

Cuando los héroes fracasan. De la teleserie policial a las narcoseries

When heroes fail. From police TV Series to “narcos” series

Ainhoa Vásquez Mejías

Mexicana. Doctora en Literatura. UNAM. Centro de Investigaciones sobre América del Norte. Este artículo forma parte de su investigación “EE.UU. mira a México/ México se mira a sí mismo: el narcotráfico como problema comparativo en las ficciones culturales estadounidenses y mexicanas”, la que realiza como becaria posdoctoral UNAM, del Centro de Investigaciones sobre América del Norte. La autora declara no tener conflicto de intereses con Punto Cero ni con ningún miembro de su Comité Editorial.

VÁSQUEZ MEJÍAS, Ainhoa (2015). “Cuando los héroes fracasan. De la teleserie policial a las narcoseries”. Punto Cero, Año 20 – N° 31 – 2° Semestre 2015. Pp. 99-110. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. Cochabamba.

ainhoavasquezm@gmail.com

RESUMEN

La creciente desconfianza en las instituciones gubernamentales latinoamericanas, aunada a la corrupción política y los fuertes vínculos de los estados con el narcotráfico, han provocado un cambio en la literatura y en la televisión. El género policial ha dado paso en Latinoamérica al llamado neopolicial, así como actualmente, las teleseries policiales se han convertido en narcoseries. Ambos productos culturales dan cuenta de una sociedad en decadencia, donde ya no existen héroes ni villanos sino ciudadanos que luchan por sobrevivir en un mundo adverso.

Palabras clave: Teleserie policial, narcoseries, neopolicial, crimen, México.

ABSTRACT

The increasing distrust in Latin American government institutions, coupled with the political corruption and the strong bonds of States with drug trafficking, have caused a change in the literature and on television. The detective genre in Latin America has given way to the call neopolicial, as well as, currently; police TV series have become narcoseries. Both cultural products account for a society in decline, where there are no heroes or villains but citizens struggling to survive in a hostile world.

Keywords: Police TV Series, Narcoseries, Neopolicial, Crime, Mexico.

RÉSUMÉ

La méfiance grandissante dans les institutions du gouvernement de l'Amérique Latine, à laquelle on doit ajouter la corruption politique et les forts rapports des États avec le trafic de drogues, ont produit un changement dans la littérature et la télévision. Le genre policier a cédé sa place en Amérique Latine au nommé néo policier, et de cette façon les feuilletons télé policières sont devenues des « narco » feuilletons. Tous ces deux, produits culturels, rendent compte d'une société en décadence, où il n'y a plus des héros ni de vilains, mais de citoyens qui luttent pour survivre dans un monde pénible.

Mots-clés : Télévision, feuilleton policier, Néo Policier, crime, Mexique.

1. Teleserie policial, la autopropaganda de los gobiernos

Crímenes, disparos, golpes, violencia son algunos de los elementos que han caracterizado a este popular formato televisivo, denominado teleserie policial¹ y que comenzó a principios de los años sesenta en Estados Unidos pero que se expandió por todo el mundo. Ningún país de Latinoamérica quedó indiferente a esta avalancha de humanidad y justicia, por parte de osados y bondadosos agentes policiales, mezclada con acciones nefastas y sangrientas, perpetradas por malvados ladrones, asesinos, delincuentes comunes u organizaciones criminales.

La lucha entre el bien y el mal -la dialéctica civilización v/s barbarie- ha sido desde entonces el eje melodramático por excelencia en este tipo de realizaciones. Una matriz tomada de las telenovelas más clásicas que constituye una disputa constante entre la razón y la pasión; entre la razón y el impulso; entre la razón y la emoción, guiando el actuar de los personajes divididos, a la vez, entre policías y criminales, héroes y villanos (Cf. FUENZALIDA, CORRO y MUJICA 2009: 29). Héroes y villanos que se encuentran en polos opuestos, en cuanto al ámbito de la moralidad. El protagonista es caracterizado como un heroico policía que sigue y persigue las pistas de los malvados delincuentes para encarcelarlos. La dicotomía civilización/barbarie se vuelve fundamental: los policías representan la honestidad, la lealtad, su preocupación por los demás, la valentía, la fuerza, la inteligencia. Los delincuentes personifican al villano, el traidor, personaje estereotípico de un melodrama en su acepción más clásica: son ambiciosos, viciosos y prepotentes (Cf. MONTERDE 1994: 61), cuyo final posible siempre es el encarcelamiento o la muerte; de cualquier manera, un castigo ejemplar propiciado por el agente que funge del lado de la ley.

El policial, así, a pesar de teñir sus capítulos con la sangre de traidores e inocentes, siempre hace primar el bien: "El policial reproduce el choque de fuerzas más antiguo y próximo de la humanidad: el mal derrotado por el bien, el

orden que se impone sobre el caos" (CAPPELLO 2011: 152). La civilización que triunfa sobre la barbarie y la violencia infundada de los delincuentes. Y es que, tal como indica la teórica del melodrama televisivo, Giselle Munizaga (1975), la teleserie policial representa un acontecimiento social, recorta un trozo de la realidad para recrearlo según una ideología y una moral predeterminada: la represión de un acto delictual gracias a la valiente y oportuna acción de uno o más policías, amparados por una institución estatal mayor, que se encuentra en constante pugna con criminales marginales y solitarios.

Estados Unidos fue el país pionero cuando, en octubre del año 1959, CBS contrató a Quinn Martin para realizar la serie *Los intocables*, punto de partida del policial de televisión, según Cappello y Munizaga (James Dettleff, en cambio, sitúa el origen de la teleserie policial en la serie *Dragnet* de 1951, cuyo protagonista, Joe Friday, era un sargento de la policía de Los Ángeles). El osado e incorruptible Elliott Ness, a lo largo de los tres años que duró esta serie al aire, logró atrapar a enemigos públicos del Estado estadounidense, tales como Al Capone, Baby Face Nelson, Mamá Barker: "como si no hubiera existido otra fuerza policial en esa época y reglamourizando a los gánsters del pasado" (DETTLEFF 2012: en línea).

