

**NARRATIVAS CRIMINALES Y SU INCIDENCIA EN LOS PROCESOS DE
MEDIACIÓN SOCIAL: EL MITO DEL HÉROE POPULAR DESDE LA CRÓNICA Y
EL CINE COLOMBIANO**

**ANA MARÍA BALLÉN GONZÁLEZ
LAURA ALEJANDRA URREGO GAITÁN**

**TUTOR:
FREDY LEONARDO REYES ALBARRACÍN, PhD**

**UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
PROGRAMA COMUNICACIÓN SOCIAL**

BOGOTÁ

2019

**NARRATIVAS CRIMINALES Y SU INCIDENCIA EN LOS PROCESOS DE
MEDIACIÓN SOCIAL: EL MITO DEL HÉROE POPULAR DESDE LA CRÓNICA Y
EL CINE COLOMBIANO**

**BALLÉN GONZÁLEZ, ANA MARÍA
URREGO GAITÁN, LAURA ALEJANDRA**

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

2019

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. DELIMITACIÓN DEL EJERCICIO DE INVESTIGACIÓN.....	2
2.1. PROBLEMA.....	2
2.1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	2
2.1.2. PREGUNTA PROBLEMA.....	3
2.1.3. ANTECEDENTES: ESTADO DEL ARTE.....	3
2.2. JUSTIFICACIÓN.....	8
2.3. OBJETIVOS.....	9
2.3.1. OBJETIVO GENERAL.....	9
2.3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	9
3. MARCO REFERENCIAL	10
3.1. CONTEXTO HISTÓRICO.....	10
3.1.1. CONTEXTO GENERAL.....	10
3.1.1.1. EL FOLLETÍN Y LOS RETRATOS AUDIOVISUALES: EXPRESIONES DE LAS NUEVAS NARRATIVAS DEL GÉNERO CRIMINAL.....	10
3.1.1.2. EL CINE Y LAS EXPRESIONES DE LAS NUEVAS NARRATIVAS DEL GÉNERO POLICÍACO Y NEGRO.....	13
3.1.2. CONTEXTO COLOMBIANO.....	17
3.1.2.1. UN ACERCAMIENTO A LA LITERATURA EN COLOMBIA A PARTIR DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO CRIMINAL.....	17
3.1.2.2. UN ACERCAMIENTO AL CINE COLOMBIANO DESDE LA CARACTERIZACIÓN DEL GÉNERO CRIMINAL.....	20
3.1.2.3. FOCINE.....	23

4. MARCO EPISTÉMICO.....	24
4.1. FUNCIONAL ESTRUCTURALISMO.....	24
4.2. MATERIALISMO HISTÓRICO.....	26
5. MARCO CONCEPTUAL.....	27
6. MARCO TEÓRICO.....	32
7. MARCO METODOLÓGICO.....	35
7.1. DISEÑO METODOLÓGICO.....	36
7.2. ANÁLISIS DE MEDIACIONES.....	41
7.2.1. ANÁLISIS DE LAS CRÓNICAS: LOS PROCESOS DE MEDIACIÓN EN DOS	
RELATOS DEL LIBRO <i>EL MITO DE SIETE COLORES: SEIS RELATOS EN TORNO</i>	
<i>A LA VIDA DEL BANDOLERO EFRAÍN GONZÁLEZ TÉLLEZ</i> DE PEDRO CLAVER	
<i>TÉLLEZ</i>.....	42
7.2.2. UNAS PIEDRAS PARA EL RECUERDO.....	42
7.2.3. LA ÚLTIMA TARDE.....	48
7.3. ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO: FRAGMENTO DE LA PELÍCULA	
<i>CRÓNICA ROJA</i> DE FERNANDO VALLEJO.....	56
8. CONCLUSIONES.....	67
9. BIBLIOGRAFÍA.....	76
10. ANEXOS.....	81

1. INTRODUCCIÓN

1.1 RESUMEN

A través de la historia, las formas de gestionar las prácticas cotidianas han permitido establecer un marco de referencia mediante el cual se procede a estudiar los fenómenos culturales que se expresan en esta misma; el crimen y la cultura, entendidos como mecanismos de mediación de las dinámicas sociales, permiten comprender los conflictos de la sociedad contemporánea colombiana, siendo representados desde múltiples perspectivas dentro del escenario de la Industria Cultural; estos productos, han modificado dentro de la sociedad las percepciones existentes de la realidad, configurando nuevas dinámicas, desde las cuales las colectividades han entendido los diferentes componentes de las estructuras que conforman la realidad, y a su vez, han configurado distintos patrones de relación de sí mismos, no solo con su entorno, sino también con sus semejantes, transformando las prácticas de vinculación y comunicación entre estos mismos, además de sus procesos de entendimiento cultural y político. Es por esto que la apuesta de este trabajo se centra en la identificación y problematización de los conflictos que surgen entre la narrativa criminal popular e institucional, teniendo en cuenta lo que se establece dentro de la tradición popular como las prácticas propias del bandolerismo durante el siglo XX en Colombia y, por otro lado, lo que se entiende formalmente por crimen dentro de la institucionalidad, (específicamente en la Policía y las Fuerzas Militares), actuando esta como ente legitimador y punitivo de las narrativas criminales dentro de los sistemas sociales, percibiendo el crimen como fenómeno social que está sujeto a leyes y normas, y que, por tanto, determina los sentidos del deber ser del sujeto dentro de un contexto puntual.

2. DELIMITACIÓN DEL EJERCICIO DE INVESTIGACIÓN

2.1 PROBLEMA

2.1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA (DELIMITACIÓN Y DIAGNÓSTICO)

Entendiendo que la tesis de esta investigación se centra en la manera en la que el crimen y la cultura se pueden establecer como mecanismos de agenciamiento de las dinámicas sociales en tanto que permiten la comprensión de los conflictos de la sociedad actual colombiana, a partir de la representación de los mismos dentro del escenario de la industria cultural, el problema que se pretende abordar a partir de la propuesta problémica mencionada anteriormente, va en función a la modificación e instauración de ciertas percepciones de la realidad y algunos estilos de vida, que terminan por transformar los procesos de estructuración societal.

En este sentido, estos “modos” de aprehender los fenómenos sociales a los que están adscritos los sujetos pertenecientes a una sociedad, se desarrollan en función al impacto de los discursos narrativos de algunos productos de la industria cultural, en donde relatos, tales como la literatura y las producciones cinematográficas, refuerzan y legitiman ciertos comportamientos que perpetúan agenciamiento del crimen en la cotidianidad, para dar solución a conflictos frecuentes en el ámbito, que permiten ejercer prácticas criminales que no hacen parte de la legalidad y de los estatutos judiciales establecidos por las instituciones de orden y control.

2.1.2 PREGUNTA PROBLEMA

Partiendo de la importancia de realizar cuestionamientos frente a los temas abordados dentro de la investigación, se hace indispensable plantear una pregunta que guíe la misma. En este caso en particular, la pregunta problema que define este trabajo investigativo es:

¿Cómo se configuran las representaciones culturales de lo institucional y lo popular en las narrativas del crimen de dos crónicas del producto literario “El mito de Siete Colores: relatos de la vida del bandolero Efraín González Téllez” del cronista Pedro Claver Téllez y de un fragmento de la producción cinematográfica “Crónica Roja” de Fernando Vallejo, en relación con su incidencia en los procesos de mediación social?

2.1.3 ANTECEDENTES: ESTADO DEL ARTE

La importancia por examinar los registros investigativos dentro del campo de la ciencia social se hace pertinente, en tanto que incrementa los saberes en torno a la unidad de análisis en cuestión y, de la misma forma, permite comprender la naturaleza fenomenológica de la investigación, no solo desde otros escenarios epistémicos, sino también desde otras perspectivas que faciliten la mirada crítica a este mismo; en este sentido, partiendo del interés del consumo cultural de narrativas criminales existentes en el campo social, la pregunta por establecer una relación de las concepciones del crimen en la literatura, se hace presente desde múltiples trabajos.

Así pues, María Lamuedra (2006) asistente de Investigación en la Glasgow Caledonian University, establece en su libro “Las Narrativas Populares Mediáticas en la “Esfera Pública Popular”: estudio comparativo de la incidencia de Historias de Famosos en España y Gran Bretaña” la importancia de las narrativas populares mediáticas, tales como las telenovelas o las historias de los famosos, que, aunque dentro del discurso popular, son entendidas como

“entretenimiento banal” o “telebasura”, para este tipo de discurso se dan en términos de la creación de canales de debate a través de los cuales los individuos que consumen estos formatos crean convenciones y comportamientos sociales que afectan su convivencia en sociedad; así pues, la autora configura un debate en torno a la importancia mediática de estos relatos del crimen en la negociación de convenciones y comportamientos dentro de una sociedad, pretendiendo romper el paradigma de pasividad sugerido por los estudios funcionalistas comunicativos; en este sentido, la pregunta investigativa que orienta este trabajo es: ¿Cómo los miembros de cada sociedad, con situaciones socio-económicas dispares, usan las telenovelas para canalizar un debate sobre los temas que más les preocupan: la incidencia del divorcio en el Reino Unido, y las leyes fácticas del mercado laboral en España? en donde el autor establece la importancia que se da entre los factores socioeconómicos que alteran los sentidos contextuales de los sujetos, además de los consumos culturales de estos mismos en función a su ubicación dentro de la escala social desde lo monetario, como lo epistémico.

Las narrativas populares son aquellas formas de narrar -incluyendo las que están contenidas en formatos mediáticos- que cobran importancia en términos de la configuración de nuestras dinámicas sociales y políticas, interviniendo en la formación de códigos sociales y políticos dentro de una sociedad. Además de esto, juegan un papel importante en la creación de las subjetividades de los individuos y de las identidades colectivas e individuales que llevan a la modificación de los modos de actuar; teniendo en cuenta lo anterior, la esfera pública popular nace de la esfera pública política, ya que la esfera pública popular avanza y no solamente cumple la función de “entrenar” la capacidad crítica del individuo en el ejercicio de la adquisición de habilidades para ejercer como un ciudadano de una democracia, sino que sirve como una suerte de diálogo en el que se negocian qué comportamientos y

modos de actuación son realmente legítimos y concuerdan con lo que se ha establecido dentro de la sociedad.

Por otro lado, Juan Valderrama, académico colombiano, en su artículo de investigación *El crimen en la novela negra latinoamericana “entre la fascinación y la memoria”* (2016, págs.77-83) propone un acercamiento a la novela negra latinoamericana desde la fascinación y la memoria, estableciendo una secuencia crítica que da cuenta de su evolución como género, sus regularidades y sus cambios literarios; de esta forma, este artículo parte del acercamiento que se realiza a la novela negra latinoamericana teniendo en cuenta sus cambios literarios, realizando una suerte de secuencia crítica situando, en un primer acercamiento, el contenido de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, para culminar con obras de los más destacados representantes del género negro, planteando, posteriormente, puntos claves de análisis teniendo en cuenta tres obras importantes: *Abril Rojo* del peruano Santiago Roncagliolo, *Scorpio City* del colombiano Mario Mendoza y *Plata quemada* del argentino Ricardo Piglia. Las obras anteriormente mencionadas se proponen como un ejercicio de memoria en el que se establece un choque de ficciones en el que los hechos pasados adquieren un orden distinto que entra en conflicto con los relatos actuales y los relatos futuros frente a la misma historia.

Así pues, dentro de la novela negra aparece el enaltecimiento de la figura del criminal, difuminando la dualidad original de los buenos y de los malos en la que se establecía que el bueno siempre era el detective que hacía justicia y que atrapaba al malo, mientras que el criminal era el malo que nadie quería y que siempre tenía como objetivo retar a las instituciones (Policía y Fuerzas Militares) y a las estructuras y normas establecidas dentro de la sociedad; de esta forma, en la novela negra se transforman casi que por completo estas dinámicas morales en términos de “lo bueno y lo malo” y el criminal adquiere una suerte de superioridad filosófica sobre los justicieros que le hacen frente, con lo que aparece la idea de la fascinación social por el crimen, que está determinada por la afinidad con esa suerte de

universo criminal y todo lo que lo constituye: el complot, la trampa, la violencia, la ilegalidad, la injusticia, etc. Por otro lado, la memoria aparece como un mecanismo que combina la supresión (el olvido) y la conservación del pasado; a partir de lo anterior, se establecen los productos literarios enmarcados dentro del género negro como un conjunto de selecciones de un pasado representado en cada obra, a través de relatos que trae esos pasados a un presente a través de la narración, lo cual permite que estos relatos sean conservados y se produzca una suerte de “recuperación del pasado” de las sociedades relatadas a través de la literatura.

De igual forma, los autores José Juan Colín y Christina Miller, en su artículo periodístico “La literatura como recurso existencial en el neopolicial latinoamericano: “La neblina del ayer” y “Adiós, Hemingway” de Leonardo Padura Fuentes, escrito para la revista Rocky Mountain Review, desarrollan la propuesta de la categoría neopolicial como nueva narrativa realista y dentro del género de la literatura policial latinoamericana a partir del acercamiento a las novelas *La neblina del ayer* y *Adiós Hemingway*, haciendo un análisis intertextual que plantea la relación de dos obras que abren paso a la concepción epistémica de la categoría “neopolicial”, en tanto que esta misma desarrolla una nueva línea narrativa, que propone una crítica formal a los procesos sociales; así pues, dentro del marco investigativo del artículo surge un interés por evidenciar las formas de representación conceptual de la novela negra, en torno a las diversas realidades de América Latina, ya que esta misma tiene la capacidad de impregnar la realidad, y, por ende, construir un relato puntual de esta misma. Ahora bien, para los autores se hace importante indagar en el meta-relato de los protagonistas de cada texto y su intrínseca relación e interés en la literatura, ubicando a esta misma como un patrón fundamental en el argumento del texto, partiendo de la identificación de elementos en común de las obras en cuestión.

Así, dentro del texto la novela negra se configura como un elemento de gran incidencia en las formas de agenciamiento de las dinámicas sociales, en cuanto a que esta misma, más allá de narrar un relato de la realidad contextual inmediata del texto, afecta los comportamientos de los sujetos adscritos a este marco contextual, ya que les otorga unas formas específicas de percepción y entendimiento que transgreden los sentidos narrativos, transformando la concepción literaria en función de esclarecer los propios enigmas de la historia; de igual forma, la categoría policial trasciende a la concepción de lo “neopolicial”, puesto que las dinámicas literarias han cambiado desde la forma a partir de reinventar sus formas de relatar las historias, y en el fondo en su profundo interés por comprender los sentidos histórico-sociales. Así pues, hay un mayor compromiso, en tanto que se identifica una preocupación por retomar otros textos y generar un hipertextualidad entre ellos, enriqueciendo las formas del escrito.

Finalmente, el profesor de la Pontificia Universidad Javeriana de la carrera de Literatura, Javier H. Murillo, escribe un artículo de investigación para la revista Quimera titulado “La voz y el criminal. Una lectura de la Virgen de los sicarios de Fernando Vallejo” (2001), en donde realiza un análisis gramático en términos de la identificación de patrones que durante el texto configuran particularidades, caracterizando los escenarios criminales protagonistas de este relato; su principal interés es mantener la naturalidad narrativa en primera persona que caracteriza las historias del escritor, pero así mismo, relata múltiples aspectos que se configuran como fundamentales para comprender la fenomenología del lenguaje de la historia. Así pues, parte de la identificación de categorías importantes para su futuro desarrollo a partir de los recursos lingüísticos del que usa el autor, y que además, no solo perfilan el ambiente temático del texto, sino que también permiten la construcción de personajes, comprendiendo la evolución de estos mismos; en este sentido, desglosa el relato de tal manera que logra identificar las intenciones críticas de Vallejo en función con su

escritura, en donde se legitima la fuerte recesión de este mismo por la realidad material de los diversos contextos de su país natal, pero también se logran abstraer conceptos, no tan obvios, que le dan un sentido al relato criminal que se está narrando. La memoria, el tiempo y espacio, surgen además, como herramientas metódicas que permiten al lector ubicar distintos ámbitos dentro de la historia en sí misma, afectando particularmente sus construcciones en torno a los personajes, el crimen y la vida en general.

2.2 JUSTIFICACIÓN

La mediación se configura como aquella relación existente entre un relato contextual e histórico y la narración de este mismo, bien sea por un actor individual o un sector institucional o popular, que evidencia la gran incidencia que poseen las dinámicas culturales en los contextos sociales, puesto que afectan aquellos escenarios que construyen y narran la realidad, estableciendo unos patrones determinados para comprender los fenómenos que suceden en esta misma. Así pues, la industria cultural se ha encargado de producir, casi sistemáticamente, un sinnúmero de productos que han pretendido servir a la estructura social como reflejo de una realidad material, que pretende establecer unos valores de representación para ubicar los elementos de la sociedad, según los sentidos de referencia de cada producto; en este sentido, el cine y la literatura se han interesado por narrar las dinámicas del conflicto desde distintas perspectivas, configurando unos sentidos de representación que pretenden la modificación e instauración de las percepciones de la realidad y los estilos de vida, que terminan por transformar los procesos de estructuración societal y las dinámicas sociales. Es por esto que se hace pertinente establecer un escenario de investigación que invite a la reflexión y problematización de las dinámicas que han narrado el crimen en el contexto colombiano, en donde, a su vez, se han establecido unos valores colectivos para entender las figuras criminales e institucionales, configurando distintos patrones de relación de sí mismos,

no solo con su entorno, sino también con sus semejantes; transformando las prácticas de vinculación y comunicación entre estos mismos, además de sus procesos de entendimiento cultural y político.

