas de los líderes de los cárteles son construcciones imponentes, con objetos llamativos y visiblemente costosos. Un derroche de dinero que se puede ver a través de las camionetas, las fiestas y hasta en los mismos fajos de dólares que acompañan este universo del exceso. Por ejemplo, una de las escenas en las que los jefes del Cártel de Cali se reúnen con otros narcotraficantes para planear la forma de matar a Escobar, es en una casa lujosa con ventanas amplias, una fuente de agua, grandes lámparas, botellas de whiskey, pinturas y floreros. El crítico de televisión Omar Rincón reconoce que se trata de una *narco-estética*, la cual 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 y exhibicionismo del dinero.” (Rincón, 2009: 5)

La representación de los espacios en los dramatizados está marcada por una arquitectura de lo *narco* caracterizada por las excentricidades. Algo que no se tiene en cuenta en los noticieros debido a la misma ausencia u omisión de la temática. Así, aunque en escenas como la representada por *El cartel*, acerca de la fuga de Pablo Escobar, la justificación principal eran los lujos dentro de la cárcel, llegando inclusive a mostrar imágenes de archivo de cuadros, sofás y demás comodidades que tenía el jefe del Cártel de Medellín, en CM& es un tema inexistente. De las noticias analizadas ninguna refleja que en los interiores de La Catedral, Escobar hubiera tenido algún tipo de beneficios, algo que en la serie es tratado como un tema principal.

Los códigos espaciales que están frente a las cámaras son considerados, en las producciones de ficción, como fundamentales para su buen desarrollo. Casetti y Di Chio (1991) hablan de un espacio *profilmico*, que quiere decir, lo que está preparado para ser filmado, con una escenografía planeada. Pero a la vez se refieren a un espacio verdadero de lugares como calles, plazas y escenarios naturales. Todo para complementar la puesta en escena que “constituye el momento en que se define el mundo que se debe representar, dotándole de todos los elementos que necesita” (Casetti y Di Chio, 1991: 126).

En las producciones de ficción se mezclaron espacios verdaderos, a través de material de archivo, con escenografías planeadas. En este sentido *El cartel* se remite a

escenarios reales en la fuga, cuando se muestran imágenes de archivo de la cárcel La Catedral; y luego en la muerte, ya sin material de archivo, pero sí recreando un lugar similar al sector y a la casa donde cayó abatido Escobar.

En cuanto a las representaciones que hace del periodismo, el set de noticias no refleja a los noticieros de la época, luciendo más antiguo. *Apocalipsur*, por su parte, usa los espacios reales para ubicar el contexto temporal y de localización de la película, los cuales no tienen nada que ver con los sitios en los que se desarrollaron los hechos del presente estudio.

Cuando los dramatizados recrean ambos hechos, logran coincidir con muy pocos lugares de los que el periodismo usó para informar dichos acontecimientos. Es así como mientras en las noticias aparecen las calles de Medellín, la sede de la Cuarta Brigada del Ejército, las oficinas de la Fiscalía en Bogotá, la casa donde murió Escobar, al igual que la iglesia y el cementerio donde se llevaron a cabo los actos fúnebres, en la ficción los espacios son más que todo especulativos. Así, en la serie *El cartel*, aunque fueron utilizadas imágenes de archivo de sitios como la cárcel y la iglesia, las acciones se desarrollan más que todo en las casas de los narcotraficantes, sus escondites, la sede de la Policía Nacional y hasta una playa en el Caribe colombiano, donde el jefe del Bloque de Búsqueda pasaba unas vacaciones.

De esta forma, la ficción logra entrar en espacios privados a través de la imaginación, donde los informativos no logran tener acceso. Las escenas de las conversaciones entre los líderes de los cárteles, sus reuniones, sus fiestas, no tienen cabida en una noticia. Esta intromisión en los lugares a los que los periodistas no pueden llegar, hace a los productos ficcionales llamativos, porque pueden proponer hipótesis, exagerar, buscando apenas un compromiso por hacer que el relato se creíble.

Eugene Vale (1993) reconoce que el espacio tiene un propósito dentro de la narración. De esta forma, en *El cartel* la policía representa la autoridad y el poder del Estado que reacciona para capturar a su enemigo. En ese mismo sentido la cárcel no sólo era el lugar de reclusión del capo, que limitaba sus acciones, sino también la razón para escaparse. Las casas de los narcos son el sitio de planeación y reacción ante la fuga de Escobar. La pista de aterrizaje como espacio de llegada de la DEA. Finalmente, la casa

donde se escondía el jefe del Cártel de Medellín, luego de su fuga, representa el objetivo, hallarla significaba acabar con el adversario.