A esta teleserie policial pionera se le sumó en el año 1965 *El FBI*, del mismo Quinn Martin. Para Cappello: "los guiones se basaron en casos de archivo de la agencia federal y eran una declaración obvia de patriotismo e integridad" (2011: 155). Tal como indica este autor, patriotismo e integridad son los valores básicos que transmiten estas series, una autopromoción de los gobiernos -en este caso el estadounidense- en una lucha contra la insubordinación y la criminalidad; una autopromoción por cuanto los héroes policías, representantes de la ley y agentes del Estado, siempre resultan airoso. Otras series del género que reprodujeron estos cánones fueron *Ironside* (1967), policía inválido que poseía su propia unidad en el Departamento de Policía; *Hawaii 5-0* (1968) protagonizada

por un grupo de detectives de la unidad de élite de la policía; *Columbo* (1971) teniente de la policía de Los Ángeles; *Kojak* (1973), una serie que dio un nuevo giro a las teleseries policiales al mostrar la ciudad de Nueva York “sin las luces de Broadway, la pujanza de Wall Street ni la clase alrededor de Central Park. La ciudad era violenta, peligrosa, oscura, y nadie estaba realmente a salvo en ella” (DETTLEFF 2012: en línea). No obstante, y a pesar de plasmar una metrópolis llena de riesgos y delincuentes peligrosos, tanto *Kojak*, como otras series que vinieron con posterioridad (*El caballero azul* de 1975; *S.W.A.T.* de 1975; *Relámpago azul* de 1984 o *Miami Vice* del mismo año²), buscaban paliar esa sensación de inseguridad, presentando un cuerpo policial infalible y una institución incorruptible.

Y es que resulta innegable el poder que tiene la televisión al penetrar en los hogares y en las conversaciones cotidianas. Es por ello que muchas veces se ha utilizado como un vehículo de propaganda política o difusión de ideas, con el fin de unir a la comunidad en un sistema valorativo común. Las teleseries policiales son un buen ejemplo de ello al promulgar una visión de país con un sistema gubernamental eficiente y ordenado, a la vez que cumple la función de otorgar una sensación de seguridad en los ciudadanos que confían en la institución. La autopromoción que hizo Estados Unidos a través de sus series policiales ha propagado la imagen de un país sólido, estable, justo, ordenado y sin criminalidad, puesto que, si bien existen delincuentes siempre hay más agentes del lado del bien que velan por el bienestar nacional³.

México no se ha quedado exento de este modelo y desde hace ya muchos años descubrió también que la telenovela puede utilizarse como un medio de propaganda. En el año 1969, durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz y tan sólo meses después de la matanza de Tlatelolco, el intelectual Daniel Cosío Villegas publicó varios artículos en el periódico *Excelsior*, exigiendo que se revisara la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, por su lenguaje incorrecto y porque

había sido ideada para una sociedad agraria y rural. Como respuesta, el gobierno impulsó la creación de una telenovela protagonizada por María Félix que se llamó *La Constitución* y que rápidamente acalló la propuesta de Cosío Villegas (Cf. AGUSTÍN 2010: 83). Asimismo, cuando Cuauhtémoc Cárdenas -hijo del ex presidente Lázaro Cárdenas- formó su propio conglomerado de partidos de izquierda para llegar a la presidencia, el gobierno suprimió a Lázaro Cárdenas de la telenovela histórica *Senda de gloria* que se transmitía por Televisa (Cf. AGUSTÍN 2007: 159). Desde entonces y hasta nuestros días los políticos mexicanos han encontrado en la televisión un gran apoyo para las campañas presidenciales. Baste recordar que durante las transmisiones de *La fea más bella* (versión mexicana de la telenovela colombiana *Betty la fea*) se insertaba continuamente propaganda política a favor del candidato del Partido de Acción Nacional (PAN) y posterior presidente de México, Felipe Calderón⁴.

Consecuente con esta historia, México también ha incursionado en las series policiales para promover una imagen de estabilidad y orden, sobre todo en estos últimos años en que la institución policial ha sido cuestionada por aliarse a personeros del narcotráfico, recibir sobornos y pertenecer al crimen organizado. Así, luego de muchos años de importar este tipo de productos desde Estados Unidos, justo ahora que se necesita una cierta limpieza de imagen, la televisión ha comenzado a realizar y exhibir como producto propio esta lucha entre buenos y malos donde los héroes son los policías mexicanos. *El Equipo*, transmitida por Televisa en el año 2011, es probablemente el mejor ejemplo de lo que venimos indicando, ya que fue la misma Secretaría de Seguridad Pública (SSP) del gobierno federal quien pagó al canal más de diez millones de dólares por su realización. Su intención, según el contrato firmado por la Secretaría y la televisora, fue crear una programación educativa que diera cuenta de la labor y el sacrificio de la Policía Federal contra el crimen organizado (Cf. OROZCO y FRANCO 2012: 50)⁵.

Acorde a la concepción de la teleserie policial más clásica en su acepción de la lucha entre el bien y el mal y la matriz dicotómica civilización v/s barbarie, *El Equipo* presentó como lema: “Ellos saben que el bien vence al mal”. Así, según Orozco y Franco, se le imprimió a la serie una posición ideológica específica, es decir, la de limpiar la mala imagen de la Policía Federal, junto con promulgar un discurso triunfalista por parte del gobierno, respecto a la polémica guerra contra el narco impulsada por el ex Presidente Felipe Calderón. Limpieza y difusión de un proyecto político: “haciendo una historia de un grupo policiaco de élite, casi perfecto, pero muy humano, que lucha siempre por el bien de la ciudadanía y tiene que acabar con “el mal” que representa el crimen organizado” (OROZCO y FRANCO 2012: 49).