2.3 OBJETIVOS

2.3.1 OBJETIVO GENERAL

Analizar las representaciones culturales de lo institucional y lo popular en las narrativas del crimen en relación con su incidencia en los procesos de mediación social, en dos crónicas del relato de “El mito de Siete Colores: relatos de la vida del bandolero Efraín González Téllez” del cronista Pedro Claver Téllez y un fragmento del audiovisual “Crónica Roja” de Fernando Vallejo.

2.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar las representaciones de lo institucional y lo popular que se configuran en los relatos colombianos: “El mito de Siete Colores: relatos de la vida del bandolero Efraín González Téllez” de Pedro Claver Téllez y “Crónica Roja” de Fernando Vallejo.
2. Examinar la incidencia que tienen las representaciones de lo popular y lo institucional en torno al crimen, a partir de la identificación de las mediaciones que se dan en la relación discursiva entre el relato y los procesos sociales del mismo, en estos textos.

3. MARCO REFERENCIAL

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

3.1.1 CONTEXTO GENERAL

3.1.1.1 El folletín y los retratos audiovisuales: expresiones de las nuevas narrativas del género criminal

Durante la historia, las formas de gestionar y efectuar las prácticas cotidianas por parte de diversos sectores de la sociedad, han permitido establecer un marco de referencia mediante el cual se procede a estudiar/ analizar/ comprender los fenómenos culturales que se expresan en esta misma; así pues, el crimen como mecanismo de agenciamiento de las dinámicas sociales que se enmarcan en un entorno específico, ha sido de gran interés de registro, inspirando la narración de sí mismo dentro grandes productos de la industria cultural; así pues, la literatura criminal, expresada mayormente en el género policiaco y el género negro, configuró toda una producción escrita alrededor de las actividades del crimen y del delito como dinámica de manifestación cultural; ahora bien, aunque esta tiene su punto de inicio oficial a finales del siglo XIX con las narraciones de dos grandes exponentes de la época: Edgar Allan Poe y Wilkie Collins, sus antecedentes se remontan a diferentes relatos, tales como el juicio de Salomón en la Biblia, Las Mil y Una Noches o, incluso, los casos del Juez Ti de China, en donde un sabio detective, con grandes dotes intelectuales y mediante un método aplicado, resolvía los problemas.

Ahora bien, en la literatura clásica se pueden encontrar diferentes historias con sentidos policiacos, tales como el Edipo Rey de Sófocles, en donde se construye una anécdota en torno a la investigación detectivesca por parte de un rey para develar el misterio que condena a su territorio¹ (el enigma de la esfinge) o, incluso, Las fábulas de Esopo, que desarrollan

¹ Edipo Rey narra la historia de Edipo, rey de Tebas, quien identifica una situación de misterio en un momento de máximo esplendor en el reino; por medio de una consulta al oráculo, éste descubre que la única forma para acabar con la “maldición” es vengando la muerte de su antecesor, Layo, desarrollando una historia de conflictos y diferencias entre la familia real y sus allegados.

escenarios de exploración de las figuras literarias de estos textos, que pretenden resolver misterios cotidianos. Posteriormente, el origen formal del género policial, como categoría literaria, surge como respuesta a dos condiciones sociales importantes del momento: primeramente, el aumento de los índices de criminalidad, que conllevan a la conformación institucional de un cuerpo de policía profesional en parte de Europa y Norteamérica, paralelamente; además de la consolidación del folletín y la prensa sensacionalista como mecanismos de consumo cotidiano en las grandes ciudades.

Estos dos elementos cimentaron los principios de la novela policiaca, dando paso a la perfilación del género por parte del poeta y cuentista estadounidense Edgar Allan Poe, quien, con tres cuentos publicados entre los años de 1841 y 1843: *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada* y *El misterio de Marie Rogêt*, estableció una nueva metodología de entender y efectuar el crimen, a partir de la concepción de este mismo como problema matemático, en donde, para hallar la solución a la incógnita, había que servirse del método de investigación científico-positivista, que consistía en relacionar hechos mediante nudos lógicos; así pues, las dinámicas de experimentación indirecta de las prácticas policiacas como narrativas de los productos culturales, adquieren un nuevo valor de consumo en la medida que consolida el personaje del detective, como único sujeto con conocimientos específicos y diferentes al resto de la sociedad, que le permiten la fácil resolución de los misterios criminales.

Por otro lado, el nacimiento de la novela por entrega, permite que el triunfo masivo del folletín en Europa y de los *dime-novels*² en Estados Unidos, instaure a la narrativa criminal como el producto literario predilecto de la época; así pues, los avances tecnológicos en cuanto a la producción masiva de textos escritos, fueron un detonante en Francia para involucrar a grandes públicos dentro de las dinámicas del nuevo engranaje editorial

² Los dime-novels eran novelas de diez centavos con relatos del oeste y otros subgéneros que se editaban masivamente desde 1860 en los Estados Unidos, en publicaciones periódicas baratas y de mala calidad.

comercial, con las ventas de la llamada *Littérature de colporteur*³, la cual tuvo una copiosa recepción en los estratos menos pudientes de la sociedad francesa, modificando las prácticas cotidianas de estos mismos. Esta transformación, que se materializa en la expresión del surgimiento de los perfiles de *erudición popular*, crea toda una industria de re-edición y simplificación⁴ de clásicos literarios para su póstuma publicación, con el único fin de la comercialización de estos mismos, rompiendo con la tradición habitual que marcaba la nobleza, en torno a la “Alta cultura”, como únicos consumidores de estas narrativas; para Vittorio Brunori (1978), este fenómeno de la “comercialización de la cultura” tuvo gran acogida debido a que esta *mercancía intelectual* era ofrecida a “un público de gustos fáciles y predispuesto a entusiasmarse con las clamorosas empresas de formidables desfasadores”, que al mismo tiempo aclamaba la permanente fabricación de historias no engorrosas, en las que predominaba la dualidad moral entre buenos y malos, exaltando las virtudes del triunfo de los primeros, celebrando la sanción de los malos y, finalmente, culminando con el famoso y anhelado *happy ending*⁵ (1978, p 19-21).

Esta popularización masiva de la “literatura de vendedor ambulante”, hace que se incrementen en gran medida las ganancias del sector editorial, obligando a la creación de una nueva expresión de difusión literaria, evidenciada en el surgimiento de la novela por encargo, la cual,

“logra mantener el interés vivo de las masas mediante la narración de unas aventuras fabricadas ad hoc y que (...) provoca en quien las lee una mezcla de emoción y turbación,

³ La literatura de *colportage* hace referencia a las formas de difusión de diferentes productos literarios a grupos populares, por medio de vendedores ambulantes que se encargaban de llevar estos artículos a todos los rincones de Francia.

⁴ Por simplificación, se hace referencia a las prácticas editoriales de reducir y abreviar los textos literarios, en función de que la población “menos ilustrada”, según estos mismos, pudiera consumir continuamente estos productos.

⁵ Final feliz donde triunfa el bien y se castiga el mal.

de curiosidad y deseo de saber más sobre las vicisitudes del héroe predilecto” (Brunori, 1978, p. 22).

Esta fascinación por la mitificación de un personaje, permite construir una narrativa popular en torno al reconocimiento de ciertas figuras simbólicas, que representaban la colectividad de valores idóneos en los cuales se cimentaba la sociedad, y que, por tanto, se replicaban en el discurso cotidiano familiar y social.

Las expresiones masificadas del folletín, y el consumo desmedido de la narrativa criminal, hizo que otros espacios de la industria cultural pusieran su atención e interés en la perpetuación de sus narrativas, para la expansión de sus discursos y la masificación de los relatos que discuten fenómenos que anteceden los sistemas culturales en sociedad. Por su parte, el cine, entendido como uno de los grandes productores de la mercantilización de la cultura, también tuvo su atracción por tratar esos relatos de la literatura del crimen, en función de continuar con la cadena de difusión policíaca e incrementar las ganancias de la fábrica audiovisual, aprovechando la ruptura -ya mencionada anteriormente- entre la *mass* y la *elite culture*.

3.1.1.2 El cine y sus expresiones de las nuevas narrativas del Género Policiaco y Negro

La historia del cine policíaco tiene su origen con el corto “*Histoire d'un crime*” de Ferdinand Zecca en 1901, el cual narra las implicaciones sociológicas del crimen, a partir de la ejemplificación de un drama policíaco, evidenciando la incidencia de la de las dinámicas sociales y los procesos de socialización, en la formación de los sujetos en relación con el crimen; si bien, en un inicio las producciones audiovisuales que se desarrollaban bajo el marco del género policíaco relataban la tradicional historia del policía y el ladrón, a medida que se iban transformando los contextos sociales, también lo hacían los temas protagonistas de estas películas. Desde creaciones como *Los saqueadores* de 1928, que expone la historia

de un grupo de ladronzuelos que se enfrentan a la ley, pasando por el cine de la Mafia y los Gánsters, con películas como *G men contra el imperio del crimen* de William Keighley de 1935, o las cintas de espías que surgen como respuesta a los procesos de consolidación social a mediados de la Segunda Guerra Mundial, con producciones como *La casa de la calle 92* de Henry Hathaway de 1945, el cine también ha buscado retratar desde múltiples perspectivas y visiones al crimen como engranaje de afectación de los sistemas sociales. Esta expresión audiovisual surge como respuesta a dinámicas sociales envueltas en procesos de tránsito, con expresiones de diversas violencias y cambios estructurales, que se vivenciaban a lo largo del mundo y que, desde estos mecanismos de divulgación, permiten un proceso de aprehensión distinto de la realidad material, que de igual manera refleja, no gratuitamente, cómo la emergencia de la novela negra y el cine negro coinciden con situaciones sociales de crisis, tales como la enmienda constitucional que prohibía la producción, distribución y consumo de licor, por un lado, y la recesión económica de finales de los años treinta, por el otro.

Estas evoluciones constantes de las narrativas y los mercados de consumos, influyó en la creación de un medio de difusión característico de la década de los 30 y 50 en Estados Unidos, el género Negro cinematográfico que, según James Naremore , ocupa "un espacio liminal en algún lugar entre Europa y América, entre "alto modernismo" y el "melodrama sangriento" (1998, pág. 220), y surge en torno a distintas situaciones criminales, con impetuosas escenas de carácter expresivo y una estetización visual específica, las cuales devienen de procesos y movimientos artísticos que han implementado en este mismo el uso de los argumentos y lenguajes metafóricos, al construir los hechos a narrar de tal manera que esté caracterizado visual, auditiva y fotográficamente con escenas oscuras, uso de iluminación y sombras, entre otras. En palabras del profesor de la universidad de Oxford, Andrew Spicer,

"el género negro es esencialmente de esas películas en blanco y negro de la década de 1940, bañadas en sombras profundas, que ofrecían un "espejo oscuro" para la sociedad estadounidense y que a su vez, cuestionó el optimismo fundamental del sueño americano" (2002, pág. 114).

Si bien es difícil definir el fenómeno del cine negro a partir de la implementación de una sola técnica como el uso específico de cierto tipo de iluminación de alto contraste, la narración en primera persona, los reflejos retorcidos, las terminaciones sombrías o pesimistas, o incluso la construcción de personajes icónicos como la *fatal woman*⁶, es posible que estas técnicas y creación argumentativa eran propias de la naturaleza específica de la transición en la construcción cinematográfica que el melodrama audiovisual estaba sufriendo en la década de 1940, cuando sus personajes perdían todo su propósito moral y a su vez experimentaban dudas y ciertas sensaciones de vulnerabilidad. (Mayer & McDonnell, 2007, pág. 32)

De igual forma, en el argumento histórico de estas producciones se hace común la disrupción entre los límites que encapsulan a los buenos y a los malos personaje, en donde la construcción del héroe se traduce a antihéroe, con un pasado criminal significativo y otras causas que en muchos casos devienen desigualdades políticas, económicas y culturales. El nombre "Género Negro" fue implementado por primera vez por el crítico italiano Nino Frank, como *film noir*, para describir un grupo filmico con unas características específicas, que lo diferencian del género policial y del género gángster.

Ahora, si bien para muchos académicos y cineastas el inicio del género negro se da con la película *El halcón maltés* de 1941 del director John Huston, basada en la novela del mismo nombre de Dashiell Hammett, esta construcción narrativa no puede encapsularse en un único grupo con únicas características, tal como lo propone el profesor de la NYU, Steve Neale:

⁶ La fatal woman, hace referencia a la construcción argumentativa de un personaje femenino antagónico que tradicionalmente usa su carácter sensual y sexual para captar al héroe de la historia.

“Cualquier intento de tratar estas tendencias cinematográficas del "cine negro" como un fenómeno único, para homogeneizarlas bajo un solo encabezado, (solo) conducirá a la incoherencia, la imprecisión y la inconsistencia, en la provisión de los criterios, en la construcción de un corpus, o en casi cualquier interpretación de su significación sociocultural contemporáneo.” (2000, pág. 174)

Ahora, otras películas han influenciado en la perfilación y especificación de género, en donde durante varias décadas este logró forjarse como uno de las categorías audiovisuales con mayor producción durante la década de los 40 en Estados Unidos; films como *The Glass Key* (1942), basada también en la novela homónima de Dashiell Hammett, narra las clásicas disputas entre políticos y gánsteres de la época, en donde un ex-criminal intenta solventar los cargos criminales de un viejo amigo de la infancia; y a su vez también realiza la misma función ideológica que la parábola de *Flitcraft* hace en el film del *El halcón maltés*, ya que reafirma la visión de Hammett de un mundo basado en caos moral, característico de este tipo de películas (Mayer & McDonnell, 2007, pág. 29). Otra película que también influyó considerablemente fue *Night Editor* (1946), dirigida por Henry Levin, la cual fue basada en un popular programa de radio homónimo, fue sobresaliente por su asociación explícita entre el carácter sexual de los personajes y la violencia, además del controvertido argumento donde se muestra como melodrama de redención que involucra a una mujer “fatal” que seduce a un hombre "bueno" para engañar a su familia y descuidar su vida profesional, aspectos evidentes en las producciones posteriores del género, que se dan paso gracias a este aclamado trabajo (Silver and Ward, 1992, pág. 202).

3.1.2 CONTEXTO COLOMBIANO

3.1.2.1 Un acercamiento a la literatura en Colombia a partir de características del género criminal

En Colombia el desarrollo de la empresa de la mercantilización de la cultura ha sido afectada en gran medida por su condición situacional; este país, cuenta con antecedentes bélicos que datan desde hace más de 70 años, lo que más ha marcado y caracterizado las formas de expresión cultural de la sociedad. Estas épocas violentas han iniciado con una constante lucha entre los dos partidos tradicionales que han tenido desde siempre en sus manos el poder del país: el Partido Liberal y el Partido Conservador; de igual forma, uno de los tantos agravantes de la condición violenta en la que se veía enmarcado el contexto colombiano, fue el asesinato del Caudillo Liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, que dio apertura a una serie de disturbios que ocurrieron en la capital del país luego del crimen cometido contra él y que recibió el nombre de El Bogotazo; este hecho desencadenó la época conocida como La Violencia, un hito histórico que se señalaría con asesinatos, desapariciones, atentados y otros tantos actos crueles, los siguientes diez años del país.

A raíz de los múltiples brotes de violencia que se presentaron en Colombia durante La Violencia (1948-1958) el Estado decidió tomar medidas, por lo que empezaron a presentarse casos de silenciamiento hacia los campesinos por parte de la fuerza pública; despojo de tierras por medio del asesinato de los dueños o amenazas para lograr la venta de las mismas; desplazamiento forzado; el incendio de casas, lo que finalmente produjo un reordenamiento de las clases sociales en el campo y la conformación de guerrillas liberales, dando cabida a la aparición del Bandolerismo, como expresión de resistencia a las manifestaciones violentas, que se perpetúan y legitiman desde el discurso institucional en contra de los que se rebelaron al Estado, y a sus políticas hegemónicas. Así pues, a raíz de los hechos presentados en la época de La Violencia, la industria cultural halló un interés de dar cuenta de estos sucesos a

través de la literatura y de la escritura; es así como aparecen las crónicas, las novelas, los relatos y otras tantas expresiones, que sirvieron como herramienta para narrar las historias de “*los buenos y los malos*”, dándole inicio al género criminal o a la novela policíaca, que se encargó durante mucho tiempo de relatar, de diferentes maneras, la forma en la que el crimen se expresaba en el país.