En *Apocalipsur* los lugares no tienen relación alguna con los hechos analizados, aunque en todos haya alguna referencia al tema del narcotráfico. En CM& y NTC los directos se dan desde Medellín, lugar del extinto narcotraficante, donde se generan las principales reacciones de la población y las autoridades. Transmitir desde el lugar de los hechos y en directo son recursos periodísticos con los que se quiere impresionar al espectador, “un formato muy utilizado para espectacularizar el informativo” (Díaz, 2006:197)

Por otra parte, los códigos sonoros también hacen parte fundamental de las imágenes en movimiento y del reconocimiento del espacio. Casetti y Di Chio aseguran que todo sonido puede ser de dos tipos: “*diegético*, si la fuente está presente en el espacio de la peripecia representada, o *no diegético*, si ese origen no tiene nada que ver con el espacio de la historia” (Casetti y Di Chio, 1991: 99).

Es así como la ficción utiliza recursos no *diegéticos* que marcan el ritmo y la velocidad del montaje. Por el contrario, en los productos periodísticos existe un sonido compuesto por el sonido ambiente y las voces de los testimonios y periodistas, característico de la construcción clásica de las narrativas de realidad y que es contrario al uso de música y efectos que identifican a la ficción.

Entonces, se puede ver cómo la imagen del cadáver de Pablo Escobar es acompañado en *El cartel* por música acústica con una clara intención dramática, a diferencia de lo que sucede en CM& o NTC, donde el único sonido presente es el real *diégetico*, sumado claro, a la voz *en off* del periodista.

VI. Análisis puesta en cuadro

Se escucha un estribillo de una canción, en la imagen: un *plano americano* de Manuela Escobar abrazando un peluche y cantándole a su padre, Pablo Escobar. Hay un Zoom in hasta un plano medio de la niña. La voz de Manuela, al igual que su rostro, va desapareciendo, mientras que el *off* del periodista empieza a cobrar fuerza. En el encuadre,

ahora está la esposa del desaparecido narcotraficante, María Victoria Escobar. Visiblemente afectada toma la palabra y con un tono de voz melancólico habla de su familia. No podía faltar Juan Pablo, el hijo mayor del capo, a quien la cámara también enfoca en *primeros planos* y *planos detalle* de sus manos. Pero luego de 4 minutos y 38 segundos que dura la nota y a pesar que también se usan planos generales del apartamento y planos detalle de objetos, las imágenes que prevalecen son las de los rostros de los familiares del que fuera “el hombre más buscado del mundo”

Analizar la forma como la muestra seleccionada realizó la puesta en cuadro es fundamental a la hora de desarrollar un concepto sobre el resultado del examen narrativo. Una interpretación de los códigos del encuadre y estilísticos que ayudan a definir la relación formal entre un producto de ficción y otro periodístico.

La nota de NTC, descrita anteriormente, recurre a *primeros planos* y *primerísimos primeros planos*, algunos movimientos de *zoom* y *paneos*, que logran transmitir las emociones de los familiares del jefe del Cártel de Medellín. Este uso de la cámara proporciona una expresividad intimista y psicológica, con una clara intención emotiva (Cebrián, 2003: 84-85). Tanto CM& como NTC en la mayoría de ocasiones utilizan planos clásicos, cámara fija y acuden al recurso de la animación para explicar los hechos, por lo que no es tan común ver un uso no formal como el de esta nota. Un planteamiento estilístico que va muy de acuerdo con la construcción dramática en un producto periodístico.

La noticia de NTC de un hombre misterioso en la tumba de Pablo Escobar también utiliza estos recursos. En ella el uso de *zoom*, *planos detalle* del clavel que el personaje le lleva al jefe del Cártel de Medellín, son elementos de la reconstrucción dramática en donde las acciones no necesariamente reflejan el texto que está leyendo el periodista, sino que suman aspectos emotivos a la narración. Aunque no es una característica necesaria de este tipo de estructuras, sí demuestra un estilo para contar una historia desde la cámara.

CM& maneja una cámara más tradicional para captar los registros de la realidad, a través de *planos generales* que describen y narran, y *planos medios* de testimonios, un elemento característico del relato expositivo (Cebrián, 2003: 85). Además, para explicar las

hipótesis acerca de cómo se pudo haber escapado Escobar se acude a la animación, simulando las posibilidades gráficamente. En particular, la noticia con la que abre este informativo el 20 de julio de 1992 utiliza durante casi todo el tiempo una superposición del rostro del capo en primer plano y casi a pantalla completa, resaltando así la importancia de este actor social y buscando enfatizar su protagonismo.