Como vehículo de difusión y propaganda la teleserie policial cumplió su objetivo, puesto que se constituyó en el séptimo programa más visto de la televisión mexicana en el 2011 (Cf. OROZCO y FRANCO 2012: 51) y los televidentes se identificaron con esta visión positiva de la Policía Federal. En comentarios recogidos por Orozco y Franco de la página web de Televisa, *Tvevolución*, se destaca la importancia de seguir creando “programas educativos”, así como el lado positivo de una ficción que ve a los policías sacrificarse por la seguridad de los ciudadanos. Gran parte de las observaciones concuerdan que la serie rescató valores como la honestidad, la solidaridad y, sobre todo, el patriotismo. Policías y gobernantes se transformaron ficcionalmente en héroes.

Si bien, tanto *El Equipo* como las producciones policiales estadounidenses, tienen hasta hoy una gran cantidad de espectadores y funcionan bien como una autopromoción para divulgar una estabilidad gubernamental y una institucionalidad eficaz; últimamente (es decir, hace no más de diez años) otro tipo de teleserie policial -las narcoseries- se están tomando las pantallas de la comunidad latinoamericana, con números inusitados de audiencia. El primer capítulo de la tercera temporada de *El Señor de los cielos* (2015), por poner el ejemplo más paradigmático, se constituyó en el programa más visto de toda la

historia de Telemundo, con más de tres millones de televidentes⁶. Narcoseries que son un tipo particular de teleserie policial pero que, al contrario del modelo clásico, presenta un Estado en decadencia, policías ineficientes, militares aliados al narcotráfico, en suma, una crisis de gobernabilidad. ¿Cuál es el sentido de plasmar esta inestabilidad política y social en producciones televisivas con tan alto rating? ¿No se trataría, más bien, de una contrapromoción en este subgénero del policial? ¿Es simplemente un retrato de la sensación de crisis que los ciudadanos latinoamericanos experimentan a diario?

2. Narcoseries, la contrapromoción de los gobiernos

Las teleseries policiales, tanto estadounidenses como mexicanas, promulgan una idea de seguridad, estabilidad, orden y honestidad tanto en el gobierno como en sus instituciones. Los héroes siempre son los valerosos policías que luchan en contra de criminales despiadados y que, por supuesto, vencen a pesar de todo. Con el tiempo, sin embargo, pareciera que los telespectadores latinoamericanos han dejado de creer en esta policía a prueba de balas. Como construcciones culturales que son, los programas de televisión están respondiendo a lo que ocurre en la sociedad y se han vuelto susceptibles a las percepciones de la población. Es por ello que, junto con transformarse la visión de la ciudadanía respecto al rol de los policías y el Estado, el modelo televisivo va modificando lo temático: el héroe policía, muchas veces, es el vicioso y deshonesto personaje que muere al final de la teleserie.

Las narcoseries han dado un vuelco al modelo tradicional de teleserie policial en el que invariablemente debía primar “la victoria del orden y la justicia sobre el crimen y la maldad” (CAPPELLO 2011: 149), lo que podría poner en duda si este subgénero de la telenovela puede insertarse en la categoría de policial. No obstante, investigadores como Cisneros y Muñoz (2014), Sánchez Sierra (2013) y Alberto García (2011) así lo han estudiado, puesto que

se mantiene el eje de conflicto básico entre el bien y el mal, con un policía que persigue a un delincuente sanguinario, en estos casos, un narcotraficante inteligente y feroz.

Quizás, más que definir las narcoseries -un formato televisivo de reciente aparición, que concuerda con el auge de grandes personajes del narcotráfico en países latinoamericanos⁷- como un tipo de teleserie policial, sería más correcto sumarse a lo que señala Alberto García, quien refuerza su relación con el género negro, por cuanto persiste: “una intriga criminal, la ambigüedad moral como motor de la historia, el realismo agobiante del paisaje urbano, la crítica política de un sistema infectado” (2011: en línea), un *neo-noir* que presenta una propuesta “donde los malos ganan la partida con frecuencia” (2011: en línea).

Así como la literatura policial europea devino en género negro en Latinoamérica, las clásicas teleseries policiales estadounidenses se están convirtiendo en narcoseries producidas en Estados Unidos, pero realizadas por latinoamericanos. Así, mientras en la novela y telenovela policial tradicional el delito sólo importaba como contrapunto para demostrar la heroicidad del policía -cuya misión era proveer seguridad a los ciudadanos y otorgar la sensación de que la justicia y la ley imperaban con total control sobre la sociedad- las narcoseries pueden denominarse como neopoliciales en su denuncia contra una sociedad corrompida, crítica a las instituciones gubernamentales y la exposición de la ineficacia de policías, militares o personeros de los gobiernos en turno⁸. Como señalan los académicos Clemens Franken y Magda Sepúlveda “El género policial latinoamericano tiene un vínculo estrecho con las condiciones sociales y políticas de cada país donde se cultiva. Por ello, estudiar el género policial es hacer una crítica a la violencia, a la justicia y al derecho” (2009: 48), el mismo movimiento que desde la literatura se está trasladando a las ficciones televisivas en las denominadas narcoseries.

Proponemos con esto que tal como la literatura policial cambió para convertirse en un nuevo

género negro en la literatura en que “poco va a importar que exista o no una eficiencia por parte de las fuerzas del bien para hallar a los responsables e instaurar el orden, pues el centro dramático de los relatos va a abandonar la peripecia investigativa para instalarse en la exploración del crimen, de la violencia, de la corrupción” (CAPPELLO 2011: 150), en la televisión se ha instalado esta misma modificación. De esta forma, los policías ya no son el centro, ni de lejos tampoco los representantes legítimos de la racionalidad, el orden y la legalidad, sino parte de un sistema corrupto, desvalorizado, en la que ellos funcionan como piezas de un complejo engranaje infectado por el crimen, la deshonestidad y la deslealtad ante la sociedad y la propia patria.