Para Jaime Rodríguez (s.f.) en Colombia, particularmente, no hay una producción específica de novelas del género negro, como si hubo en Francia, pero es importante resaltar el surgimiento de las novelas de este tipo alrededor del Siglo XIX con la obra cumbre: *Una ronda de don Ventura Ahumada* del escritor Eugenio Díaz Castro, que narra la historia de un monje que escapa, en donde el jefe de policía de Bogotá es el encargado de buscar y encontrar al hombre en medio de trampas, testigos y arrestos que le dan sentido al relato policíaco; años más tarde, aparece Camilo Pardo Umaña, con una serie de crónicas reunidas en un libro llamado *Narraciones coloniales*, que es una colección sobre eventos e historias que tienen lugar en la ciudad de Bogotá y que incluye robos, asesinatos y otra serie de crímenes que lo enmarcan parcialmente dentro del género policíaco. Ya en los años 50, aparece la crónica roja, que debe ser diferenciada de la novela policíaca debido a que la crónica roja se establece como reportajes y crónicas de escándalos sobre hechos históricos de forma amarillista y exagerada; en los años ochenta aparece Gabriel García Márquez con su novela *Crónica de una muerte anunciada*, que es el libro que más se acerca tener las características completas del género policíaco. Por esta misma época, nacen las crónicas noveladas de Pedro Claver Téllez, que retratan la vida y los crímenes de docenas de bandoleros que ejercían durante la época de la Guerra de los Mil Días hasta los conflictos de los esmeralderos en Colombia. En los noventa es en donde más se reconocen los productos literarios que tienen un importante contenido relacionado con el género negro y la novela policíaca; aparece Fernando Vallejo con su obra *La virgen de los sicarios*; luego se encuentra

Santiago Gamboa con *Perder es cuestión de método*, que más adelante se convertiría en un producto cinematográfico. Finalmente, aparece Mario Mendoza con su obra *Scorpio City* en el que se narra una historia policiaca que incluye diversas dinámicas que reúnen características que podrían ser identificadas como una obra clasificada dentro del género negro o policiaco.

Si bien, en Colombia no se habla mucho del género negro porque no hay productos cinematográficos o literarios que cumplan con todas las características que los definan como tal, se hace necesario complementar este escenario del crimen colombiano y sus narrativas con la historia de Efraín González Téllez que, aunque no hace parte completamente de una historia del género negro, representa la dualidad de buenos y malos y de cómo se crean y modifican las representaciones sociales a partir de las narrativas: Efraín fue un bandolero conservador que se situó en Santander y Boyacá y que fue conocido como “Siete Colores”, fue considerado como una suerte de “Robin Hood criollo” a raíz de las historias que se difundían de pueblo en pueblo acerca de sus hazañas, sus escapes, sus escurridizas habilidades y de su vida en general; robaba a los ricos para darle a los pobres. Debido a esto, obtuvo el apoyo de muchos campesinos pobres y, como tuvo una vida llena de violencia, carencias y crímenes como muchos otros campesinos de la época - la falta de educación (cursó hasta tercero de primaria), presenciar el asesinato de su padre en medio de una batida del Ejército y quedar huérfano, el abandono de su lugar de origen por persecuciones de entes estatales- se creaba una empatía y establecía una imagen distinta de los bandoleros para los lugareños. El último día de su vida, el 9 de julio de 1965, enfrentó él solo a 1.200 soldados en un barrio del sur de la ciudad de Bogotá en donde permanecía escondido, lo que inevitablemente acabó con su vida. En el lugar que fue su trinchera los militares pusieron una placa que decía: “*Aquí peleó durante 4 horas un cobarde criminal contra 1200 valerosos soldados de la patria*” y alguien escribió abajo con lápiz: “*y casi se les va*” (Claver, 1993).

En torno a Efraín se creó un tejido social que incluía una serie de vínculos, la complicidad política, social y económica de los campesinos, lo que constituye el ambiente natural del bandolerismo (Sánchez & Meertens, 1983).

3.1.2.2 Un acercamiento al cine colombiano desde la caracterización del género criminal

El cine en Colombia podría ser definido como un cine exiguo que se ha caracterizado porque -desde los años veinte con el cine mudo que fue difícil de juzgar debido a su inaccesibilidad-, ha tratado de ser consolidado como un género propio, es decir que, se han realizado distintos esfuerzos para lograr establecer una cinematografía colombiana. Por lo tanto, debido a la falta de una entidad estatal que fuese productiva y no tan costosa, durante la época los esfuerzos debieron duplicarse para dar paso a las producciones de las décadas siguientes.

Así pues, el cine que quería hacerse en la última década del Siglo XX era una creación para la industria, carente de contenido y de reflexiones sobre una identidad propia o sobre una posición estética, lo que dio paso a producciones que solían ser de tipo marginal y de agitación política, elementos que lograron poner a Colombia en el mapa del cine durante los años sesenta. (Álvarez, 1978)

Por otro lado, los intentos por crear producciones independientes y que no necesariamente estuviesen ligadas a grandes capitales y a lo masivo, luego de muchos intentos fallidos, vislumbraron una pequeña posibilidad gracias al desarrollo de formatos económicos de producción y equipos ligeros, lo que produjo que fuese posible obtener producciones como *La Langosta Azul* de 1954 con creadores de alto renombre como Gabriel García Márquez.

En la década de los sesenta aparecen dos obras importantes que son las únicas consideradas como clásicos de la época y que lograron consolidarse de esta forma debido a que su contenido representaba la realidad cargada de sensibilidad; *Raíces de Piedra* de 1962 y *Pasado el Meridiano* (1967) hacen que José María Arzuaga destaque dentro de su época y,

a pesar de la precariedad en la que se dieron sus producciones y a la carencia de colaboradores técnicos que estuviesen a la altura de sus exigencias, son un valioso testimonio e indicador de las primeras producciones de cine colombiano de las que se podría hacer alarde gracias a un contenido que solamente ha podido ser reproducido en las obras de cine argumental de Víctor Gaviria. (Álvarez, 1978)

Cabe resaltar que los años sesenta y setentas estuvieron marcados con distintos hechos que otorgaron al cine nuevos elementos con los que se empezaron a destacar las primeras producciones cinematográficas de política y de lucha. En Colombia, surgió un limitado cine marginal, un cine de contrainformación, de didáctica política, un cine de consigna que era, al mismo tiempo, analítico y cargado de emocionalidad. Las anteriores -escasas- producciones llevaron al cine colombiano, por primera vez, a foros de cine internacionales. (Álvarez, 1978)

De esta forma, aparecen los primeros personajes que dieron legitimidad al cine colombiano: Carlos Álvarez, un documentalista que profesaba que el cine debía tener una función social porque, de lo contrario, no debía ser llamado cine; Martha Rodríguez y Jorge Silva, quienes desarrollaron un camino de reflexión antropológica y política a partir de un cine de observación y respeto por la realidad. De ellos se deben rescatar producciones como *Chircales (1967/72)* y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1982)* que se destacan por ser producciones completamente humanas, algo coyunturales y un poco marginales.

Una contraparte de este cine marginal, que fue marcado por tendencias más vanguardistas, fueron los documentales realizados en Cali por Carlos Mayolo y Luis Ospina, que con cintas como *Oiga Vea (1971)* resaltaban entre las demás obras debido a la observación crítica de la realidad, pero con elementos surreales, sarcasmo y algo de distanciamiento.

Con la aparición del cine marginal, se creó un efecto en las tendencias comerciales y la presión hacia el Estado para poder obtener más apoyo en las producciones cinematográficas aumentó, partiendo del supuesto de que era imposible realizar obras propias de cine

colombiano que compitieron con las grandes industrias, sin la existencia del apoyo oficial. Así pues, el 6 de septiembre de 1972 se publicó la resolución 315 de la Superintendencia de Precios, que fijó una tarifa para la exhibición de cortometrajes y largometrajes colombianos. Lo cual llevó a que se cobrara un sobreprecio especial por cada boleta de entrada a los teatros que presentarán películas colombianas. Todo lo anterior, con el fin de fomentar la industria cinematográfica nacional (Higueta, 2012)

Sin embargo, esa fue la oportunidad de muchos para poder experimentar y ganar dinero a costa de producciones de muy baja calidad e interés. Ejemplos de esto son cineastas como Ciro Durán, quien hizo una serie de cortometrajes en 16mm que terminó como un largometraje y que documenta la situación de los niños bogotanos en situación de abandono y que vivían en la calle. *Gamín (1976)* es una producción ambigua que mezcla la crudeza con el oportunismo y que -inesperadamente- tuvo un gran éxito internacional.

Producciones como las de Durán son el objeto principal de crítica de Carlos Mayolo y Luis Ospina en la cinta *Agarrando pueblo (1977)* que deja ver un comentario ácido e inteligente a la llamada “Porno miseria” o “Cine miserabilista” que se refería a ese tipo de obras que habían tenido su origen en una suerte de cine independiente que era deformado por utilizar la miseria como un tema impactante y, por lo tanto, como una mercancía que hacía parte de ese afán de lucro que surgió luego de la ley que apoyaba la creación de producciones cinematográficas colombianas. Por lo tanto, la miseria en vez de ser un tema de denuncia y análisis, se había convertido en un objeto vendible al exterior. (Ospina y Mayolo, 1978).

Lo anterior llevó a que muchos de estos productores se inclinaran por este tipo de género, teniendo en cuenta que era uno de los que más producía dinero en la época y que el miedo latente de los nuevos cineastas era justamente el de no poder recuperar lo invertido en las películas que habían hecho.

3.1.2.3 FOCINE

Con todos los avances que habían surgido en las últimas décadas del Siglo XX aparecieron las inevitables interrogantes sobre cómo debía ser ese cine del que muchos querían empezar a hacer parte, o cuál era la manera correcta de producirlo y de hacer que este llegara al público. Así pues, aparece FOCINE en 1979, la Compañía de Fomento Cinematográfico que fue una entidad del Estado que se encargó del Fondo Nacional del Cine Colombiano y facilitó la producción y distribución de un gran número de películas colombianas que antes había sido imposible (Melo, 1978)

Personajes que habían sido formados en el exterior y que habían esperado mucho para poder poner a prueba sus conocimientos, lograron la oportunidad de hacer su primer largometraje. Tal es el caso de Francisco Norden, quien, inspirándose en la novela de Álvarez Gardeazábal, crea su película *Cóndores no entierran todos los días* (1984) que se destaca dentro de su época porque, si bien no es perfecta, cuenta con muchas características que habían sido inéditas hasta el momento.

Finalmente, FOCINE, envuelta en una crisis de reconocimiento, burocratización, intereses políticos y económicos, termina para dar a entender que su actividad, más que impulsar el cine colombiano y ayudar a quienes querían darse a conocer dentro del mundo el séptimo arte, terminó coartando la creatividad cinematográfica en Colombia, lo cual es una notable paradoja, teniendo en cuenta que la compañía había sido creada con el fin de aportar al crecimiento cinematográfico nacional (Melo, 1978). Sin embargo, inevitablemente, se debe resaltar que no fueron asuntos meramente burocráticos los que llevaron al cine colombiano al declive en la época, sino que, adicionalmente, existía la dualidad entre el cine cultural y el cine comercial, por lo que también es necesario tener en cuenta que el público también jugó un papel muy importante en los esfuerzos por hacer que el cine colombiano surgiera, partiendo de la idea de que la conciencia del público se ve alterada por los mismos medios

que este consume, por lo tanto, para realizar producciones cinematográficas que fuesen al menos reconocidas durante la época, debía solucionarse primero la interrogante de qué era lo que el público de los años sesenta estaba dispuesto a ver, basándose en el estado de conciencia que era producido por lo que podían obtener de los medios que consumían; solamente a partir de esto, podría ser posible la creación de un cine colombiano en sí mismo.

Así pues, como no es posible hablar propiamente de un cine colombiano que dé cuenta de ciertas características específicas que ayuden en su identificación, tampoco es posible hablar de un cine colombiano de género criminal. Sin embargo, es posible aproximarse a ciertas producciones que, por su contenido, podrían ser un referente de un género criminal que fue creada por un productor colombiano.

Tal es el caso de “*Crónica Roja*” de Fernando Vallejo, un largometraje que fue censurado en Colombia y que alcanzó su reconocimiento en los festivales de cinematográficos de México debido a que su argumento refleja elementos característicos de la cultura colombiana: la subversión de lo que es considerado como legal e ilegal, la legitimidad otorgada por el pueblo a figuras que están al margen de la ley y que infringen la normativa social, la justicia por mano propia, entre otros.

4. MARCO EPISTÉMICO

4.1 Funcional Estructuralismo:

El pensamiento clásico sociológico ha desarrollado diversas propuestas que buscan la comprensión y análisis fenomenológico de las prácticas y comportamientos sociales sujetos a un marco situacional colectivo y provenientes del interés histórico a la resolución de la pregunta por el orden social como respuesta a los conflictos sociales coyunturales, teniendo grandes influencias epistémicas de diversas escuelas de pensamiento e investigación social para el estudio reflexivo de las formas del ser y pensar en una escala social. De esta forma

nace la propuesta teórica del Funcional Estructuralismo, la cual rescata postulados tradicionales del movimiento académico del Evolucionismo social⁷ y también del trabajo de Emile Durkheim para la construcción de un modelo teórico macro de presunción universal que entiende la sociedad como un sistema complejo y estructural cuyos elementos se comportan como un todo generalizado y holístico que a su vez, trabajan en conjunto para la obtención de una armonía colectiva y un diálogo entre el orden del sistema social y la libertad individual de los actores en este.

Ahora, aunque para esta corriente teórica la estructura social no amenaza la subjetividad y libertad del actor en tanto que la acción⁸ racional es significativa para determinar los elementos morales y normativos que funcionan como estructuras organizadas, es necesaria la concepción de diversos subsistemas⁹ que contengan las normas, tradiciones e instituciones, para asegurar la integración de los agentes en el espacio societal; estos subsistemas funcionan interdependientemente mediando la correspondencia entre estos mismos y los niveles de la estructura social, para apreciar la debida interacción entre el actor y la sociedad, buscando que *“cada actor se oriente hacia otros actores”*. (Parsons, 1966, p.21)

“La base común no es la teoría del individuo como unidad de la sociedad, sino la teoría de la acción como «materia» de que se constituyen tanto los sistemas de la personalidad como los sistemas sociales” (Parsons, 1966, p. 15)

⁷ Esta propuesta trabajada principalmente por el sociólogo Herbert Spencer, propone una analogía entre conocimientos de la biología hacia la ciencia social, donde se entienden a la sociedad como un cuerpo orgánico completo en donde los elementos que la componen funcionan como órganos que trabajan de manera consecuente e interdependiente. De igual forma, se propone una conceptualización de la estructura en donde la función de los sistemas sociales se entiende en relación a las dinámicas de adaptación de las estructuras y de los actores en ellas.

⁸ La acción es definida por Talcott Parsons como *“un proceso en donde el actor-situación tiene significación motivacional para el actor individual o, en el caso de una colectividad, para sus componentes individuales”* (1966, p.7)

⁹ Sistema Social: contiene normas y valores, determina el estatus/rol del actor para la integración funcional. Sistema Cultural: lenguaje y prácticas culturales que permite la latencia o adaptación de los actores en la estructura. Sistema de personalidad: contiene las motivaciones y metas que orientan la acción. Organismo conductual: parte biológica que permite la adaptación. (Parsons, 1966)

En este sentido, las manifestaciones culturales, políticas y económicas de la estructura poseen incidencia en el funcionamiento transversal y organizado para la institucionalización como exigencia del sistema social sobre los roles y sus complementos en las necesidades colectivas e individuales, puesto que *la pluralidad de actores individuales que conforman un todo*, en relación a las acciones singulares y las prácticas intersubjetivas entre los actores en una situación puntual donde sus motivaciones alteran la orientación de la acción y por ende las dinámicas de la estructura general. (Parsons, 1966, pág.6)

Uno de las personalidades más importantes para esta propuesta teórica fue Talcott Parsons, quien propone en un primer momento de su vida académica “La Estructura de la Acción Social”, que todos los sistemas tienen que satisfacer imperativamente algunas necesidades del mismo que se forman en la interacción de los actores, para mantener su adecuado funcionamiento y por ende establecen el esquema AGIL que agrupa las características fundamentales que la estructura debe mantener: adaptación, metas (*goals*), interacción y latencia. Posteriormente, en un momento más maduro de su teoría, escribe El Sistema Social, como una teoría general en donde se cuestiona el papel del actor dentro de toda la dinámica del sistema societal.