Tanto CM& como NTC tienen un solo punto de vista al usar apenas una cámara, contrario a la ficción, donde una misma acción es reconstruida desde distintas miradas, a través del uso de varias posiciones de cámaras de manera simultánea. Además, la repetición de imágenes y la falta de trípode provocan una sensación de encuadres poco cuidados, con movimiento, características del periodismo audiovisual. Esto se da principalmente por el interés de tener los registros de un hecho en el momento en que ocurren, sin ninguna intención estética.

En *El cartel* se produce una construcción de continuidad a través de cortes muy rápidos y de planos descriptivos, debido a que es una producción de acción más que de reflexión. De esta forma son usadas varias cámaras para mostrar distintos puntos de vista de una misma acción, que generan divisiones, lo cual define al montaje de esta serie como un montaje analítico (Fernández, 1997). Al tiempo hay una reconstrucción de personajes, espacios, situaciones y un gran despliegue en la producción, buscando siempre los encuadres estéticos y subjetivos. Algunas escenas tienen cambios de ritmo debido a la duración de los planos, por lo que es importante la escogencia adecuada del encuadre y de los movimientos de la cámara.

La elección de un encuadre angulado de una manera determinada, así como la de un campo o la de un plano, sobre las cuales podríamos haber realizado ejemplificaciones análogas, no es sólo una cuestión de *gramática*, sino también de *retórica*: los códigos no sirven sólo para constituir al film como objeto de lenguaje, sino también para definir su forma y sus efectos (Casetti y Di Chio, 1991: 89).

El dramatizado también utiliza recursos formales del periodismo, como las cortinillas y las animaciones, para explicar hechos o dividir escenas, con la intención de darle verosimilitud. De igual forma ocurre con la representación que se hace de la muerte de Pablo Escobar, donde se busca imitar las posiciones que adoptó la cámara en el relato periodístico de NTC y CM&, con los *primeros planos* del cadáver y los *planos generales*

del momento en que era bajado de la casa donde murió. También utiliza como recurso de realidad el blanco y negro para algunas imágenes de esta misma secuencia.

En cuanto al tratamiento audiovisual, en los dos hechos analizados los noticieros repetían con la imagen lo que el periodista decía en el texto. Algo que no sucede con la ficción, donde se combinan elementos estéticos para generar ritmo en la trama. Es así como en las escenas de los dramatizados, la imagen y el texto funcionan como un complemento y no sólo como justificación una de la otra.

En la serie se configura un espacio dinámico expresivo, como el “movimiento de la cámara en relación dialéctica y creativa con el de la figura” (Casetti y Di Chio, 1991: 46) donde es la cámara, y no el personaje con su desplazamiento, la que decide qué se debe ser visto. En cuando a la significación planteada desde lo estético, los encuadres subjetivos desde los periodistas (escena de la rueda de prensa de la Policía Nacional), denotan un interés por sugerir que la versión que se dio sobre el hecho estaba construida desde el periodismo.

Apocalipsur, como la mayoría de películas colombianas, busca un manejo realista de la cámara, en ese sentido se dirige hacia la reconstrucción de espacios e intentos de plano secuencia. Es decir, un tipo de montaje sintético para reconocer el mundo en el que viven los consumidores de droga. Sin embargo, al momento de la edición, el producto final está dividido en planos cortos, lo que lo acerca más hacia el montaje analítico. Entonces, existe un estilo híbrido del montaje, donde la intención de la cámara está dirigida hacia planos abiertos y lentos, pero al momento de tener el resultado las constantes divisiones y la edición, también influyen en el resultado.

La mayoría de las notas de los noticieros manejan un montaje analítico basado en varios cortes de las imágenes. Sin embargo, cuando hay reconstrucción de espacios, (noticia NTC en la cual la periodista va con la cámara por toda la casa donde murió Pablo Escobar), se plantea un montaje sintético, en el que se reconoce la existencia de un espacio dinámico descriptivo y la cámara se mueve en relación a lo que se esté grabando, dándole la posibilidad al espectador de decidir hacia dónde mirar (Casetti y Di Chio, 1991: 145)

La ficción logra construir el relato desde el lenguaje de la cámara, mientras el periodismo lo hace más desde la postproducción, por el uso de elementos gráficos en llamadas telefónicas o animaciones para explicar un hecho. Y es que como las imágenes que quedan de la realidad son más que todo espontáneas por como se van produciendo, sin la posibilidad de hacer lo que sucede en los dramatizados, donde las características de tiempo y grabación permiten que el resultado sea un espectáculo estético. A la hora de reconstrucción de acciones y espacios la estructura básica del periodismo es el montaje analítico, la ficción, en el caso de *El cartel*, aunque maneja el mismo montaje, tiene un concepto dramático que hace avanzar la historia con relaciones de causa-efecto. Para generar credibilidad por momentos recurre a un punto de vista sintético, con cámara movida, más cercano a la improvisación que genera la grabación en vivo.