Para muestra un botón (o varios): Marco Mejía, el policía que persigue a Aurelio Casillas en la primera temporada de *El Señor de los Cielos*, a pesar de mostrar un fuerte sentido de responsabilidad y honor hacia su trabajo y su patria, en lo personal es un hombre infiel, violento y vengativo. Su móvil no es atrapar a Casillas para lograr justicia o impedir que siga traficando drogas en México, sino verlo reducido y acabado tal como él acabó con la vida de su padre. La venganza es lo que lo mueve. Junto con ello, Mejía es ineficiente. Aunque se le presentan varias oportunidades para apresar al capo, el policía siempre fracasa, incluso en el final de la temporada es asesinado por el mismo hijo del narcotraficante. Leonor Ballesteros, la valiente y justiciera policía colombiana es seducida por el Señor de los Cielos en la tercera temporada. Asimismo, a los largo de los tres años que lleva esta narcoserie en transmisión, no ha logrado extraditar a Estados Unidos al narco sino, al contrario, ha visto morir a sus amigos, a su pareja y salir libre una y otra vez al verdadero dueño del país: Aurelio Casillas.

Por otra parte, Facundo García, el honesto policía de *Camelia la texana*, se enamora de su perseguida, por lo que resulta imposible que salga airoso del conflicto. Al contrario del héroe de una teleserie policial “destinados a ser el que descubra el juego y muestre el culpable” (MUNIZAGA 1975: 50) o que “resuelve el

desenlace de la acción pero no la sufre ni la encarna” (*Idem*), García no descubre, no revela, sino todo lo contrario, se ve envuelto en esta red criminal al enamorarse de quien debe detener. En lo personal y como representante de la ley, pierde. A pesar de su compromiso con la institución a la que pertenece, fracasa, un rasgo propio del neopolicial en la literatura que deja en evidencia la ineficacia de los organismos con que cuenta un Estado de derecho, como remarca Alewyn:

La policía trabaja casi siempre -en modo alguno siempre- honesta y fervorosamente en la cosa, pero sus representantes no son en el mejor de los casos más que eficientes *routiniers*, pero por lo demás ciegos, limitados y sin fantasía. Y aunque la policía dispone un ilimitado aparato de personas y medios auxiliares, rara vez pasa por alto un callejón sin salida o una falsa huella. De aquí no se puede deducir realmente una alta opinión de la eficacia de los órganos del Estado de derecho (1982: 210).

Los policías de las narcoserías si bien en muchos casos no entran en el juego de la corrupción sí, al menos, son plasmados en la ficción como sujetos sumamente ineficientes. Se enamoran de sus perseguidos, fracasan de manera constante, mueren pero jamás encarcelan⁹. Militares y políticos, en cambio, sí son parte de la red de descomposición social participando activamente en los cárteles de la droga como aliados de los grandes capos. El General Urdapillietta en *Camelia la texana* se asocia al narco más poderoso según su conveniencia. A la vez, se muestra como un sujeto violento, asesino de mujeres. Entretanto, en *El Señor de los Cielos*, desfilan en sus tres temporadas Generales, corruptos y ambiciosos, cuyo único afán es alcanzar el poder y ostentar riquezas, a costa del bien de la patria que juraron defender. El General Antonio Garnica se alía al Chema Venegas para luego traicionarlo (tercera temporada), así como el General Jiménez Arroyo recibe casas y dinero de Aurelio Casillas sin ningún problema de conciencia (primera temporada). Incluso la misma DEA se ve involucrada en estas ficciones, por cuanto Jeremy Andrews representa a un agente doble: contratado por la DEA en México pero parte fundamental del escuadrón del Chema Venegas.

Toda esta impunidad que se refleja y denuncian las narcoserías de Telemundo, se explica producto de una falta de democracia en México. En *Camelia la texana* esta se hace explícita al asegurar que en el país sólo existe un único partido que es el que decide quiénes serán sus sucesores sin preguntarle la opinión al pueblo: “México es un solo país con un único partido. Y ese partido es el que pone al candidato que va a gobernar y como dicen por ahí, el que se mueve no sale en la foto. Por eso quiero que llegemos a un acuerdo, a un entendimiento. Uno de ustedes gobierna este período y el otro el que sigue”, le advierte el Gobernador Municipal a Antonio y Arnulfo, los dos capos de la droga local. Sin democracia, sin garantías para los ciudadanos es imposible que las instituciones funcionen. Todo es parte de la misma corrupción.

Las narcoserías alejan el estereotipo de policías y militares héroes o funcionarios gubernamentales honestos, para representar sujetos humanos y débiles, ambiciosos de dinero y poder que priman su bienestar personal antes que el bien de la patria a la que sirven. Con ello retratan una problemática contemporánea que ni la misma sociedad, ni las ficciones que la plasman, pueden desconocer: “La narcotelenovela, como parte de la telenovela moderna, aborda un tema social que promueve una polémica asociada, de manera inexorable, a países en los cuales los carteles de la droga han permeado las instituciones sociales” (CISNEROS Y MUÑOZ 2014: 3). Instituciones que han caído en un descrédito en el último tiempo, por cuanto se han visto vinculadas al tráfico de drogas, al enriquecimiento ilícito, violación de derechos humanos e importantes escándalos de corrupción¹⁰.

Para Alex Schlenker (2009) ello no debiera resultar extraño ya que los bajos sueldos que perciben tanto policías como militares son incompatibles con el rol de héroes que se les exige. Si van a arriesgar su vida, al menos pueden hacerlo como empleados de criminales que les prometen bienestar a sus familias, pequeñas fortunas, residencias y lujos que jamás alcanzarían trabajando para el gobierno. Entonces:

El poder económico del cartel logra desplazar al Estado como empleador, con lo cual no solamente se sustituye una relación laboral pública por una de tipo privado, sino que además se sustituye una categoría abstracta, invisible e intangible, como lo que significa *el servicio a la patria*, por una concreta y palpable como el de la lealtad al patrón. El imaginario de la hacienda, mil veces más cercano, sustituye al de Nación. La oferta económica va acompañada de un importante sentimiento de pertenencia que el Estado-Nación aparentemente no puede ofrecer (SCHLENKER 2009: 84).