4.2 Materialismo histórico

Esta postura epistémica deviene de la doctrina teórica del marxismo leninismo que busca aplicar una perspectiva evolucionista y dialéctica a la comprensión e interpretación fenomenológica histórica como extensión de los principios del materialismo dialéctico a la comprensión social¹⁰, para de esta forma comprender el hombre como un sujeto histórico que se encuentra adscrito a un marco social y económico, en relación a las dinámicas de interacción determinadas por el trabajo, en tanto que toda la historia universal no es más que

¹⁰ De esta manera se entiende que los fenómenos sociales son producción material de la historia y la afección de la misma en la dinámica productiva del hombre en sociedad.

la producción del hombre por el trabajo humano, dado que su base es la actividad práctica en sociedad. (Marx, 1844)

Ahora, esta propuesta reconoce que las dinámicas de desarrollo de la producción material es fundamental en la existencia del hombre, puesto que su fuerza material condiciona el tránsito de un régimen social a otro, que presupone la existencia de la estructura social; de esta manera hay una relación entre la producción, el hombre y la naturaleza¹¹, en donde surge una apropiación y transformación de esta última para la obtención de materias primas que permitan la subsistencia colectiva, y a su vez la obtención del progreso social a partir de la perfilación del proceso evolutivo material, estableciendo que el inicio de la historia humana se da en el momento en el que el trabajo media la concepción del hombre y este se configura como un animal productor de instrumentos para la actividad productiva social, en el establecimiento de una interacción dialéctica entre el hombre, la naturaleza y lo social. (Marx, 1974, p.477)

5. MARCO CONCEPTUAL

Partiendo de la importancia de establecer las categorías que serán desarrolladas a lo largo del texto, se tendrán en cuenta las definiciones de las mismas a partir de teóricos como Theodor Adorno, Max Horkheimer en su *Dialéctica de la ilustración* (1994), que describen la *industria cultural* -porque en su momento fue definida en singular- como un proceso a través del cual el mundo es conducido, que utiliza técnicas de reproducción y a través del cual se satisfacen unas necesidades específicas por medio de bienes y servicios culturales y/o artísticos estandarizados debido a la producción en serie. Además de esto, construyen aquella figura a través de la cual se aliena, se homogeniza y se adecua a la sociedad para que adopten

¹¹ Desde esta postura, la naturaleza se comprende como un producto histórico material que es manejado por el hombre para la producción y el trabajo.

comportamientos particulares, permitiendo a la industria venderles bienes y servicios de forma sistemática, a través de la producción en serie que “sacrifica aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social” (Adorno & Horkheimer, 1994).

Precisamente, son estas industrias las que se han encargado de establecer unos sentidos ideales, en función de modificar los modos de vida de los sujetos, alterando sus percepciones frente a la realidad, ya que “cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres, aquello en lo que dicha industria los ha convertido ya” (Adorno & Horkheimer, 1944); por consiguiente, han cumplido con la función -indirectamente- de “alimentar” los imaginarios colectivos, con los que los sujetos le hallan sentido a la realidad social de la que hacen parte. Así pues, la instauración del consumo masivo como fenómeno social, configura diversos patrones que condicionan las prácticas de conducta de los grupos sociales, afectando sus formas tradicionales de percibir la realidad y estableciendo nuevos modelos de interacción entre estos mismos, puesto que “la Mass Media se dirige a un público heterogéneo y se especifica según "medidas de gusto", evitando las soluciones originales, [...] ya que tienden a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, creando "tipos" reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concreción de nuestras experiencias y de nuestras imágenes, a través de las cuales deberíamos realizar experiencias”. (Eco, 1968, p. 46-48)

Ahora bien, estos imaginarios que se han formado a través de las experiencias colectivas de los individuos, se experimentan desde múltiples escenarios, y no necesariamente en el marco de lo popular, suscitando la necesidad problematizar las lógicas académicas e institucionales con las cuales se trata “lo popular”, en la medida que tradicionalmente, se perpetúa un discurso reduccionista de este concepto. Para Néstor García Canclini, en su texto *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?* (2004), aunque los estudios sobre las culturas populares han existido desde hace muchas décadas, y algunos escritores,

antropólogos y especialistas en folklore han producido *libros útiles* para conocer los mitos, instituciones y costumbres de ciertos pueblos, casi siempre limitaron lo popular a manifestaciones de zonas rurales más o menos ajenas a las transformaciones contemporáneas del capitalismo. En este sentido, se muestran los productos tangibles de estas expresiones culturales, pero se esconde el proceso social que los engendró, seleccionando objetos y movimientos que mejor se adaptan a los criterios estéticos de las élites, eliminando los signos de pobreza y construyendo una historia contradictoria en torno a lo que se entiende por popular.

En esta perspectiva, las tradiciones dejan de asociarse automáticamente con lo popular, pues también pueden ser el eco de lo hegemónico o del lugar que el poder asigna a las clases subalternas -por ejemplo, las leyendas y los refranes que llaman a contentarse con lo que se tiene-. A la inversa, lo masivo, que tan eficazmente contribuye a la reproducción y expansión del mercado y la hegemonía, también da la información y los canales para que los *oprimidos* superen su dispersión, conozcan las necesidades de otros y se relacionen solidariamente, así pues, gran cantidad de teóricos, en especial de la Escuela de Frankfurt, desarrollan una reproche a las expresiones populares de la cultura puesto que estas explotan los descubrimientos de la vanguardia, para su banalización, reduciéndolos a elementos de consumo para la sociedad de Masas (Eco, 1968, p. 44). Pese al valor de esta redefinición de lo popular por su oposición a lo hegemónico, no siempre ayuda a entender sus transformaciones en un mundo masificado, sobre todo, cuando se interpreta rígidamente la polarización hegemonía/subalternidad y se sustancializa cada término; entonces, la cultura popular es caracterizada por una capacidad intrínseca, casi congénita, de oponerse a los dominadores, y en cualquier diferencia se cree ver una impugnación.

Así pues, en el ejercicio de lo popular, surgen expresiones narrativas que resumen el discurso y la expresión de estas prácticas culturales; para Barbero, en su texto “Oficio de

cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura”, las narrativas populares son esas formas de saber contar por medio de la oralidad, a través de la persistencia de los dispositivos de la cultura y enunciación de lo popular; entendiendo como protagonista la preservación de estas dinámicas, puesto que el relato popular se realiza siempre en un acto de comunicación y como una puesta en común de una memoria que fusiona la experiencia con el modo de contarlo (Barbero, 2002, p.156).

Además de esto, se debe entender que para Barbero (1987) existe una literatura con una estructura oral en su escritura que logró que las clases populares tuviesen el paso de lo oral a lo escrito y que es este tipo de literatura en la que se produce el tránsito de lo folklórico a lo popular: *literaturas de cordel* -en España- que están dirigidas predominantemente a la población campesina, y las *literaturas colportage* -en Francia- que tenían un circuito de difusión más urbano. Así pues, es importante señalar que desde la España del Siglo XVIII, se reconoce el ‘divorcio cultural’ creado a raíz del paso de lo folklórico a lo popular y es entonces cuando el pueblo, los campesinos, responden a esas literaturas clásicas “imitando burlonamente y mestizando” (Barbero, 1987, p.112) y justo allí es cuando las narraciones de los bandoleros se convierten en historias de lances de honor donde se exalta al que vive fuera de la ley y se glorifica el valor de vivir arriesgadamente a costa del crimen, burlándose de la burguesía a través de estas narrativas, erigiendo a sus propios héroes.

En cuanto al crimen, según Tonkonoff en su texto “Las funciones sociales del crimen y el castigo. Una comparación entre las perspectivas de Durkheim y Foucault” (2012), este fenómeno pertenece al campo de lo social porque configura, moviliza y excede a los conjuntos sociales y a sus miembros, en la medida que se configura como un fenómeno social por el modo en el que se produce su definición dentro del marco de la acción prohibida, la transgresión criminal, el castigo penal y el orden social; así pues, las formas en las que esta acción se actualiza, las motivaciones que la empujan y la manera en la que se

difunde, así como las reacciones que provoca en los individuos, permiten establecer unos modelos de comportamiento social, que si bien están influenciados por otros discursos de entorno cultural, terminan dictaminando unas formas del ser y del pensar en el sujeto en relación con su ambiente material y humano. La intensa necesidad de personificación del crimen, se fundamenta en la construcción de un personaje místico que posee valores celestiales, cohesionados en la expresión los imaginarios que surgen en torno al misterio y al miedo, representados en la construcción heroica del crimen, donde el criminal se identifica como un hombre de respeto que no “tolera” las afrentas sufridas, y por ende busca vengar por medio de la violencia privada estas “injusticias” recibidas (Catanzaro, 1992, p. 22).

Finalmente, en este sentido surge el mito popular del bandido gracias a las narrativas difundidas por los discursos mediáticos de la literatura y el cine, puesto que, los procesos de construcción de la Mass Media “altera los sistemas de valores [...] estableciendo nuevos modelos -de comportamiento- ético-pedagógicos” (Eco, 1968, p. 41), donde los proscritos son bandidos sociales, evidenciados en formas primitivas de las revueltas contra las políticas jurídicas; así pues, la tendencia a idealizar la figura del bandido y a olvidarse de los lazos que establecen estos mismos con la ilegalidad (Catanzaro, 1992, p. 54-55), se desarrolla a partir del reconocimiento situacional que genera la figura del delincuente con el consumidor de esta narrativa cultural, en la medida que el relato establece unos valores y sentidos específicos, legitimando las prácticas del crimen como solución de los conflictos de la sociedad; ahora bien, esta legitimación re-territorializa los límites culturales que determinan la normatividad en cuanto a los comportamientos de los sujetos adscritos a una sociedad, configurando nuevas dinámicas con sentidos específicos, desde los cuales las colectividades han entendido los diferentes componentes de las estructuras que conforman la realidad, y a su vez, han configurado distintos patrones de relación de sí mismos, no solo con su entorno, sino también con sus semejantes, transformando las prácticas de vinculación y

comunicación entre estos mismos, además de sus procesos de entendimiento cultural y político.

6. MARCO TEÓRICO

La propuesta teórica que dirige la ruta de construcción y formulación investigativa de esta investigación se plantea inicialmente a partir de las configuraciones metódicas que comprenden el campo de las mediaciones como escenario de vinculación entre un hecho o acontecimiento particular y la narración situacional o contextual de este mismo en relación con las narrativas (del crimen) que devienen de los productos de la gran empresa cultural; así pues, surge la importancia por definir el eje conceptual principal, a partir de los procesos de mediación social que determinan y configuran modelos particulares de actuar y pensar en un contexto puntual, en vinculación con los mecanismos criminales que establecen unas formas de retratar los fenómenos populares e institucionales a partir de la incidencia de estos discursos en los escenarios de la cotidianidad; de esta forma, en la concepción de mediación (como categoría conceptual) tal como la propone Jesús Martín Barbero (1987), primeramente se debe pasar de hacer hincapié en los medios para centrarse en los procesos de intercambio que afectan y median la aprehensión de un relato, identificando a este proceso como aquella instancia cultural desde la cual hay una apropiación conceptual de la audiencia, para así estructurar dinámicas de significación social.

Así pues, las mediaciones se configuran como aquel espacio inmaterial que permite la existencia de cualquier significado o sentido posible en donde no se establece una jerarquización -desde el sentido individual- de los patrones culturales que rigen esta misma (Orozco Gómez, 1996). Para Barbero (1987) surgen un conjunto de influencias que estructuran los procesos de aprendizaje e intervienen en los agentes sociales que inciden en la recepción del consumidor; en este caso, los patrones del relato criminal se ven mediados por

diversas instituciones o puntos de enunciación, que afectan la comprensión de estas mismas en relación al contexto donde se gestan, y generan nuevos sentidos discursivos para narrar la historia social que aumenta los niveles de recreación de sentidos, junto con la significación de realidades que inciden en los procesos de interacción, tanto con lo institucional como lo popular, puesto que esas creaciones de sentido al estar configuradas en función a otros relatos, establecen unos patrones de identificación de personajes o situaciones (ejemplo, el criminal pasa a ser el héroe para el pueblo, pero para la institución normativa sigue siendo el “ilegal”).

Ahora bien, aunque si hay una incidencia desde los procesos de mediación social en torno a la construcción de significados, está claro que ningún actor dentro de todo este campo puede controlar a totalidad la construcción de significados puesto que está muy presente el carácter variante gravitacional en el donde las significaciones se alteran según diversas circunstancias (Barbero, 1987); estas alteraciones se configuran también a partir de unos sentidos culturales que transversalizan todos los patrones sociales en términos de la jerarquización estructural del poder que configura unas hegemonías culturales donde no solo están determinados por una clase dominante, sino que también hay incidencia de todos estos escenarios que determinan los símbolos culturales dominantes en una sociedad.

Para Antonio Gramsci, la dimensión del sistema del capitalismo no sólo se deriva de elementos meramente económicos o en clave de la producción laboral, sino que también transversaliza otros ámbitos tales como la cultural, el arte, la educación, entre otros elementos socio-culturales, que afectan a la constitución y entendimiento de los sectores o grupos que pertenecen a una sociedad -popular versus institucional-, así, la hegemonía se configura como aquella forma de dominación en la dimensión social de unos sentidos sobre otros, que en relación a los procesos de mediaciones, se ubica como aquella ruta que permite hegemonizar la opinión pública, el pensar y el actuar (Gramsci, 1975). Así, surge la legitimación de un

discurso en función a la importancia narrativa que posea quien o que le está enunciando, determinando así los sentidos “adecuados” que rigen las actividades dentro de una sociedad; de esta forma, las dinámicas de los relatos que permean el escenario del crimen permiten la reivindicación de las hegemonías culturales a partir de las mediaciones narrativas, que no siempre se presentan desde el marco de la legalidad, e instauran unos modos de pensar y comprender la realidad adversos y diferentes.

Por otro lado, para Manuel Martín Serrano (1977):

“la teoría de la mediación considera que lo relevante en el análisis del cambio social, no es que determinado componente del medio humano sea objeto, modelo u objetivo; sino el proceso mismo por el que los objetos son relacionados con los objetivos mediante modelos y el permanente movimiento que lleva a todo modelo a objetivarse, y a todo objeto a constituirse en portador de la mediación”. (pág. 74)

Así, nuevamente se transforman las formas de comprensión fenomenológica, en donde se prioriza el proceso de vinculación de escenarios para comprender su incidencia en la formación social, y de igual forma se genera la divergencia axiológica entre la concepción “natural” (en términos biológicos) de la cosa y la instrumentalización de este mismo en objeto, puesto que estas formas de concebir las estructuras sociales y los diferentes fragmentos que las conforman, construyen nuevas significaciones que se expresan en la representación tanto individual como colectiva del hecho o el individuo a considerar (Gramsci, 1977); así, la cosificación permite la facilidad de creación de significados, que mediados por unos enunciadores particulares, pasan por los sentidos hegemónicos y determinan unas definiciones de la realidad desde lo popular, que se extrae del procedimiento estructural de la institución y ambienta sus propias lógicas de funcionamiento en relación con sus circunstancias inmediatas. Para Gramsci, lo popular se enmarca fundamentalmente en las dinámicas de explotación constante que generan unos sentidos de resistencia, no solo -como

ya se había tratado arriba- en el ámbito de la producción laboral, sino también y fundamentalmente lo que compete las prácticas culturales que han moldeado un tipo de “cultura popular” hegemonizada y sumisa fabricada por los de “arriba” (1989).

De esta forma, las expresiones masificadas literarias del folletín o los textos por encargo que trataban el escenario de lo criminal como temática de interés social, se pensaban en función de una proliferación y crecimiento económico del sector editorial, teniendo serias afectaciones en los procesos de autoidentificación cultural, en tanto que las mediaciones gestadas en el proceso de consumo de los relatos periodísticos o literarios, construyen unas representaciones a partir de los contenidos que se están adquiriendo por medio de la lectura del relato, y que a su vez identifican unas características fundamentales mediante las cuales se entenderá la figura del criminal, el policía y la legalidad.

7. MARCO METODOLÓGICO

En el marco del proyecto de investigación que se perfila durante este escrito, se pretende identificar desde el escenario de las mediaciones sociales, las representaciones que devienen de relatos literarios y audiovisuales, que afectan las concepciones colectivas de elementos fundamentales de la base estructural social, tales como las instituciones o los agentes institucionales; en este sentido, se adopta la metodología propuesta por Manuel Martín Serrano en su texto “La producción social de la Comunicación”, en donde se pretenden establecer algunos valores y tipos de mediación, a partir de la identificación de un sistema de referencias presentes en un producto comunicativo, por medio del análisis de los códigos y símbolos representados en situaciones de temporalidad, actores y relaciones de protagonismo y antagonismo de cada narración.

En este sentido, la aproximación metodológica conceptual de este texto se expresa a partir del reflejo de cómo el proceso social de la producción de la comunicación tiene la

intencionalidad directa de establecer puntos de conexión entre un conjunto de elementos que devienen de los relatos discursivos de la industria cultural y el acontecer social; esta intención, es justificada en tanto que los relatos intentan obtener por medio de la mediación comunicativa un consenso sobre las representaciones construidas colectivamente por los discursos que se comparten en un grupo social (Martín Serrano, 1993). Estos modelos de representación, pertenecen al marco superior de un *Sistema Social* que está bajo el condicionamiento de normas, creencias e ideas, y se configuran -desde la perspectiva teórica funcionalista- como la complicitad de roles sociales en función a la interacción de personalidades, desde la cooperación o el antagonismo, que surgen como nichos impersonales que tienen obligaciones a realizar de manera específica, y a su vez complementan el funcionamiento del sistema. Este sistema estructural se compone a su vez por organizaciones para la reproducción de la sociedad (instituciones), y por recursos para la reproducción social.