VII. Conclusiones:

NTC y CM&, la serie *El cartel* y la película *Apocalipsur*, mantienen elementos en común en su organización y estilo narrativo. El desarrollo cronológico, el uso de personajes y la existencia de un conflicto, están presentes tanto en las escenas de los dramatizados, como en algunas de las notas de los informativos. Sin embargo, es el pacto que se genera con el espectador, ya sea de veracidad o de verosimilitud, lo que determina la relación del público con el producto audiovisual. De tal manera que sea este acuerdo la guía que indique si se debe juzgar un discurso periodístico, con relación a la verdad, o a un relato de ficción, orientado por su coherencia interna.

Se encontró también una apropiación de las narrativas ficcionales en los productos periodísticos, y viceversa, para reforzar en cada caso la condición de veracidad, o verosimilitud, del objeto de estudio. En el caso de los noticieros, estos recurren a la estructura dramática cuando quieren desarrollar personajes, crear elementos emotivos dentro de la nota y para narrar de manera lineal y detallada. Es decir, el periodismo utiliza formas de la ficción para contar los detalles de una historia y centrarse en aspectos relacionados con las emociones o con transformar a un actor social en un personaje.

Los dramatizados, por su parte, utilizan elementos periodísticos para hablar de hechos históricos, como con el uso de imágenes de archivo. Sumado a esto, evitan crear un

personaje o construir un mito alrededor de Pablo Escobar, porque los informativos ya se encargaron de ello. Por el contrario, el interés de la ficción es el de representar la forma en que los medios de comunicación mostraron al desaparecido narcotraficante.

Una explicación para esto es que hoy los mitos son de índole mediática más que histórica (Barthes, 1980), por lo que la construcción de Escobar como mito fue dada por los noticieros. Algo que sucede con el jefe del Cártel de Medellín y con las construcciones que se tienen acerca de roles como el del *narco*. Los discursos de los medios de comunicación se han encargado de reforzar una serie de características y estereotipos, tanto físicos como de comportamiento, de las personas relacionadas con esta industria ilegal.

Luego, cuando los dramatizados representan la temática del narcotráfico, retoman las construcciones, que se tenían sobre este tema, para formar un concepto estilístico propio, en el que se enfatiza en el estereotipo para hacer más atractivo el producto. Proponen además un espectáculo visual y narrativo basado en el drama, los recursos de cámara y montaje, y en el de desarrollo de personajes.

En la fuga y muerte de Pablo Escobar se pudo notar cómo los noticieros le dieron un trato a los hechos de manera independiente, y sólo recurrieron a las fuentes oficiales y a la familia. Contrario a la ficción, la cual puede referirse a los acontecimientos con mayor distancia de tiempo; y además, puede hacer suposiciones y plantear hipótesis sin tener pruebas. Es decir, cuenta con la ventaja de lograr persuadir a la audiencia, al cuestionar la información transmitida por el periodismo, y puede hablar de los hechos años después de que hayan sucedido.

El cartel logró entonces poner en el debate público planteamientos acerca de quienes habían sido los responsables de la muerte de Escobar y dejó a un lado la versión contada por CM& y NTC, que le daba todo el crédito de este operativo al Bloque de Búsqueda, y que así omitía actores sociales importantes, como los jefes del Cártel de Cali y la ayuda de Estados Unidos. Un tema que no sólo aparece en la serie años después, sino que era conocido por la prensa internacional de ese entonces (Cambio 16 No. 26, diciembre 6-13 de 1993).

Los discursos periodísticos que se tejieron alrededor de ambos hechos construyeron una realidad *sui generis*. Gérard Imbert reconoce que la televisión es la encargada de transformar, manipular y hasta deformar los acontecimientos, y que la credibilidad del mensaje depende su visibilidad, ya que “el garante de la realidad es su poder de convocatoria de una realidad representada, la creación de un ‘escenario figurativo, espectacular un ‘espectáculo de la realidad’” (2008: 26).