Con estos antecedentes las teleseries policiales clásicas resultan anacrónicas. El espíritu patriótico se desplaza a la ambición desmedida. La Patria y el Deber son postergados ante la necesidad de comer y sobrevivir en un país que no otorga ni siquiera las condiciones de subsistencia básicas para sus ciudadanos. Más de una vez se repite este discurso en las narcoserías como una justificación al comportamiento criminal, tanto de narcotraficantes como de policías y militares, todos forman parte de una misma moneda cuyo único fin es garantizar la propia existencia en desmedro del bienestar común.

“Mi princesita, mi abogada de lujo, convertida en policía en un país en que ser policía es un agravio para la gente, para la familia”, le recrimina el padre a Magda en la serie *El Equipo*. Una opinión generalizada en Latinoamérica y que se refuerza cada vez que se descubren nuevos casos de corrupción, cada vez que un policía, lejos de garantizar el orden, -como impulsan las teleseries policiales clásicas estadounidenses- extorsionan, agreden, violentan a hombres, mujeres y niños, como sí lo están retratando las narcoserías actuales. Según Peter Waldmann, ello se reduce a un problema principalmente económico, por cuanto, jóvenes con bajos ingresos y escaso nivel de instrucción ingresan en la policía no con el fin de contribuir a la patria, sino atraídos por “la posibilidad de ejercer poder sobre sus semejantes y, por otro, la esperanza de lucrarse sin demasiado esfuerzo” (2003: 124).

Siguiendo esta línea resulta claro que las narcoserías vienen a ejercer una denuncia de las instituciones gubernamentales y las prácticas policiales, tal como el neopolicíaco

latinoamericano transformó la literatura policial clásica, cuando la reputación de los estados se puso en duda. Producciones televisivas que, como la literatura en su momento, reaccionan ante los hechos que identifican a la policía con la corrupción y el delito. Un tipo de ficción que intentaría otorgar una explicación para la realidad nacional, combinando crimen, poder e impunidad, en una crítica abierta a la sociedad que retrata. Los policías que, en una teleserie policial tradicional, serían considerados héroes, en las narcoserías invierten todas las características que Raymond Chandler asociara a los protagonistas en *El simple arte de matar*: “Debe ser un hombre completo, un hombre común y al mismo tiempo extraordinario. Debe ser [...] un hombre de honor. [...] Debe ser el mejor hombre del mundo y lo suficientemente bueno para cualquier mundo” (1989: 341). Nada más ajeno a estos delincuentes encubiertos: seres comunes, vulnerables, corruptos, libidinosos, traidores y violentos, fiel reflejo de la sociedad podrida en la que se enmarcan.

3. Conclusiones ¿promoción a la vida criminal?

Las teleseries policiales estadounidenses autopromocionan a su Estado como ejemplo de orden, estabilidad política y eficacia. Las narcoserías, producidas en Estados Unidos pero escritas y protagonizadas por latinoamericanos para un público latinoamericano parecen ser una contrapromoción a los gobiernos en una denuncia a la injusticia social, la falta de oportunidades, la corrupción reinante, el desorden administrativo y político y, en general, la podredumbre de las instituciones. A la vez, sin embargo, muchos autores (FONSECA 2009, ABAD FACIOLINCE 2008) han considerado este tipo de ficción como una promoción al estilo de vida narco, a sus lujos, a su osadía y a su papel como protectores de un pueblo abandonado por el gobierno. Sánchez Sierra, por ejemplo, considera que las narcoserías “proyectan al público percepciones sobre el narcotráfico o la cultura de lo ilegal que antes de promover una concientización de su impacto sobre la historia reciente, impulsan precisamente la reproducción de sus actitudes

mientras se establece el desdén por adquirir una conciencia crítica frente a lo político” (2013: 19).

La idea de una autopromoción parece no estar del todo ajena si pensamos que en la segunda temporada de *El Señor de los Cielos*, Víctor “Chacorta” Casillas decide transformarse en productor de cine y televisión para divulgar la otra versión de lo que significa ser narcotraficante en un país pobre como México. Se muestra decidido a contar su propia historia respecto a las bondades que el pueblo recibe de los capos y limpiar la imagen tradicional que los ve como seres que viven para ocasionar la muerte y enviciar a la gente. En una metaficción de las narcoseries Chacorta le pide a Pepe Jones que lo ayude a hacer cine: “Tú me dijiste que la gente se enamora de los héroes y eso es lo que somos: yo y mi gente somos héroes. Para eso quiero hacer películas, para que los demás nos dejen de ver como los ojetes, como los sicarios, como los matones. No señor, eso ya se acabó. Vamos a contar nuestra verdadera historia, de lo que hemos sufrido para llegar adonde estamos en este momento. Vamos a llenar tú y yo este país completo y toda la frontera de nuestras películas para que la gente nos vea como buenos, como chingones”.

Una escena que no se puede pasar por alto si hablamos de autopromoción ya que, al menos resulta interesante advertir que uno de los guionistas estrella de las narcoseries -el colombiano Andrés López López- efectivamente, primero fue un importante narcotraficante del cártel del Norte del Valle. En el año 2001 se entregó a la policía estadounidense y desde su celda escribió el libro *El cártel de los sapos*, que pronto se convertiría en una de las narcoseries pioneras. Un capo reformado que se ha dado a la tarea de televisar su historia y de todos quienes se involucran en el mundo del narco, siendo parte de éxitos como *Las muñecas de la mafia* y *El Señor de los Cielos*.