Otro elemento que repercute dentro de la afectación discursiva del relato dentro del Sistema Social, es el Sistema Cognitivo, que hace referencia a las interpretación que cada actor hace con respecto al escenario acontecer social a narrar, se puede fortalecer o cambiar, configurándose esto mismo como la representación del hecho en cuestión, que funciona de manera autónoma. (Martín Serrano, 1993)

7.1. DISEÑO METODOLÓGICO

Ahora bien, en cuanto al diseño metodológico aplicado, el autor propone la construcción de una matriz de análisis que pretende evidenciar los valores de referencia (juicios de valor en el relato), los tipos de mediación (relato de un medio: cine o literatura) y las instituciones mediadoras del relato a narrar, en aras de identificar la mediación cognitiva (mitificación de

la realidad) y la mediación estructural (ritualización de la realidad), para describir los elementos puntuales del medio técnico que consolidan aquellas representaciones.

De esta forma, se parte por establecer un análisis temporal de la realidad del relato, en donde se busque ubicar este mismo dentro de un espacio temporal delimitado para comprender contextualmente lo propuesto por la narración; seguidamente se procede a hacer un estudio de actores por medio del desarrollo de una tipología de estos mismos, categorizando su configuración discursiva entre: actores de acción (quienes ejecutan) y actores de comunicación (quienes comunican); posteriormente esta tipología permite consolidar unos niveles de actuación que oscilan entre la dicotomía del conflicto permanente en el relato entre el antagonismo y el protagonismo, o entre el héroe y el antihéroe.

En la aplicación de la metodología se pretende el análisis de dos relatos narrativos que da cuenta de las prácticas de ejecución y comprensión del crimen como fenómeno social en la época de la violencia con la manifestación del bandolerismo, específicamente con el texto “El mito de Siete Colores: relatos de la vida del bandolero Efraín González Téllez” del cronista Pedro Claver Téllez y el audiovisual “la tormenta” de Fernando Vallejo, en aras de identificar los procesos de mediación que devienen dentro de la narrativa de estos productos. Para ello se busca construir una matriz basada en la propuesta trabajada por Manuel Martín Serrano en su texto “La producción social de la Comunicación”, que a través de la descomposición del relato busque dar cuenta de las percepciones de la realidad y concepciones colectivas por medio de la identificación de códigos, símbolos, valores de referencia, tipos de mediación e instituciones mediadoras presentes en los discursos intercambiados por los actores, personajes y espacios temporales.

Para la ejecución de la matriz se hace pertinente la explicación de los indicadores aplicadas en la misma según la propuesta teórico-metodológica de Serrano, que permiten la

construcción de un análisis riguroso y metódico que oriente a una mejor obtención de resultados.

En primer lugar, **la mediación** se configura como la relación existente entre un acontecer social y la narración que se hace de este mismo, en donde quienes narran se configuran como mediadores sociales en tanto construyen representaciones colectivas de la realidad, que están determinadas por los objetos de referencia presentes en los relatos mediáticos (Martín Serrano, pg. 129). Para Serrano, estos **objetos de referencia** surgen en el acontecer y se ubican a favor o en contra según la narración ya hecha por algún actor involucrado en la situación, puesto que parten de un marco referencial que les permite calificar el hecho según las pautas normativas dadas anteriormente por la estructura (Martín Serrano, pg. 130). Ahora, existen dos tipos de mediación -cognitiva y estructural-, en donde se manifiesta la mitificación y ritualización en el relato.

La **mediación cognitiva**, es aplicada en relación a los modelos de reproducción de valores y normas que por medio de los discursos divulgan, en diferentes escenarios, un acontecer social desde una perspectiva específica dentro de un sistema puntual; de esta forma hay una narración clara de lo que sucede en tanto hay una apropiación de los sucesos en función a los intereses del narrador. Para establecer un proceso mitificador de un acontecer, este tipo de mediación se permite operar sobre las narraciones a partir de la construcción de modelos específicos de representaciones de mundo, en donde el relator establece una visión específica del suceso que deviene de su concepción individual, ética y moral, representada en las pautas de valor que desarrolla en el relato, configurando a su paso un conflicto emergente entre el acontecer y el creer. (Martín Serrano, pg. 131)

Martín Serrano en su texto propone un proceso específico para la identificación de esta mediación en el relato, al establecer un análisis de los personajes participantes del mismo en relación con su papel -o los múltiples roles otorgados en el acontecer de los sucesos-, para

identificar de qué manera se representa la mitificación a partir de la construcción narrativa de estos; ahora, en cuanto a su descripción, los actores del relato poseen ciertos atributos que los guían a la obtención o alcance de metas y objetivos específicos por medio de sus acciones, haciendo uso de ciertas herramientas o instrumentos para ejecutarlas, perfilando conductas y comportamientos que suelen ser legitimados o desaprobados durante toda la narración en función al carácter normativo del sistema social general del suceso.

En cuanto a la **mediación estructural**, esta se configura para determinar el modelo comunicativo que se utilizará para narrar el acontecer desde una perspectiva, a partir de la organización específica y determinada de la cronología de los hechos, en función de establecer dinámicas de ritualización de los sucesos narrados (Martín Serrano, pg. 131). En el análisis de esta, el autor propone identificar la estructura que configura el relato, además del modelo utilizado para la divulgación de la narración. Estas dos mitificaciones se ven permeadas por los **Sistemas de referencia** del relato que se configuran como todos los elementos emergentes que se narran en un espacio- tiempo determinado y que se transforman o desaparecen, permitiendo identificar los efectos de la narración del acontecer. (Martín Serrano, pg. 133)

Por otro lado, durante el relato son narrados diversos **objetos de referencia**, los cuales se configuran como situaciones específicas en las cuales suceden los hechos y que han sido determinadas por los valores y demás elementos del análisis; estos objetos se encuentran fuera de la dinámica comunicativa en tanto que es el relator quien decide cuáles temáticas acontecen en la narración, qué valores de referencia ubican los personajes, y a su vez qué selección de datos se configurarán en la estructura y fondo del relato. De igual forma, estos objetos permiten la transferencia de valores -determinada por el relator-, en donde según Serrano, estos permanezcan constantes así el objeto se transforme al asignar diferentes

referentes de valor, puesto que determinan la forma de entendimiento del acontecer y la perspectiva del suceso. (Martín Serrano, pg. 135)

Otro elemento importante para la identificación de las dinámicas de mediaciones dentro del relato son los **valores de referencia**, que se establecen como los principios transferidos por el relato a partir de la secuencia de datos seleccionada por el relator para la construcción del objeto de referencia y demás elementos del análisis; estos principios son puestos en discusión en función del acontecer, puesto que la narración permite la vinculación directa entre la situación del acontecer que se produce en el marco del sistema de referencia, que define y busca preservar estos valores de referencia puntual. (Martín Serrano, pág. 153)

Finalmente, se desarrollan **los actores**, los cuales ocupan un papel fundamental en tanto que son los sujetos que en la ejecución de acciones específicas determinan la transformación de los sucesos en el acontecer que se narra; el concepto de actor es tomado de la propuesta teórica funcionalista de Talcott Parsons, que ya ha sido mencionada anteriormente. En esta propuesta, se hace fundamental identificar la orientación de la acción que es dada en una situación particular, en aras de que el actor alcance un fin específico pero que está limitado por unas regulaciones externas -medios y condiciones-, que han sido determinadas por un conjunto de subsistemas adscritos al gran Sistema Social (Personalidad, Social y Cultural), para el funcionamiento ordenado de la estructura societal y la integración de la actividad social, que ha sido permeada por los sistemas de expectativas que determinan el funcionamiento de la acción en relación a una sanción o recompensa social.

El funcionamiento completo del sistema parte de la ejecución de la **acción** por el **actor**, la cual se da una situación específica para el alcance de unos fines individuales o colectivos a partir de la interacción comunicativa entre un **alter** y un **ego**; esta ejecución permite que el sujeto protagonista adquiera un **rol**, representado en su función social en la estructura, y a su vez un **estatus**, que es el posicionamiento de este en la escala social, los cuales están

mediados por un conjunto de **pautas valorativas** compartidas que se establecen en el carácter normativo transversal a la estructura, y están inmersos en el **subsistema social** que busca la **integración** de los actores en relación a la instituciones.

En cuanto a los diversos subsistemas, estos se encargan de mantener **la latencia** (sistema **cultural**), **las metas** (sistema de **personalidad**) y la **adaptación** (sistema **psicológico o de conducta**) de los actores en la estructura, y de igual forma trabajan en función a las **disposiciones de necesidad**, que a partir de las motivaciones personales pretenden una gratificación por parte del resto de la sociedad como respuesta directa a la acción, mientras que según los valores compartidos orientan esta misma a partir de unos sentidos cognitivos, apreciativos o morales de la actividad social.

Ahora bien, al adaptar estas definiciones conceptuales a su propuesta teórica Serrano establece una definición de los actores directamente relacionada con las facilidades de su accionar con la transformación del acontecer narrado, y de esta forma los categoriza en **actores ejecutivos** (acción directa) y **actores comunicativos** (acción indirecta); por un lado los actores ejecutivos son los que ejecutan acciones motrices en el acontecer narrado, por ejemplo disparar un arma o conducir un auto, mientras que los actores comunicativos, desarrollan actividades discursivas en aras de expresar una perspectiva específica con relación a relato que se narra.

7.2. ANÁLISIS DE MEDIACIONES

En este fragmento se vinculan los análisis de las unidades investigativas, junto con los resultados de tipo cognitivo que se han logrado a partir de la aplicación metodológica ya desarrollada anteriormente, en donde los hallazgos que se exponen se explican, principalmente, a partir de diversas relaciones binarias que establecen un proceso de mediación dentro de los relatos y aconteceres narrados en cada producto.

7.2.1 Análisis de las crónicas: Los procesos de mediación en dos relatos del libro “El mito de Siete Colores: seis relatos en torno a la vida del bandolero Efraín González Téllez” de Pedro Claver Téllez

Teniendo en cuenta que el enfoque metodológico escogido es la teoría de las mediaciones, se hace relevante destacar la matriz de análisis de contenido como la herramienta base del diseño metodológico propuesto por Manuel Martín Serrano, con el fin de comprender la relación que se ha establecido entre la literatura criminal y los procesos de mediación social.

A partir de la definición del concepto de mediación, entendiéndose este como la relación que existe entre un suceso histórico y el relato que se cuenta de este, uno de los criterios de selección tenidos en cuenta para determinar los relatos que serían el objeto de análisis fue, justamente, que se tratase de un relato basado en hechos reales, en un suceso histórico que se hubiera narrado desde algún género con sus respectivos recursos literarios.

De esta forma, fue escogido un libro de crónicas realizado por Pedro Claver Téllez y, del mismo modo, fueron escogidas dos crónicas que cumpliesen con los criterios escogidos, es decir, teniendo en cuenta que fuesen historias basadas en situaciones reales, que son contadas por sus protagonistas y que, además, cuentan con recursos literarios que las caracterizan como crónicas, entendiendo que esta, si bien hace parte de una situación real y del género informativo, da el espacio dentro de la narración de un hecho socio-político para que se ritualice la realidad y, además, para que el narrador o escritor pueda intervenir en la historia y contarla a su modo, característica contraria a lo que debería ser, por ejemplo, un reportaje, que también hace parte del género informativo pero que, por el contrario, debe ser fiel a la realidad y ser contado teniendo en cuenta esta característica.

7.2.2. Unas piedras para el recuerdo.

La primera crónica a analizar se titula "*Unas piedras como recuerdo*" y hace parte del libro "El mito de Siete Colores: seis relatos en torno al bandolero Efraín González", como ya

se había mencionado anteriormente. Esta crónica narra la historia de un taxista que es abordado por un misterioso pasajero que les solicita hacer un servicio exprés desde Ubaté hasta Chiquinquirá por una muy buena suma de dinero. Al final del relato, el taxista descubre que su misterioso pasajero era *Efraín González Téllez*, un temido bandolero que estaba siendo perseguido por detectives del F2 desde hacía cierto tiempo.

Ahora, en este objeto de referencia el mediador del relato, que es un taxista, se encuentra trabajando como de costumbre y mientras toma un pequeño refrigerio en una tienda de pueblo en Ubaté, es abordado por un cliente que le solicita un servicio expreso hasta Chiquinquirá por un muy buen precio, lo que le llama la atención al taxista. Sin darse cuenta, se había embarcado en el escape de uno de los más reconocidos bandoleros de la historia: Efraín González Téllez; un singular personaje que era perseguido por agentes del F2, lo que en la época significaba ser perseguido por detectives de la Inteligencia Policial. Durante el recorrido, el taxista descubre cuál es la identidad del misterioso pasajero que se empeña en aumentar la velocidad a medida que avanza el recorrido, para poder perder de vista a una camioneta que venía persiguiéndolo y que hacía parte del F2. Finalmente, el taxista logra desdibujar su propia idea sobre lo que era la figura del bandolero, es decir, aquel personaje temible y enigmático, y termina describiendo a Efraín como “el hombre más audaz y verraco que haya conocido” (1989, pág. 100).

Siguiendo con esto, se hace importante realizar una ubicación espacio-temporal del acontecer que se narra que corresponde al sistema social de referencia, ayudando a perfilar la razón por la cual Efraín era un personaje de relevancia, que era constantemente perseguido por las fuerzas militares. Esta historia se narra durante la época de La Violencia de los años cincuenta en Colombia, es decir, la década de 1948 a 1958, en la ocurre El Bogotazo y todo lo que deviene de él, además de la acentuada violencia de los sesenta que lleva a los campesinos a una movilización armada que diera apoyo a uno de los dos partidos que estaban

en auge: el Partido Liberal y el Partido Conservador, por lo que hay que destacar que el bipartidismo estaba en su máximo esplendor y con esto el Frente Nacional en 1958. Este fenómeno lleva a la aparición del bandolerismo como manifestación de violencia no organizada, además por la recomposición de clases dominantes del mismo en las zonas rurales, como respuesta campesina desesperada que surge a raíz de la ausencia de organización de estos grupos rurales gracias a la poca implementación de la Ley 200 de 1936 creada durante el mandato de Alfonso López Pumarejo, la cual buscaba solucionar los conflictos agrarios de la época, apoyado en el aniquilamiento de la organización política que surgió como medida de control de los partidos dominantes (Sánchez & Meertens, 1983).

Así pues, podría determinarse a La Violencia como el contexto histórico del bandolerismo en Colombia, entendiendo que, para la década de los sesenta, ya existían más de 100 bandas activas formadas por campesinos armados que habían sido reconocidos años antes como guerrilleros y que, además, ayudaron en la prolongación de la guerra bipartidista. Sin embargo, no debe entenderse solamente como un residuo de los años de violencia en los que ha estado el país, sino como *“la expresión armada característica”* (Sánchez & Meertens, 1983) de una de esas tantas etapas de violencia.

Estas expresiones de violencia, promovieron la creación de figuras personificadas que protagonizaba los relatos periodísticos y populares durante varias décadas, que estaban fundamentados en la construcción discursiva de personajes entre la disputa constante de diversas dualidades valorativas. Este es el caso del relato trabajado para el análisis, el cual contiene diversos valores de referencia, que al analizarlos, establecen procesos de mediación cognitiva que son representadas durante el relato a partir de la mitificación del personaje, en este caso Efraín; esta mitificación está determinada por la caracterización del personaje en el acontecer, es decir, por lo que identifica a la historia como una narración popular en el que el protagonista se construye como mito, puesto que su narrador, el taxista, le otorga una suerte

de legitimidad a través de la manera en la que perfila su relato por medio de juicios de valor encontrados a lo largo de su narración.

De esta forma, se logran identificar numerosos fragmentos en los que se desarrollan estos juicios valorativos y que dan forma a la mitificación del personaje en cuestión. Por ejemplo: *“Antes de abrir el baúl vio que el pasajero se agazapaba en el asiento y pensó que era un hombre enigmático, brioso, imponente, autoritario”* (1989, pág. 96) puesto que en este fragmento hay una relación con las características comportamentales que otorgan un carácter de poder ligado a la situación contextual social que se desarrollaba en el momento, que se vincula también con la dinámicas de orden y desorden social, debido a que este tipo de características representaban dentro de lo popular la figura de una persona ilegal o que no estaba dentro de los marcos legales establecidos.

En un segundo fragmento y, teniendo en cuenta la situación socio política, se realiza un juicio valorativo relacionado con la dualidad entre **lo bueno y lo malo**, entendiendo que las acciones de Efraín se enmarcaban dentro del espectro de lo **ilegítimo**, dentro de lo que se encontraba al margen de la ley y que, por lo tanto, representaban un peligro para la sociedad civil y el orden público desde la perspectiva del discurso institucional: *"Se vivía una tensa situación de orden público, agravada por el secuestro de los Vargas y era sabido por todos que el peligroso bandolero Efraín González merodeaba por aquellos contornos. Inclusive se sabía que era el autor del secuestro"*. (1989, pág. 98)

De esta misma forma se halla este fragmento, en donde los bandoleros ocupan un lugar de enunciación específico, en el que se conciben como personas al margen de la ley que con sus acciones irrumpen el orden establecido y la estructura social normativa, construyendo a su vez una narrativa que, no solo representa a la institución como un sector social **"malo"**, que personifica la perversidad desde el marco normativo, ya que persigue y castiga a aquellos que no cumplen con lo establecido por estos mismos, sino que también concibe a sus acciones de

como justas, puesto que se encuentran enmarcadas dentro del espectro de lo positivo, pero desde el discurso popular:

"González y el "Ganzo" Ariza eran el dúo más espantoso de que se tuviera noticia en los anales bandoleros de la región. Los dos habían montado un imperio de sangre y terror en la zona esmeraldífera y allí gobernaban a su antojo. El "Ganzo" había sido detenido meses atrás y González andaba mezclado en el secuestro de los Vargas y vivía acosado por el aparato represivo del Estado"

Así mismo, surgen elementos que desarrollan la disputa entre lo **legítimo y lo ilegítimo**, como lo es el caso de la siguiente frase, en la que se establece la diferencia entre el peligro que significaba Efraín para unos y la admiración que despertaba en otros: *"Había oído esa frase muchas veces y recordó que se la atribuían al peligroso y a veces admirado bandolero Efraín González"*, así pues, teniendo en cuenta la marcada dualidad entre lo legítimo y lo ilegítimo, y comprendiendo que, en el marco de lo popular, las acciones de Efraín eran admiradas por parte de ciertos sectores de la sociedad civil, y aunque estas estuvieran al margen de la ley y no fuesen legales, eran aprobadas desde el escenario en donde Efraín hacía justicia por los suyos, para aquellos a quienes la justicia no cumplía; para la institución, que era representada en la policía, estas prácticas sólo podían ser atribuidas a un criminal que propiciaba el desorden social.