Los noticieros dejaron a un lado su verdadera responsabilidad de contar los sucesos de forma global y completa, perdiendo el contexto acerca del pasado de Escobar, o de las relaciones con otros cárteles de la droga, y dejando ver sólo el espectáculo de la muerte. CM& y NTC representaron la fuga y muerte del jefe del Cártel de Medellín como hechos aislados, sin seguimiento ni continuidad narrativa, a diferencia de productos como *El cartel* donde fueron encadenados con una serie de causas y consecuencias y con un contexto.

Aún siendo hipotético lo que plantea la ficción, su compromiso nunca ha sido con la verdad, sino con la imitación. El rol de los dramatizados pareciera entonces estar cambiado, debido a la identificación que encuentran en transmitir los imaginarios sociales, razón por la cual teóricos como Jesús Martín Barbero aseguran que Colombia está mejor contada en sus telenovelas que en sus noticieros (2000: 17-24).

BIBLIOGRAFÍA

- Alba D. Skar, Stacey (2007). Alpha, Osorno, n. 25: *El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: Rosario Tijeras y María llena eres de gracia*, revisado el 12 de septiembre de 2010, Disponible en Web: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012007000200008&lng=es&nrm=iso>
- Barthes, Roland (1980). “EL mito hoy”. En *Mitologías*. México: Siglo XXI, pp. 199-257.
- Branigan, Edward (1992). *Narrative comprehension and film*. Oxon: Routledge.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995). *El arte cinematográfico una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1999). *Análisis de la televisión instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Cebrián Herreros, Mariano (2003). *Análisis de la información audiovisual en las aulas*. Madrid: Universitas.
- Díaz, Rafael (2006). *Periodismo en televisión: entre el espectáculo y el testimonio de la realidad*. Barcelona: Bosch.

- Eco, Umberto (1986). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Ferrand, Juan Camilo & López, Andrés (escritores) y Restrepo, Luis Alberto (director). 4 de junio de 2008. “A rey muerto, rey puesto” [Episodio de serie de televisión]. En Palacio, Cristina (productor), *El cartel*. Bogotá: Caracol Televisión.
- Fernández, Manuel Carlos. (1997) *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Giraldo, Albeiro & González, Darío (productores), y Mejía, Javier (director). 31 de agosto de 2007. *Apocalipsur* [Película]. Colombia: Perro a Cuadros Producciones.
- Hoyos, Juan José. (2003). *Escribiendo historias: el arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Imbert, Gérard. (2008). *El transformismo televisivo: postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Leal, Francisco (2006). *La inseguridad de la seguridad: Colombia 1958-2005*. Planeta.
- López, Carmen Gloria (2001). *La estructura dramática en TV: una fórmula para atrapar a la audiencia*. Santiago: Cuadernos de información No. 14. Universidad Católica de Chile.
- Martín-Barbero, Jesús y Rey, Germán. (1999). *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Martín-Barbero, Jesús. (2000) *Industrias culturales*. Bogotá: Unibiblos.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Puente, Soledad Televisión (1999). *La noticia se cuenta*. México: Alfaomega.

- Rincón, Omar (2009). Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. En Nueva Sociedad N°222, revisado el 11 de octubre de 2010, disponible en Web: <http://www.nuso.org/upload/articulos/3627_1.pdf>
- Ruiz, Sandra. (2010). Las narrativas de los programas periodísticos de investigación en Colombia. No publicado. Universidad del Rosario. Bogotá.
- Rueda, María Isabel y Congote, Gloria. Guía para entender a los sapos. En *Semana*. Sábado 7 de junio de 2008, revisado el 10 de agosto de 2010. Disponible en: <http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=112488>
- Sanabria, Francisco (1994). Información audiovisual: teoría y técnica de la información radiofónica y televisiva. Barcelona: Bosch.
- Sánchez Noriega, José Luis (2004). De la literatura al cine. Barcelona: Paidós.
- Universidad Nacional de Colombia-Fundación Social (1995). Cambio 16 No. 26, diciembre 6-13 de 1993 en “Cronología” *Síntesis '95*, Anuario social, político y económico de Colombia. Bogotá: Tercer Mundo Editores-Iepri. P. 113
- Vale, Eugene. (1993). Técnicas del guión para cine y televisión. Barcelona: Gedisa.
- Vallejo, Aida. (2007). Universidad Autónoma de Madrid, La estética (ir) realista: paradojas de la representación documental, revisado el 12 de julio de 2010, disponible en Web: <<http://bocc.ubi.pt/~doc/02/doc02.pdf#page=88>>