Así, mientras un gran número de críticos insisten en destacar que los guionistas como Andrés López solamente cristalizan el deseo del dinero rápido y la ascensión social a costa

de todo, argumentando que esa es la moral que promulgan (SÁNCHEZ SIERRA 2013, FONSECA: 2009), el colombiano Omar Rincón (2009) ha rescatado este tipo de vida desde una nueva heroicidad. Una promoción de la vida narco no en cuanto al dinero fácil, las mujeres hermosas y los lujos sino desde la sensibilidad y la empatía con aquellos que nada poseen, a quienes se les ha negado el trabajo, la educación y la comida; los mismos sufrimientos que los personajes protagónicos de las narcoseries declaran haber padecido por culpa de gobiernos despreocupados de su gente.

El narcotraficante, en decir de Rincón, se convierte en estas ficciones -y por qué no en la misma realidad- en un héroe popular, hijos de la injusticia social, la pobreza y la corrupción política: “Las historias son las mismas que cuentan los periódicos, pero en su otra versión como héroes, valientes y leales; como seres nacidos del pueblo y luchadores por el pueblo; como robin hoods que dan lo que la ley y el gobierno quitan” (2009: 157). En otra entrevista el colombiano agrega: “Se dice popularmente que “se le cree más a un narco que a un político”. Los narcos generan identificación porque hablan de una realidad conocida, y reconocimiento por cuanto se refiere a una manera “paralegal”, pero legítima, de ascender en Colombia. ¿Por qué se identifican? Porque los colombianos sabemos más de narcos y “paras” que de democracia y derechos humanos” (RINCÓN 2014: en línea).

Nuevamente una crítica hacia los gobiernos que promulgan un ideal abstracto de patria sin siquiera satisfacer las necesidades básicas de los ciudadanos¹¹. Al contrario de lo que ocurre con los personajes vinculados al mundo del narcotráfico, grandes capos que asumen la responsabilidad del Estado y llevan a cabo políticas benefactoras, entre las que se cuentan la creación de orfanatos, escuelas, comedores populares, viviendas, empleos. Para Carolina Villatoro este hecho responde a un paternalismo ligado a las raíces culturales rurales, que se manifiesta en “una necesidad de proteger a los suyos de la mejor manera posible y amparados en el tradicional imaginario de finca/hacienda, muy ligado a las

estructuras patriarcales, en que el patrón (ahora capo) constituye la principal figura paterna, y por lo tanto, el centro de toda autoridad” (2012: 72).

Si Rincón (2014) tiene razón al promulgar que Colombia -y las sociedades latinoamericanas en extensión (Rincón menciona, al menos, a México, Guatemala, Panamá y Venezuela)- conocen más de narcotráfico que de derechos humanos, resulta lógico que este estilo de vida provoque un reconocimiento social¹² en los televidentes y que estos, de alguna manera, vivan una proyección en los personajes que debieran ser considerados los villanos del melodrama. Identificación por cuanto se busca un padre-patrón que proteja, que otorgue seguridad, que entregue beneficios que el gobierno ha negado. Ese vacío institucional, ese orden y estabilidad desbaratada que han dejado las teleseries policiales clásicas es aparentemente llenado por los narcotraficantes protectores, luego del fracaso inminente de la figura policial como garante de la justicia¹³.

No obstante, consideramos que más allá de significar una proyección emocional con el personaje narcotraficante y que el telespectador pueda identificarse con el sueño de una vida de lujos y riesgos, las narcoseries distan mucho de ser una promoción o una incitación a este estilo de vida. Como en el neopolicial, estas ficciones televisivas muestran la degradación de la sociedad en todas sus vertientes sin endiosar a ninguna y sin pasar por alto ninguna esfera¹⁴. Tanto capos como políticos, policías, militares y hombres comunes y corrientes están inmersos en una sociedad corrompida que no presenta salida alguna. Aunque podemos entretenernos con las hazañas que realizan, también se mantiene presente la fragilidad de la vida y el sinsentido de luchar contra un sistema podrido desde las entrañas. El hecho concreto es que no hay triunfadores sino sólo cadáveres e, incluso, quienes no mueren físicamente, terminan perdidos en un espacio alterno. Pablo Escobar en *El patrón del mal*, Las muñecas de la mafia, Griselda Blanco en *La Viuda Negra*, Catalina de *Sin tetas no hay paraíso*, Rosario Tijeras, *El Capo: asesinados*. *La Reina del Sur*, Anastasia Cardona en *Dueños del Paraíso*:

ajenas a ese mundo de lujos, drogas y armas, distantes de todo lo que alguna vez conocieron, muertos para la sociedad.

Y es que, finalmente, las narcoseries hablan del fracaso absoluto. El fracaso de la política, de las instituciones, de la sociedad entera. Más que contrapromoción es un recorte: “un fresco social del oxidado engranaje institucional y las miserias de la ciudad contemporánea, desde el crimen organizado al cataclismo educacional, pasando por la ética periodística, la desidia policial o la degradación política” (en línea), tal como indica Alberto García (2011) al describir la serie *The Wire* de HBO pero que bien puede ser aplicada a las narcoseries actuales.

Acostumbrados los medios a retratar a los narcotraficantes como delincuentes sumamente peligrosos que amenazan la seguridad nacional, las narcoseries se muestran como un contradiscurso. Ahora son los policías, los militares, los representantes de la ley quienes son caracterizados como peligrosos, traidores a la patria y delincuentes. No obstante, todos mueren, todos fracasan, sin un final feliz de telenovela todo termina por destruirse. Una visión que desde el neopolicial latinoamericano se traslada a la televisión, propagando esta desesperanza hacia un mundo por el que no vale la pena siquiera luchar: sin ley, sin justicia, sin sanciones, sin instituciones confiables¹⁵. Hay narconovelas porque nuestras realidades son narcosociedades, dijo Rincón (2014) en una entrevista. Hay narcosociedades porque no hay una real democracia ni equidad ni garantías constitucionales; en cambio, sabemos bien de gobiernos corruptos, políticos que se enriquecen a costa del narcotráfico, militares que arman sus propios cárteles: la realidad que no queremos ver más que como si fuera ficción.