Finalmente, empiezan a presentarse juicios de valor en los que se esbozan las primeras características de la mediación cognitiva representada en la mitificación de Efraín: *"Yo soy Efraín González. Pero no se preocupe. Yo no como gente como dicen en la prensa y en la radio. Soy un ser humano perseguido, que se defiende como puede"*; esto quiere decir que, si bien Efraín ejerce acciones que están al margen de la ley, esto no lo determina como un mal ser humano, sino que, por el contrario, estas acciones -a su parecer- responden a una suerte de justicia que debe ser ejercida por él mismo porque no ha sido ejercida por las instituciones.

Esto, a su vez, le otorga una legitimidad por parte de los sectores populares que ayudan a que su imagen se configure como la de un "Robin Hood Criollo" que despoja de poder a las instituciones para otorgarle este mismo al pueblo.

Ahora bien, en cuanto a la caracterización de los personajes que intervienen en el relato, podemos encontrar a Efraín como el personaje principal y el protagonista de un relato popular que es narrado por un taxista que se lo encuentra eventualmente en una parada de pueblo en Ubaté mientras tomaba un pequeño refrigerio. Por el contrario, el taxista es un personaje secundario, un agente narrador y un actor comunicativo que, con su forma de narrar, es quien determina y otorga la legitimación y la mitificación de Efraín como un personaje por el que deja entrever la translocación de los roles buenos y malos y que lleva a determinar que sí es posible que sean subvertidas las representaciones de las acciones correctas y las incorrectas a partir de la narración que se dé en un relato popular que cuenta un conflicto en el que Efraín es perseguido por ejercer acciones que, ante el discurso institucional son negativas, incorrectas e ilegales, pero que no por esto pierden legitimidad ante el pueblo, por lo que, el taxista, aún sabiendo que lo que hace Efraín no está dentro de los parámetros de la normativa social, de una u otra forma los acepta y los legitima y ayuda al bandolero a escapar de la fuerza pública.

Todo lo anterior basándose también en un discurso ofrecido por Efraín en el que asevera que él no es como suelen comentar los medios de la época que, además de hacer parte del sistema de comunicación, radio y prensa cumplían la función de apoyar el discurso institucional en el que se reprochaba y, además, se castigaban los comportamientos sociales que condujeran al desencadenamiento de problemas en el orden público.

Finalmente, se hace necesario destacar la mediación cognitiva que está directamente relacionada con la mitificación que se realiza del personaje principal, es decir, de Efraín, quien sale victorioso de la persecución con los agentes del F2, lo que le otorga -a través de la

forma en la que se narra la historia- un carácter de legitimidad a sus acciones en relación con el cumplimiento de una justicia social que dé respuesta a las necesidades del pueblo, y, por ende, este mismo se considera como un héroe popular, que es recordado por el taxista como un sujeto valeroso y verraco, que le dio una de las anécdotas más importantes y especiales de su vida.

Lo que finalmente nos lleva a concluir la relevancia e influencia que tienen las mediaciones en los procesos sociales, entendiendo pues que la manera en la que se narra un hecho y en la que se perciben los discursos tanto institucionales como populares logra que exista un cambio en las percepciones de la realidad de quienes conocen el relato y, además, que se modifiquen las dinámicas de la legalidad y la legitimidad, estableciendo que son los discursos populares los que legitiman ciertas acciones así no sean legales, puesto que, desde la perspectiva en la que se narran estas acciones, son aceptadas con mayor facilidad, y así mismo, a partir de la legitimidad otorgada por el pueblo, ocurre una subversión entre lo que se considera bueno y malo aplicado tanto a las formas de actuar como a las instituciones o agentes sociales.

7.2.3. La última tarde

La segunda crónica que se tomó para el análisis que compete este trabajo fue “La última tarde”, perteneciente también al libro "El mito de Siete Colores: seis relatos en torno al bandolero Efraín González", como ya se había mencionado anteriormente. Este relato narra cómo Efraín González hace una visita anunciada a un pueblo (no se menciona cuál), en donde surge una controversia debido a que su presencia, protegida por la institución religiosa y parte de la población del pueblo, se establece como obstáculo para las entidades institucionales, especialmente para agentes de la policía, puesto que esta protección ilegal deslegitima su labor frente a los habitantes del sector como únicos entes reguladores oficiales de la seguridad en el territorio, al no poder capturar al bandido más famoso del país. El acontecer

se narra desde la perspectiva del teniente del lugar, al que Efraín en ocasiones pasadas había venido importunando, al dejarle una nota donde especificaba de manera clara sus intenciones de matarlo si este se “metía con él o con su bando”.

El argumento de la historia va en función al interés del teniente por encontrarse cara a cara con aquel famoso Bandido, quien se encontraba junto al cura del pueblo, mientras el resto de habitantes están a la expectativa del encuentro, y los obstáculos que tiene pasar este representante de la ley por parte de estos grupos sociales mencionados anteriormente, quienes rechazan la presencia de la policía en el territorio, apoyando el accionar de Efraín y funcionando como aliados del mismo. Finalmente, aunque Efraín y el teniente logran encontrarse, solo logran mantener una charla corta, en donde este segundo no logra su objetivo principal de capturar al bandolero más aclamado del país, y tiene que retirarse del lugar viendo como, por un lado Efraín nuevamente sale victorioso frente a la ley, y por el otro su figura de poder en el pueblo queda reducida por los comentarios de los habitantes presentes al encuentro, quienes legitiman, con la situación, el poder de Efraín y la ineficiencia de la institución.

Tal como el relato anterior, el sistema de referencia vinculada al tiempo histórico de este relato es durante la época de La Violencia en el país, en donde como respuesta a las dinámicas de coacción y crueldad por parte de ciertos grupos sociales surgen algunos grupos bandoleros; este es el caso de Efraín González Téllez, quien nace en 1933 en Santander durante el mandato presidencial de Enrique Olaya Herrera, durante el derrumbe del régimen del partido Conservador y la derivación de esto en la hegemonía Liberal (Melo, 1978). Su padre fue asesinado en una abatida del Ejército en 1960, luego de esto Efraín se enlista en el Ejército como enfermero y a raíz de un impase con su comandante debido a la venta ilegal de armas y municiones por parte de Efraín, este es apresado por un tiempo. Gonzalez deserta del

Ejército en 1958 y se establece como una figura importante dentro del bandolerismo, al ubicarse como principal contrincante de la institucionalidad.

Ahora en cuanto al sistema de comunicación del momento, Los medios de comunicación que primaban en la época era la radio y la prensa, en donde en Colombia, la intencionalidad de ejecución de las prácticas comunicativas en torno a la radio iban en función a la proyectos educativos, en donde la transmisión informativa se ubicará desde la perspectiva de la utilidad para el receptor, y de la misma forma que evidenciara los procesos culturales y sociales de la cotidianidad, haciendo que la radio comunitaria se configurará como el medio de preferencia de los sectores populares y rurales. De igual forma, este medio tuvo grandes impactos en las dinámicas históricas del país, como se pudo evidenciar en 9 de abril de 1948 con el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, en donde la radio influyó de manera significativa en la narración de la situación coyuntural del momento, lo que orientó de manera transversal las reacciones colectivas de parte de la población, hacia la barbarie y la guerra, en aras de agilizar la estructura de radio (Pareja, 1984).

Por otro lado, en cuanto a la prensa del momento, para 1950, la escuela periodística en Colombia estaba influenciada por la actualidad política, económica y cultural, por lo que empieza a tener transformaciones para la adaptación de nuevos modelos comunicativos en donde la información logre tener mayor incidencia en la vida cotidiana del país (BanRepública, s.f). Finalmente, durante estas décadas el periodismo de prensa adquiere un papel fundamental en las dinámicas de entendimiento de los hechos sociales que afectaban desde los sentidos políticos y culturales la forma de vivencia de los sectores sociales del país, protagonizando la dinámica de inmediatez dentro de los poderes mediáticos del país, en donde prevalecía, para este momento, la novedad de la noticia y no su profundidad de investigación.

Este tratamiento de la prensa en el país influenció al escritor de estas crónicas, Pedro Claver Téllez, de tal forma que su periodismo escrito buscó reflejar y narrar las problemáticas sociales que habían afectado la sociedad colombiana; de esta forma dentro del relato se configuran algunos juicios valorativos que dan paso a la perfilación de la mediación cognitiva del acontecer narrado. En primer lugar, se desarrollan dualidades en términos de estos veredictos del relato, que ubican a los personajes desde estas mismas perspectivas, como la disensión entre la **legitimidad e ilegitimidad**, en la oposición que se gesta entre la institución y algunos espacios populares:

“Alrededor del cacho, un grupo de jugadores armaba un alboroto del demonio. No repararon en mí, ni mi presencia bastó para alertarlos. Este es un pueblo de mierda. Aquí la autoridad no vale nada.” (Teniente)

De esta forma se evidencia la representación de ausencia de legitimidad y reconocimiento del poder de las fuerzas públicas, específicamente de la policía presente en el pueblo, por parte de los habitantes del mismo, en tanto que para estos la representación de justicia no estaba mediada por el carácter institucional, ya que responden a un interés que no refleja la realidad social experimentada en el pueblo.

Ahora, esta misma ausencia de reconocimiento se replica a otras esferas del espacio social, específicamente los que competen a la institución religiosa, puesto que uno de los principales aliados de Efraín durante este acontecer fue la institución religiosa, que aunque no era la tendencia por la época, legitimaba por encima de la institucionalidad el accionar de este bandolero en su búsqueda de justicia, respaldando y brindando protección frente a los intentos de captura por parte de la policía. *“Es mejor que se devuelva teniente. Efraín no está molestando a nadie. Sólo viene a oír la Santa Misa y a cumplir una promesa. Quiere confesarse...” (Cura).*

De igual forma, este apoyo vincula un carácter de defensa que rechaza el orden social propuesto por la legalidad, y contrapone a este mismo los sujetos al margen de la ley, en tanto que estos sí responden a las necesidades e intereses del pueblo.

“-Efraín me ha prometido, bajo juramento, que se portará bien. Y yo estoy aquí para cumplir su palabra. (Cura) -(...) y yo la autoridad y es mi deber hacer cumplir las leyes. (Teniente) -Soy el ministro de Cristo y es mi deber también proteger al descarriado que quiere volver al redil. (Cura)”

En este sentido, desde el manejo discursivo también se logra identificar la disputa de poderes, y por ende de discursos, entre los representantes de la legalidad y el sector religioso en donde hay un enfrentamiento de intereses, puesto que para la religión Efraín no debe considerarse como un sujeto criminal, tal como lo reconoce la institución policial, debido a que la narrativa cristiana que concibe el cura, identifica el arrepentimiento como elemento protector de aquellos que en algún momento no obraron de manera adecuada; sin embargo para el policía, el discurso de la legalidad institucional debe cumplirse sin importar afiliaciones, la ley, para ellos, es la verdadera autoridad.

Así mismo, surge el manejo de la dualidad valorativa entre **la bondad y la maldad**, que aunque el narrador del relato sea un teniente de la policía, su narración de igual manera evidencia la perspectiva que tienen diversos grupos sociales en torno a la concepción de la legalidad; en primer lugar para los colegas del policía, la representación de Efraín desde el discurso oficial de las fuerzas armadas, se configura como una anomia para el orden de la estructura social, sin embargo, este relato también lo personifica como un ser malvado con intenciones oscuras, que lo único que desea es arrasar con todo a su paso y delinquir indiscriminadamente: *“Ese hombre es el mismo demonio. No exponga su vida.” (Policía)*

Ahora, como ya se había mencionado anteriormente, Efraín, desde la perspectiva de otros sectores es concebido como un sujeto de bien, que lucha por el interés colectivo para mitigar

la injusticia social: *“Con Efraín González nadie puede. No ha nacido el verraco que le ponga la pata.”* (Habitante); de esta forma, para los habitantes y demás allegados del bandolero, él era considerado como un valiente hombre de respeto que actuaba en beneficio de la comunidad y representaba el ideal de luchador social o héroe popular, puesto que se defendía de las injusticias de la legalidad, haciéndolo con recursos limitados para hacer frente a la fuerza desmedida de la policía y su armamento, en busca de velar por los intereses y problemáticas de toda la comunidad; en este sentido, hay una sanción de la representatividad de las fuerzas militares por su incumplimiento hacia el pueblo y a su vez por su falta de interés y apoyo hacia las problemáticas de la cotidianidad social.

En este sentido, la institución religiosa válida y apoya esta perspectiva popular del bandolero, y le respalda en la lucha con la institucionalidad:

“Gonzáles es inofensivo si no lo trompican. Es un buen cristiano. Cualquier bandido no hace eso: arriesgarse sólo para cumplir una promesa a la Virgen del Rosario. ¿se da cuenta? (Cura)”

Para el cura, nuevamente, hay una humanización cristiana del personaje de Efraín, no solo restando importancia a su accionar delictivo, sino también, caracterizando a este mismo como un sujeto cotidiano que solo actúa bajo el discurso de la defensa propia y que “como cualquier otra persona del común”, tiene prioridad en cuanto al cumplimiento de sus promesas. De esta forma, bajo la auto-concepción del bandolero, influenciado por el respaldo colectivo de los grupos sociales populares y religiosos, su figura se personifica en un hombre valeroso y respetado, que trabaja por el bienestar de todos:

“Me defiendo como puedo (...) Ustedes me persiguen por todas partes y yo tengo que defenderme. La cárcel no se hizo para mí. (...) Si me dejo pillar, son capaces de hundirme para siempre sin fórmula de juicio. (...) Yo no ataco a nadie. Me defiendo y defiando a los míos. (Efraín)”

Para este sujeto su accionar es completamente legítimo en tanto que, su condición dentro de toda la situación era de víctima por parte de las fuerzas institucionales, debido a los constantes ataques de estos mismos hacia él y “los suyos”. De igual forma, si bien él reconoce que sus actividades se ubican fuera del espectro de lo legal, esto no se configura como un elemento significativo para detenerse, en tanto que la fuerza institucional “oficial” no representaba la justicia transversal que estos grupos buscaban.

Igualmente, Efraín condiciona su perspectiva de sí mismo bajo la característica de hombre leal que cumple y trabaja por lo suyo, legitimando su accionar ilegal, que si bien desde el espectro legal es ilegítimo y anticonstitucional, para este mismo es todo lo contrario, en tanto que le permite beneficios -individuales y colectivos-, además de defender sus ideales.

“Quiero trabajar y vivir en paz. Pero veo que eso es imposible. Todos los gobiernos me la han prometido y todos me han engañado. Me han traicionado. No me dejan en paz. Quieren matarme o meterme a la cárcel. Y yo no voy a darles ese gusto. (Efraín)”.

Ahora bien, esta narrativa ubica como villano al Estado y toda su maquinaria institucional que, según sus palabras, responden a unos intereses privados que reivindican la finalización de la actividad ilícita de Efraín sin importar de la forma que sea.

Finalmente, se identifica la postura entre **triunfo y fracaso**, en donde si bien el relato se narra desde el discurso que legitima la institucionalidad, este a su vez evidencia que la ley y el deber ser tradicional nunca salen victoriosos con respecto al enfrentamiento con la ilegalidad, el cual triunfa en el relato debido al apoyo del espacio popular y allegados. Ahora, si bien Efraín era considerado como un sujeto místico que poseía un gran poder simbólico - otorgado desde el discurso popular debido a la diversa publicidad que había logrado alcanzar en los pueblos del sector-, este elemento también se cumplía dentro de las fuerzas públicas, en donde para estos el enfrentamiento directo con Efraín se ubicaba como todo un mito colectivo, debido a lo mencionado anteriormente: *“¡El todo fue que me di el lujo de mirarlo a*

la cara y saber que también es mortal! (Teniente)''; sin embargo, para el policía que tuvo la oportunidad de hablar directamente con él, la impotencia por no cumplir el deber ser de su rol como sujeto de leyes en la sociedad, hace que se rompa ese estigma y se reconozca la figura de Efraín como un sujeto equivalente a sí mismo dentro de espacio social en el que conviven como contrincantes.