Citas

¹ La teleserie policial es un subgénero de la telenovela clásica, por lo tanto, comparte con esta, parte de su definición: “es un melodrama televisado cuya historia se cuenta en capítulos o episodios seriados que deben seguirse consecutivamente para comprenderla. Por lo general gira en torno a una línea amorosa y una serie de dramas e intrigas que se estructuran con la intención de generar suspenso y así garantizar el seguimiento de la anécdota” (TREJO 2011: 27). En el caso

- de este subgénero, la trama no gira en torno a lo amoroso sino que su centro está en la lucha del policía contra criminales.
- 2 Para un análisis completo sobre la historia de la teleserie policial en Estados Unidos, Cf. DETTLEFF 2012.
 - 3 Estados Unidos aún mantiene este formato televisivo vigente en series populares y con muy alto rating tales como *La ley y el orden* (1990-2010), *Criminal Minds* (desde el 2005 a la actualidad), *CSI: Crime Scene Investigation* (2009 al presente), entre otras.
 - 4 Los teóricos especialistas en televisión Guillermo Orozco y Darwin Franco, lo confirman: "Actualmente a través de sus narrativas la programación de ficción (series, telenovelas y dramatizados unitarios) incluye cada vez más un conjunto de productos que promueven tanto mercancías o servicios comerciales como ideas y promoción propagandística política, gubernamental y electoral" (2012: 49).
 - 5 Las políticas de seguridad nacional no sólo deben sustentarse a través de los discursos políticos, muchas veces abstractos, sino que también deben apelar a las representaciones sociales, mucho más accesibles a un público heterogéneo: "En tal sentido, más allá de ser una estrategia estrictamente técnico-militar debe recurrir al escenario de las representaciones culturales para legitimar su accionar. Se puede entonces decir que la economía política del narcotráfico ha incursionado en un escenario de lo cultural, de la lucha de poderes de las representaciones de lo que es "políticamente" y "moralmente" correcto, visión primordialmente basada en la mirada occidental y judeocristiana" (ORDÓÑEZ 2012: 68-69).
- 6 Cfr.
<http://www.diariobasta.com.mx/basta/nota.php?id=14335>
- 7 Las narcoserias comenzaron en Colombia, hace aproximadamente diez años, con producciones como *Sin tetas no hay paraíso* (2006); *Las muñecas de la mafia* (2009) y *Pablo Escobar* (2012). Sin embargo, desde el 2010 cadenas estadounidenses con actores, guionistas y público latinoamericano -como Univisión y Telemundo- están creando sus propias ficciones con un éxito insuperable. *El señor de los cielos*, ya mencionado, es el mejor ejemplo de ello.
 - 8 El término neopolicial o neopoliciaco para referirse al género literario ha sido ampliamente empleado por el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II quien, en una entrevista con Eduardo Corrales para *Letralia*, indica: "Cada país tuvo su historia y todas confluyeron al final: en España el neopoliciaco apareció a partir de la quiebra de franquismo y la necesidad de contar la transición. En México el neopoliciaco surgió después del movimiento del 68 y la necesidad de narrar el país otra vez, de otra manera" (CORRALES 2008: en línea)
 - 9 Así como el policía Facundo García se enamora de Camelia, el policía Norm Jones en *La Viuda Negra* (Univisión 2014) se enamora de la narcotraficante Griselda Blanco y da su vida por salvar la de ella. Por su parte, el rival en amores de Martín en *El Mariachi* (AXN 2014) es un sub-comandante asociado a un importante cártel de drogas.
 - 10 Varios autores (PÁEZ VARELA 2009, TORREA 2011) han denunciado las constantes irregularidades cometidas por las instituciones policiales y militares. En 2009, las Fuerzas Armadas, según la Comisión Nacional de Derechos Humanos, se consideró entre las tres que más violan los Derechos Humanos en México. En 2010, la Secretaría de la Defensa Nacional fue la institución con más quejas ante la Comisión Nacional de Derechos Humanos, con 1415. Los principales hechos violatorios fueron trato cruel, inhumano o degradante, prestar indebidamente el servicio público, detenciones arbitrarias y faltas a la legalidad, entre otros (Cf. MORALES 2011: 17).
 - 11 "El narcotráfico tiene una elevada correlación con la pobreza, y aunque no es esta su única causalidad, es evidente que las condiciones socioeconómicas han sido determinantes en la incorporación al negocio de sujetos provenientes de sectores arruinados o empobrecidos, estratos populares y marginados con un bajo nivel de instrucción" (VILLATORO 2012: 58). "Los estereotipos de personajes que prevalecen en la narcotelenovela son los de los hombres y mujeres salidos de barrios marginales, con historias de vida llenas de carencias, abusos, violencia intrafamiliar, que los hace inmunes ante el peligro, el dolor y la muerte" (CISNEROS Y MUÑOZ 2014: 9).
 - 12 El *reconocimiento social* es aquel que se logra cuando un personaje representa un determinado rol de la sociedad, ya sea la de madre, padre, profesional, etc., el que se proyecta desde la realidad ficticia de la teleserie al mundo real del televidente. Este simpatiza con un ente y se compadece de los sufrimientos del personaje haciéndolo suyo, lo que produce sensaciones similares a las vividas por los caracteres que se mueven en la historia (Cf. SEPULVEDA 2003: 53).
 - 13 "La idea de un mundo delincencial sumido en el caos absoluto da paso a la imagen de un orden distinto, en el que las leyes que no emanan del Estado, sino del cartel, tienen una legitimidad insuperable por el Estado moderno" (SCHLENKER 2009: 78).
 - 14 Consecuente con esta idea, en una entrevista realizada por Cisneros y Muñoz a estudiantes afectos a este tipo de series, ellos asumen que se divierten con la representación pero que "más que una reivindicación de valores negativos, las narcotelenovelas ofrecen la posibilidad de identificar la corrupción de las instituciones" (2014: 12).
 - 15 Este rasgo no sólo viene del neopolicial latinoamericano sino, como argumentaba Raymond Chandler, estos elementos deben estar presentes en cualquier escritor del género policial que se preocupe por el realismo de su historia al relatar "un mundo en el que los maleantes y matones pueden gobernar naciones y adueñarse de ciudades [...]; en que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla [...]; en que todo alto cargo municipal puede tolerar un asesinato como medio para ganar dinero, en que ninguno puede caminar tranquilo por una calle oscura, porque la ley y el orden son cosas sobre las cuales hablamos pero que nos abstenemos de practicar [...]. No es un mundo muy agradable, pero es el mundo en el que vivimos" (1989: 341).

Bibliografía

- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2008). *Estética y narcotráfico*. Revista de Estudios Hispánicos. 42 (3): 513-518, Estados Unidos.
- AGUSTÍN, José (2010) *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. (1990). México, Editorial Planeta Mexicana, 2010.
- (2007). *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. (1998). México, Editorial Planeta Mexicana, 2007.
- ALEWYN, Richard (1982). *Problemas y figuras*. (1974). Barcelona, Alfa.
- CAPPELLO, Giancarlo (2011). *De paseo por el crimen. Género y trayecto del policial en la pantalla chica*. Revista Contratexto. 1 (19): 147-161, Perú.
- CHANDLER, Raymond (1989). *El simple arte de matar*. (1950). España, Emecé Editores.
- CISNEROS, Mireya y MUÑOZ, Clarena (2014). *Los imaginarios sociales en las*

- "narcotelenovelas". <http://www.mundoalfal.org/CDAnaisXVII/trabalhos/R0587-1.pdf> 24 de junio del 2015.
- CORRALES, Eduardo (2008). *Es imposible desligar los factores políticos y sociales de la criminalidad*. Letralia. XIII (198). <http://www.letralia.com/198/entrevistas01.htm> 24 de junio del 2015.
- DETTLEFF, James (2012). *Una revisión a los policiales estadounidenses en los primeros treinta años de la televisión peruana*. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lamiradadetelemo/article/view/3498/3442> 24 de junio del 2015.
- FONSECA, Alberto (2009). *Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México*. Tesis Doctoral de la Universidad de Kansas, Estados Unidos.
- FRANKEN, Clemens y SEPÚLVEDA, Magda (2009). *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez.
- FUENZALIDA, Valerio; CORRO, Pablo y MUJICA, Constanza (2009), *Melodrama, Subjetividad e Historia: ensayos sobre la ficción cinematográfica y televisiva chilena en la década del 90*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes-Fondo de Fomento del Audiovisual.
- GARCÍA, Alberto (2011). *El género negro se pasa a la televisión: The Wire y The Shield*. <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/13.pdf>. 24 de junio del 2015.
- MONTERDE, José Enrique (1994). *El Melodrama*. Revista Dirigido. 1 (223): 50-73, España.
- MORALES, César (2011). *La guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del Estado, orden local y fracaso de una estrategia*. <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/oyarvide.pdf> 24 de junio del 2015.
- MUNIZAGA, Giselle (1975). *La teleserie policial: una moral de la violencia*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- ORDÓÑEZ, María Dolores (2012). *Las narcotelenovelas colombianas y su papel en la construcción discursiva sobre el narcotráfico en América Latina*. Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.
- OROZCO, Guillermo y FRANCO, Darwin (2012). *Las audiencias convergentes y su investigación: análisis de recepción transmedial de la serie El Equipo*. Revista Derecho a Comunicar. 1 (5): 46-63, México.
- PÁEZ VARELA, Alejandro (2009). *La guerra por Juárez*. México, Planeta.
- RESPIGHI, Emanuel (2014). *Se miran para escandalizarse pero también para reconocerse. Entrevista a Omar Rincón*. Revista Página 12. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-31672-2014-03-23.html> 24 de junio del 2015.
- RINCÓN, Omar (2009). *Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia*. Revista Nueva Sociedad. 1 (222): 147-163, Venezuela.
- SÁNCHEZ SIERRA, Juan Carlos (2013). *Telenovelas, narcotráfico y conciencia política en Latinoamérica. Perspectivas sobre un problema de estudio*. Revista Científica Guillermo de Ockham. 11 (2): 15-33, Colombia.
- SCHLENKER, Alex (2009). *Narcotráfico, narcocorridos y narconovelas: la economía política del sicariato y su representación sonora-visual*. Revista Urvio. 1 (8): 75-87, Ecuador.
- SEPÚLVEDA, Felipe (2003). *Análisis y evolución del guión en las teleseries chilenas*. Tesis para optar al Título de periodista y al grado de Licenciado en comunicación social, Universidad Austral de Chile. <http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2003/ffs479a/pdf/ffs479a-TH.back.2.pdf>. 24 de junio del 2015.
- TORREA, Judith (2011). *Juárez en la sombra*. México, Santillana.
- TREJO SILVA, Marcia (2011). *La telenovela mexicana. Orígenes, características,*

análisis y perspectivas. México, Editorial Trillas.

VILLATORO, Carolina (2012). *Aspectos socioculturales e imágenes del narcotráfico*. Revista Imagonautas. 1 (3): 56-75, España.

WALDMANN, Peter (2003). "¿Protección o extorsión? Aproximación al perfil real de la policía en América Latina". *El Estado*

anómico. Derecho, seguridad pública y vida cotidiana en América Latina. Caracas, Nueva Sociedad.

Recepción: 25 de junio de 2015.
Aprobación: 8 de septiembre de 2015.