A partir de esto, se establece una constitución y perfilación de los personajes del relato a partir de la configuración de estos como protagonistas y antagonistas; en primer lugar, debido al narrador del acontecer, Efraín y el Cura se configuran como antagonistas en tanto que el primero ejecuta acciones de carácter ilegal que van en contra de la concepción tradicional del deber ser en sociedad, y el segundo obstaculiza con su trabajo el funcionamiento de la policía y demás grupos institucionales; estos sujetos cuenta con colaboradores, en este caso la gente del Pueblo. Ahora, Efraín por su parte se configura como un actor comunicativo, puesto que durante el relato mantiene una conversación con el teniente donde le narra su posición frente a la disputa con la institución policial, mientras que el cura se establece como actor ejecutivo, en tanto que desarrolla la acción de proteger y resguardar al bandolero de la Policía. En cuanto al protagonista, que en este caso es el teniente, el cual también se configura como el principal actor comunicativo en tanto que narra toda la historia, quien se incomodaba frente a la falta de respeto por la institución policial en el pueblo en el que trabajaba y cuenta como únicos colaboradores a los policías con los que trabajaba; finalmente los agentes sociales de la historia, que si bien no obtienen una relevancia significativa en el desarrollo de los hechos del acontecer narrado, infieren en la toma de decisiones por parte de los protagonistas y antagonistas, en este caso son el carnicero, los policías y la gente del pueblo.

Para finalizar, esta totalidad de elementos permiten la configuración determinante de la mediación cognitiva del relato en torno la mitificación del personaje que se da particularmente para el antagonista, Efraín, quien aunque se ubica como un sujeto que

adquiere unas características negativas desde la perspectiva del narrador -el teniente-, y además es quien logra ser legitimado por los diversos grupos sociales involucrados, como la autoridad definitiva del pueblo en el que se encontraban, al poseer la mayor representación de poder de manipulación y manejo de las instituciones presentes, como en este caso lo es la iglesia y parte de los habitantes. Finalmente, la representación legítima de la autoridad respaldada en el carácter institucional de la policía, queda reducida frente al discurso popular que reivindica el accionar ilegal de Efraín, y su figura en el pueblo.

7.3. Análisis Cinematográfico: Fragmento de la película Crónica Roja de Fernando Vallejo.

Ahora, siguiendo con la intencionalidad de análisis propuesto por Martín Serrano en relación a los procesos de mediación que se desarrollan durante los relatos narrativos de ficción y no ficción, se optó por la escogencia de una producción audiovisual que trabajará la narrativa del bandolerismo en función a la disputa entre el discurso popular e institucional, para de tal manera tomar la proyección filmica de Fernando Vallejo, *Crónica Roja* de 1978. En función de continuar con un análisis que responda a categorías similares a las ya desarrolladas anteriormente en el estudio del relato literario, se optó por tomar un fragmento de la película que permitiera una obtención de datos de referencia que tuvieran vinculación y pertinencia a los intereses investigativos de esta propuesta de trabajo; así pues, la escena que fue escogida corresponde al juicio que es realizado para hacer efectiva la condena de Manuel Albarrán por sus actos delictivos, bajo mandato discursivo institucional de un hombre que es identificado como bandolero y delincuente que, al huir, legitima la versión “oficial” de los hechos. Durante esta escena, se puede identificar la dualidad de los discursos, partiendo del apoyo que dan los asistentes al juicio frente a la versión de Manuel y su abogado (narrativa popular), en contraste con el discurso de los jurados y el juez (narrativa institucional).

Así pues, partimos del análisis de una producción cinematográfica publicada en México en el año 1977 que es censurada debido a que el argumento es desarrollado escenográficamente en Jalapa, Veracruz, pero procurando hacer una reconstrucción de Colombia. El largometraje describe la historia de dos personajes ficticios, Manuel (mayor) y Mario Albarrán (menor), los cuales son definidos como bandoleros debido a que uno de ellos, el mayor, es acusado de haber asesinado a dos celadores que estaban encargados de la seguridad de la Aduana. La historia gira en torno a la huida que emprende Manuel debido a que es perseguido por las fuerzas policiales quienes quieren apresararlo por el delito de asesinato indiscriminado. Así pues, los hermanos Albarrán desarrollan múltiples estrategias para lograr escabullirse de la ley partiendo de su intención por demostrar que los actos de Manuel habían sido cometidos en defensa propia y, por ende, no merecía ninguna condena.

La producción debió ser producida y publicada en México debido a la cantidad de imposibilidades con las que contó Fernando Vallejo en Colombia porque, según un sinnúmero de instituciones, este largometraje hacía una apología al delito:

“¿Saben entonces qué pasó? Que mi mezquina patria la prohibió (Crónica Roja) aduciendo que era una apología al delito. Una apología al delito que se basaba en hechos reales que en su momento la opinión pública conoció y que salió en todos los periódicos, la del final de los dos hermanos Barragán, unos muchachitos a los que la policía masacró en un barrio del sur de Bogotá” (Vallejo, 2007)

Esta censura configura a su paso un proceso de mediación estructural, en tanto que establece un desarrollo ritualístico en la construcción visual, argumentativa y de personajes de la misma, puesto que este sentido del veto de producción y divulgación del filme en Colombia encaminó el discurso al cual Vallejo buscaba hacer referencia, en una adaptación de la realidad coyuntural colombiana desde un sentido mexicanizado, escuchando palabras y expresiones tradicionales de la cultura popular del país en acentos de los veracruzanos. De

igual forma, los espacios de grabación en el territorio de México, aunque si bien buscan recrear los barrios El Belén y La Candelaria de Bogotá, deben adaptarse de tal manera que vislumbren la realidad de integración y funcionamiento de la capital colombiana, en relación a sus procesos de criminalidad y manejo estatal del mismo, el cual para el tiempo social de la película, la época de la violencia, se encontraba en gran tensión y disputa desde los espacios del acontecer históricos, además de los grupos sociales adscritos al espacio estructural material.

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe resaltar que para el marco normativo del tiempo histórico en el cual el argumento de la película está construido -década de los 60-, el país aún estaba regido por la Constitución de 1886 y, además, se establecía el Frente Nacional en 1958, lo que lleva a que aparezca el bandolerismo como una recomposición de las clases dominantes del mismo en las zonas rurales y como una expresión campesina desesperada que no surge a raíz de la ausencia de organización de estos grupos rurales que se había dado gracias a la Ley 200 de 1936 que se creó durante el mandato de Alfonso López Pumarejo, que buscaba solucionar los conflictos agrarios de la época; sino desde el aniquilamiento de la organización política que surgió como medida de control de los partidos dominantes (Sánchez & Meertens, 1983). Además, en la escena escogida se hace referencia a un Decreto importante que regía la época: el Decreto 3132 de 1952 en el que se indicaba en los artículos 1 y 2 que:

“Debe reconocerse a favor de los denunciantes de contrabando o fraude a la Renta de Aduanas, una participación igual al veinticinco por ciento (25%) del valor del remate o venta de las mercancías decomisadas en virtud del correspondiente denuncia, el cual debe presentarse por escrito ante un funcionario aduanero con jurisdicción. Además, debe reconocerse a favor de los aprehensores de la mercancía de contrabando, una participación igual al veinticinco por ciento (25%) del producto

liquidado del remate o venta de las mercancías aprehendidas por ellos. Cuando el aprehensor fuere a la vez denunciante, la participación será del treinta y cinco por ciento (35%) de dicho producto”

Lo que, dentro del argumento de la película, sería un motivo suficiente para que Albarrán fuese apresado o privado de su libertad por un grupo institucional, que en sus disposiciones laborales no precisamente podía hacerlo.

Por otro lado, el sistema de comunicación que compete para el análisis de este relato se relaciona con lo mencionado anteriormente con respecto a la censura cinematográfica el instituto encargado de la producción y reproducción cinematográfica en Colombia, FOCINE, estuvo en diversos espacios de deslegitimación por parte del gremio cinematográfico, en tanto que sus proyectos de promoción estaban transversalizados por dinámicas estructurales que respondían a intereses políticos específicos, que excluía a diversas narrativas que en ese momento estaban teniendo auge en el cine colombiano, debido a que en muchas circunstancias hacían críticas a la estructura gubernamental y política, con relación a la violencia de la época, limitando las propuestas creativas de la industria en el país por parte del ente cuyo objetivo principal era financiar y promover el cine colombiano. Es por esto que *Crónica Roja* y algunos otros proyectos tanto profesionales como personales del autor, se desarrollaron en el país mexicano al recibir un veto estatal que le prohibió la producción general de sus productos, por su alta crítica a la “naturalización de la violencia” por parte de las dinámicas estructurales del gobierno del país.

Ahora, si bien existe una configuración específica de la estructura del relato que establece dinámicas de ritualización y, por ende, de medicación estructural del mismo, esta composición se alimenta de elementos característicos dentro de la escena que configuran un lenguaje semiótico, compuesto por signos específicos que denotan un mensaje dentro del ambiente de la escena; estos elementos parten de la vestimenta, la musicalización, los

diálogos y finalmente, aunque refiere a un carácter técnico, manejo de fotografía y planos. Estos elementos, por su parte, son usados por el autor para denotar cuestiones específicas dentro del relato, sin expresarlas de manera directa mediante diálogos, sino complementando el guión narrativo y la construcción argumentativa del texto por medio de textos visuales.

Ahora bien, la construcción escenográfica de la escena permite identificar varios elementos significativos para el análisis que se van a tener en cuenta para el desarrollo y construcción de la mediación estructural del relato; en este sentido, en primer lugar la vestimenta, otorga un carácter específico al lenguaje de la escena, en tanto que, según la posición e interés de asistencia al juicio del protagonista, cada sujeto está ritualizado corporalmente según estos estatutos: por ejemplo los familiares de Albarrán (su padre y su hermano) y los allegados a las víctimas, van de traje y atuendos de elegancia representando la importancia y distinción en términos de la significación que adquiere este suceso para la institución familiar y la representación de la misma, mientras que, por otro lado, quienes participan del juicio por mero morbo o como admiradores defensores del acusado, están estilizados de manera más casual, replicando los modelos de vestimenta de este mismo en sus momentos delictivos.

Otro elemento que adquiere gran relevancia es la distribución espacial en gran parte de la escena, en donde por medio de un plano americano abierto se muestran los diferentes participantes del relato audiovisual segmentados según su posición -en términos de poder frente a la agencia de la acción en la escena- y participación; en este sentido, quien encabeza la sala al estar ubicado en un atril más alto al resto de los participantes es el fiscal, quien tiene la potestad de definir quién puede permanecer en el espacio y a su vez dar a conocer la sentencia final, que es el momento más esperado y relevante de todo el acontecer, posteriormente, los tres jurados se ubican en una mesa en diagonal a Albarrán, que en términos de jerarquización de los actores ocupan en un segundo lugar, puesto que son los que

toman la decisión de la sentencia frente al acusado; ahora, en la parte central se encuentran el acusado, su respectivo abogado (quien durante toda la escena siempre se encuentra detrás de su cliente, lo cual denota, que si bien este se encuentre ocupando el papel de abogado, quien manda y dirige siempre será Albarrán, con respecto al acontecer en general), los policías acompañantes y el fiscal del caso, en donde Albarrán y el fiscal se encuentran enfrentados cara a cara con respecto a sus argumentos y debidas defensas; finalmente, los asistentes y acompañantes del juicio están divididos según sus afiliaciones al acusado: quienes conciben que este mismo es culpable por los delitos que se le acusan, se encuentran del lado izquierdo de la sala, mientras que los que están a favor de Albarrán y lo consideran inocente, están en la zona izquierda del lugar. Por otro lado, en cuanto al manejo de planos específicos, se identificaron tres momentos que denotan información complementaria importante frente al acontecer que se narra; primeramente, el tratamiento de la imagen en el momento de enfrentamiento discursivo entre el abogado defensor, Albarrán y el fiscal es de suma relevancia, en tanto que cuando el relato se ubica de parte de la condena del fiscal hacia Albarrán, siempre hay una aplicación de un plano abierto que no permite detallar mucho con particularidad las expresiones o respuestas por parte de los actores participantes, mientras que al momento de efectuar palabra por el lado del abogado o del mismo acusado, hay un uso de primeros planos que puntualizan de manera clara la posición de fuerza y dominación de la actividad discursiva de estos con respecto al otro generalizado.

Siguiendo con esto, en el momento en donde el juez principal está leyendo la condena del acusado, se evidencia el uso de un plano secuencia en travelling de la parte delantera del espacio hacia atrás, en donde se muestra, en primer lugar, de mejor manera la distribución de los participantes de la escena según lo ya mencionado anteriormente, y a su vez se evidencia la abundante participación de personas al juicio, quienes en su gran mayoría consideraban este acontecer como un espacio de espectáculo por la caracterización de Albarrán en la prensa

informativa y la radio, los cuales construyeron una representación específica del personaje con índoles de misterio y audacia, que hacía que ciertos sectores populares hicieran una lectura del mismo como “héroe popular”, y adquirieran a su vez afinidad por este mismo. Finalmente, el último plano relevante es el que compete la escena final del objeto de referencia, el cual muestra a Albarrán siendo llevado por parte de oficiales de la Policía como culpable oficial por los delitos que se le acusaban, mientras una horda de personas -en específico de mujeres jóvenes- le rodeaba en búsqueda de autógrafos del sujeto que admiraban por su sagacidad, en donde es utilizado un plano en contrapicada, que visualmente hace más grande y le otorga un carácter de poder al protagonista frente al resto de personajes -tal como es percibido por sus admiradores-, lo cual, si se entiende desde la perspectiva institucional, se considera como una contradicción en tanto que al ser condenado como culpable por asesinato, pierde todo el respaldo y legitimidad por parte del el discurso normativo estructural.

Ahora cada personajes adquiere y agencia unas acciones específicas que se determinan según su rol y función en el relato, en este sentido, si bien bajo la estructura normativa de la escritura, normalmente los valores que refieren al carácter moral de lo bueno y lo malo, están vinculados con los protagonistas y antagonistas, respectivamente, en este acontecer se configura una subversión de esto mismo, en tanto que *Manuel Albarrán*, quien ocupa el papel de protagonista es un joven bandolero que está siendo acusado por asesinato, pero que el mismo tiempo, debido al misterio que se configura en torno a su figura, obtiene la aprobación social de diversos grupos culturales, los cuales admiran su accionar delictivo y le otorgan al categoría de héroe popular, que se enfrenta a la injusticias de la institucionalidad; Albarrán además de contar con el apoyo de parte de la sociedad civil, también cuenta como colaboradores a su abogado, su familia y algunas admiradoras. Finalmente, en relación a las acciones realizadas por parte de este personaje en el relato, Albarrán se configura como un

actor ejecutivo, en tanto que efectúa la acción de asesinar a los guardias de seguridad de la Aduana y, además, huye de las autoridades que lo quieren encarcelar por este mismo delito.

En cuanto a los antagonistas del relato, en este caso se personifican en el **Juez** y el **Fiscal**, puesto que su conjunto de acciones buscan judicializar a Albarrán frenando su accionar delictivo, ubicados desde el discurso institucional en su papel como defensores de la ley frente a las dinámicas ilegales del movimiento bandolero, representado en este caso en los hermanos Albarrán; de igual forma estos se ubican como actores comunicativos dentro del relato en tanto narran o desarrollan una acción de comunicación que influyen en la evolución de los hechos para la conclusión de los mismos. Ahora durante el juicio, estos personajes son validados por algunos colaboradores, tales como los familiares de las víctimas, quienes al buscar obtener una respuesta frente al hecho que suscita el juicio -asesinato por parte de Albarrán dos guardias de seguridad- en relación a su posición de afectados, favorecen y reafirman la posición legal de los jueces.

Finalmente, dentro del objeto de referencia también participan algunos agentes sociales, lo cuales no obtienen un papel de relevancia pero sí acompañan las acciones de los protagonistas y antagonistas; en primer lugar, se encuentra el abogado de Manuel, quien ocupa todas sus habilidades discursivas y retóricas para ejercer la defensa de su cliente ante las acusaciones del juzgado, este también se configura a su vez como un actor comunicativo puesto que narra a los jurados y a los asistentes, la situación en la que se encontraba Albarrán en donde era importante para los celadores mantenerlo bajo custodia para obtener beneficios de ello. Otros personajes que se ubican como agentes sociales son el jurado, los asistentes al juicio, los familiares de Albarrán y, finalmente, las admiradoras del acusado.

Ahora, en aras de continuar con el análisis de identificaron diversas dualidades valorativas reflejadas en la construcción argumentativa y de juicios de valor del acontecer narrado; en primer lugar se desarrollan las dinámicas referentes al **bien y el mal**, que están relacionadas a

su vez con la discusión permanente entre la institucionalidad legítima y lo popular; en este sentido, durante gran parte del juicio, el fiscal acusador mediante su discurso configuraba diversos juicios, al dar por sentado que Albarrán era culpable y que por ende había asesinado a los celadores.

“En un exceso de confianza lo dejó en el cuarto oyendo la radio, mientras su compañero dormía, pero usted, aprovechando la ocasión, en un momento dado se apoderó del arma de Villarreal. Esperó a que regresara Fonseca, acechándolo en la oscuridad de la escalera, y a mansalva y sobreseguro, le disparó, causándole la muerte.” (Fiscal)

En este fragmento, el fiscal procura otorgar a Manuel características que bien podrían ser atribuidas a los animales -como el acto de acechar-, para lograr que las supuestas acciones ejercidas por él sean vistas como una brutalidad, que sólo podían efectuarse por un criminal experimentado, y por ende un sujeto que afectaba el orden social y era un peligro constante para la sociedad; de nuevo se subvierten las representaciones de víctima y victimario para defender a quien se tiene a cargo, dependiendo desde la perspectiva en la que se ubique el lenguaje discursivo y el personaje, por ejemplo, desde la perspectiva de Albarrán y sus allegados, su posición siempre fue la de víctima frente a los abusos de la ley: *“Fue el viejo quién disparó primero (...) Después no tuve más remedio que dispararle”* (Albarrán), así, Manuel trata de justificar que, al ser el celador quien disparó primero, él tuvo que actuar en defensa propia, por lo que no fue legítimamente un asesinato sino que fueron disparos de un sujeto en una situación que atentaba contra su integridad.

Ahora, si bien Albarrán estaba siendo acusado por haber asesinado a los guardias de seguridad del edificio de la Aduana, su abogado procuraba hacer alarde de las malas acciones que fueron cometidas por los guardias, dando a entender que las víctimas no eran del todo ellos, sino que su cliente también había sido afectado por aquellos que solamente querían

obtener beneficios de un contrabando del que nunca se obtuvo prueba alguna de su existencia; en este sentido, es importante destacar nuevamente la forma en la que el discurso del defensor trata de subvertir la imagen de víctima y de victimario, mediante el uso de herramientas discursivas que evidencien la detención arbitraria de Manuel: *“Señores del jurado, contestad no al cuestionario que se os va a entregar, para que no vayáis a cargar por el resto de vuestra existencia con el remordimiento de haber condenado a un inocente”* (Abogado del acusado), dando a entender de manera tácita que Manuel es la única víctima legítima de la situación, para de esta forma buscar convencer a los jurados de su versión, poniéndolos además en un dilema moral frente a una decisión que podría ser o no la correcta.

Igualmente, este personaje con su gran capacidad discursiva apela a los argumentos del fiscal negando la autenticidad de estos, para seguir con su interés de posicionar a Manuel como víctima:

“El señor fiscal habla como si hubiera presenciado los hechos, siendo así que no existe testimonio humano distinto al del procesado. (Abogado) -Dios es testigo, y Albarrán lo sabe en lo íntimo de su conciencia, que así ocurrieron las cosas. (Fiscal)”

De esta forma, se logra representar la disputa argumentativa entre los representantes del carácter institucional legal, que en este caso es el fiscal y los abogados defensores de Albarrán, en donde este primero ubica en su argumento el carácter religioso como elemento probatorio de los hechos -que desde el sentido judicial no tiene ninguna validez-, pero que para el relato narrativo del film y del momento coyuntural político -la constitución que regía en el momento era la de 1886- si tiene gran envergadura, y a su vez, da por sentado en sus palabras que Albarrán efectivamente había cometido el crimen del que se le acusaba, por su carácter ilegal como adversario al orden establecido por la ley.

Siguiendo con el análisis, otro elemento importante es la dualidad representada entre lo **legítimo e ilegítimo**, en donde, nuevamente según la perspectiva que el personaje ubique se

establece un suerte de legitimación de las acciones del bandolero por parte de su familia y de sus admiradores, pero también una validación de la propuesta del juez, fiscal y jurado para la condena de Albarrán por parte de todo el ente institucional y de los allegados a las víctimas: “-¡Asesino, asesino! ¡Asesino que mató a mi papá! Así mató a mi papá (hija de uno de los asesinados) - Cállese, saquen a esa vieja loca. (asistente admirador del bandolero”. Se logra evidenciar esta distinción de legitimidades, en donde, por un lado, se encuentran los sujetos que, aunque no pertenecen a ningún ente institucional, rechazan y están en contra del accionar delictivo de Albarrán, que en la escena son representados por la hija de uno de los celadores asesinados y demás familiares, mientras que, desde otro ángulo, se encuentran grupos sociales que, desde el discurso popular, apoyan los actos al margen de la ley de Albarrán, en tanto que estos le otorgan características de autoridad y poder sobre los estatutos legales, y a su vez le permiten perpetuar una cultura de criminalidad que rechaza el orden propuesto por la institución, que desde su comprensión de la realidad material sólo beneficia a pequeños sectores de la sociedad. De igual forma, sus admiradores presentes en la sala, tienen significación en el desenlace de los hechos, puesto que muestran su oposición a las decisiones de judicializar al protagonista del relato, al respaldar y reafirmar la figura del acusado y cercanos: “-Manuel, mucha suerte. (Compañeros de cárcel saliendo del juicio con él)”; esta alteración de roles en el reconocimiento del **bien y el mal**, permite que haya una validación a un criminal por parte de los grupos populares negando el carácter autoritario de la institución legal, puesto que para estos el discurso estructural normativo no adquiere ninguna significación ya que adquiere sentido negativo, bajo la perspectiva de injusticia en contra del protagonista del relato.

En consecuencia, esta configuración de juicios valorativos en el relato configuran un proceso de mediación estructural en donde se establece una mitificación del personaje protagonista por parte de la validación de los grupos sociales hacia el mismo, que se

representa justamente en la secuencia final, puesto que, al salir del juicio, Manuel es alcanzado por decenas de mujeres que buscan su autógrafo o simplemente unas palabras de él, simbolizando que, a pesar de que fue declarado culpable por haber asesinado a dos hombres, le fue otorgada una suerte de legitimidad por los espacios populares, que lo posicionan como el modelo figura más importante, en relación con la legalidad, de la sociedad. Ahora, finalmente, lo anterior refuerza el discurso de la legitimación de las acciones ilegales por parte de los sectores populares que, en vez de repudiar las acciones violentas que fueron condenadas judicialmente, les conceden reconocimiento, validación y justificación.

8. CONCLUSIONES

Durante este primer momento de la investigación que se ha desarrollado en este texto, se pudo establecer que los relatos de narración de no ficción -las crónicas- y ficción -la película- populares latinoamericanas, configuran dinámicas de mediación dentro de su construcción narrativa en tanto que hay desarrollo de los diversos acontecimientos en función a conflictos sociales entre la institución policial y demás fuerzas militares, con grupos al margen de la ley. Estas historias a su paso configuran representaciones específicas en donde surge una asignación de personajes entre héroes y villanos, que en estos casos no responde al ethos cívico tradicional que se apoya en los documentos legales y que busca castigar al bandido y premiar al héroe, sino que, por el contrario, se configura una subversión de roles que legitima, desde lo popular, el accionar del criminal.

Ahora bien, estos relatos manejan diversos ejes fundamentales en los cuales se configuran el listado de hechos del acontecer narrado, y que, a su vez, se resumen en la identificación de

imaginarios de adversidad frente a la policía, el tránsito donde los antivalores¹² se vuelven valores, la relación triunfo-fracaso en donde la ley nunca sale victoriosa, la ruptura entre legitimidad¹³ e institución policial y, finalmente, la admiración, el miedo y la lealtad como sustento de las relaciones de poder en la interacción de los personajes del relato.

En primer lugar, partiendo de los análisis que se han realizado frente a los productos de la industria cultural que se tomaron en este trabajo de investigación, se puede establecer que las narrativas populares configuran imaginarios sociales de adversidad a la institución policial y demás fuerzas militares, debido a que las tipologías de narración de las maneras de actuar, tanto de los bandoleros como de las instituciones, han promovido que los sectores populares adopten una percepción específica, fundamentada en discursos que surgen durante el desarrollo social de la cotidianidad cultural de sus ambientes de vivencia, respondiendo a su vez a un carácter experimental frente a la representatividad de la autoridad, debido a que en estos relatos -desde su construcción argumentativa como relato popular-, el papel de “villano” o “adversario” ha sido atribuido a actores que están vinculados directamente a la institución policial, los cuales bajo la perspectiva societal-estructural y normativa, en su *deber ser* representan a la justicia, pero que por el contrario en el acontecer narrado, persiguen y reprenden a quienes procuran el bienestar de los sectores “más vulnerables”, bajo la defensa de unos ideales que no cobijan la mayoría del espacio social puesto que responden a intereses particulares y sectorizados que se relegan a las clases sociales de élite; todo esto lleva a la configuración de la institucionalidad como un adversario que no defiende ni ayuda

¹² “Los valores se presentan aquí como el resultado de valoraciones acerca de tales o cuales bienes desde algún punto de vista (moral, estético, económico, etc.)” (Zierer, 2004, pág. 12). De esta forma, “el debilitamiento de la fuerza que los valores morales representan en la sociedad, da lugar al avance de los antivalores, generando una sociedad en constante crisis, cuya manifestación más llamativa es la corrupción, que no puede detenerse únicamente con medidas represivas. Se requieren también acciones preventivas de mayor alcance.” (Zierer, 2004, pág. 91)

¹³ “La legitimidad define la cualidad que tiene un poder o sistema político para que su autoridad emane del consenso social articulado en un compromiso tácito entre los que gobiernan y los gobernados, sin tener que recurrir a la coacción o amenaza de la fuerza.” (Montagut, 2017)

al pueblo, sino que, por el contrario, juzga, violenta y discrimina, en función a una premisa valorativa que establece como perjudiciales para el orden social la acciones de los bandoleros, ya que están encaminadas a la ilegalidad y a la ilegitimidad institucional.

Si bien cada texto posee un narrador específico, en los tres casos esta sucesión de acontecimientos evidencia un conflicto discursivo, que configura y evidencia relaciones de poder entre los diversos sectores de la historia, los cuales ocupan una narrativa que va en función de la defensa de intereses particulares que, en el caso de la institucionalidad, se representan en el acto de frenar el accionar de cualquier sujeto que se encuentre al margen de la ley, sin importar si hay una afiliación por parte de la estructura social a este mismo; desde esta perspectiva, su constante interés por acallar los movimientos insurgentes que se ubican al margen de la ley para efectuar y obtener una recompensa económica, política e incluso social, le hace merecedores de una desaprobación y rechazo por parte de los grupos populares debido a confrontación de bandos, puesto que se les reconocen desde estos mismos como actores lejanos y distantes a la lucha colectiva, a raíz de su defensa por unos intereses adversos a los necesitados por el sector popular, y por la persecución constante al personaje que consideran familiar y cercano a sus círculos de experimentación y comprensión de la realidad.

Siguiendo con esto, otro elemento importante que se concluye se vincula a la definición y aprehensión de los valores, por parte de los sectores populares, como elementos fundamentales para convivencia en sociedad, los cuales adquieren valores distintos en estos relatos ya que su definición está determinada por la influencia de documentos que tienen fuertes injerencias en el actuar cotidiano de la estructura social y los participantes de las mismas, los cuales definen moral y éticamente las pautas de valor “adecuadas” en el intercambio e interacción social entre pares; en este sentido, la Biblia y la Constitución

Política representan el conducto adecuado, en relación al deber ser de la acción social, que dirigen cada una de las personas que pertenecen a una sociedad. En los relatos, la religión es un elemento que debe destacarse debido al tiempo histórico en el que se narra, y los procesos sociales coyunturales del momento; Colombia está bajo la estructura normativa de la Constitución de 1886 en donde se establece que toda sociedad está regida bajo la religión católica, y por tanto, la devoción hacia figuras religiosas como vírgenes y ángeles destacan dentro del contexto, e infieren en la dinámicas de relación que permea tanto la institución como el espacio popular.

Teniendo en cuenta lo anterior, podría decirse que, si bien los actores que intervienen en el relato entienden que las acciones que llevan a cabo los bandoleros (robar, matar, secuestrar, etc.) son juzgadas y castigadas no solo por el libro sagrado que profesan, sino también por el documento máximo que rige una sociedad (la Constitución Política), de una u otra forma ellos mismos se encargan de convertir esas acciones en hechos justificables a partir del bien común, es decir que son estos mismos los que otorgan legitimidad a su accionar que, según los estatutos normativos sociales, su religión y creencias, deberían ser castigadas, pero que por ser acciones que van en pro de un interés colectivo de las clases populares, no representan algo que sea ilegal.

En este sentido hay una subversión suscitada desde el espacio popular, en donde el anti-valor se configura como el elemento fundamental para el agenciamiento de los conflictos que transversalizan la sociedad, ya que a su vez refleja la falta de confianza en el funcionamiento del carácter legal, que invita a la ejecución de prácticas ilegales dentro de las dinámicas intersubjetivas en el espacio social, como las acciones legítimas y completamente válidas dentro del imaginario popular.

Ahora bien, teniendo en cuenta que se genera una subversión en la representación de la institucionalidad y en cómo esta se desarrolla dentro del discurso popular, también se configura a su paso una relación de triunfo fracaso, en donde la ley nunca sale victoriosa y a su vez, se destaca que, por ejemplo, en el fragmento elegido de la producción cinematográfica, si bien Albarrán es condenado, sentenciado y declarado como culpable de asesinato y se configura como un triunfo judicial, dentro del discurso popular no hay un sentimiento de apoyo y reivindicación frente a la decisión de los jueces, debido a que el condenado es admirado y sus acciones son resaltadas dentro del contexto social, en este sentido, si bien desde la acción práctica o ejecutiva hay un alcance de las metas propuestas por parte del sector institucional -que en este caso es la condena como culpable del sujeto-, desde la acción discursiva surge un fracaso, en tanto que este está determinado por la aprobación social de la colectividad popular, que en este acontecer deslegitima la acción y condena masivamente la decisión del juez.

Ahora, en cuanto a los otros dos fragmentos, en estos sí se evidencia de manera más explícita el constante fracaso al que están expuestos los sectores institucionales siempre que se encuentran en posición de adversarios frente a los grupos bandoleros, puesto que, como ya se mencionó anteriormente, la aprobación popular y de algunas otras instituciones como la religión, juegan un papel fundamental para la defensa de las acciones ilegales del bandolerismo, porque le abstraen poderes que, desde el sentido tradicional determinado en la estructura, corresponden a la legalidad y se lo otorgan como recompensa por su defensa a los intereses del sector popular, a los personajes que actúan al margen de la ley.

De esta forma, el triunfo de la ilegalidad está directamente relacionado con la aprobación y respaldo de los sectores populares, que como ya se mencionó anteriormente, son los encargados de legitimar las acciones de los grupos bandoleros mediante la construcción de

imaginarios populares que se vinculan con las percepciones de la realidad, en relación a la justicia, seguridad y poder, dentro de los espacios de conflicto que se narran en la estructura social. Estos imaginarios a su paso construyen nuevos modos de comprensión de la realidad, además de nuevos modelos cognitivos de lectura de los valores morales de la estructura, que devienen de la mitificación del bandido como héroe, en donde las expectativas colectivas se ven satisfechas por la actividad de los mismos y por ende la figura del policía como defensor no cabe, ni obtiene un lugar importante para los mismos.

Por otro lado, partiendo de la premisa en la que se establece que la legitimidad y credibilidad de las instituciones recae específicamente -o en mayor medida- sobre la aprobación social de los sectores populares, es importante resaltar que se presenta una ruptura entre la legitimidad y las instituciones policiales debido a las acciones realizadas por la fuerza pública, o por quienes representan a las instituciones, para castigar la criminalidad, entendiendo que no son consideradas como “justas” por los discursos populares, ya que en muchas ocasiones, son estas acciones las que proveen de justicia a aquellos que lo necesitan y que no se sienten representados ni cobijados por la institución estructural, puesto que para ellos no existe un interés de la ley por apoyarles.

Así pues, además de disminuir la credibilidad de las instituciones, los bandoleros y quienes ejercen acciones criminales, suelen adquirir una suerte de imagen de “héroe popular” y “justicieros social” a través de la cual consiguen la legitimidad necesaria para poder seguir llevando a cabo actos, que son ilegales para las instituciones, pero que se van legitimando gracias a los discursos populares, logrando que se quiebre el principio tradicional institucional de que las acciones legítimas siempre son legales y que cualquier forma de actuar que vaya en contra de las normativas sociales es ilegítima.

Uno de los últimos elementos fundamentales es la configuración de dinámicas que mediante admiración, miedo y lealtad configuran relaciones de poder en la interacción de los diversos actores, que a su vez suscitan, legitiman y validan las acciones ejecutadas por parte de los bandoleros protagonistas de estos relatos, es la lealtad por parte de ciertos grupos poblacionales dentro de la estructura social, que facilitan la actividad ilegal de estos mismos, puesto que configuran grupos de apoyo y defensa frente a “los ataques” y persecuciones de la institucionalidad hacia los actores ilegales, permitiéndoles en gran medida la perpetuación de sus actividades por encima de la tradición estructural de la institucionalidad.

Durante todo este proceso de interacción se configuran relaciones de poder que se determinan en el posicionamiento social de cada actor según su rol y función en la estructura, en donde quien agencie sus acciones de tal manera que sea legitimado por el espacio societal, es quien adquiere un espacio más arriba dentro de la jerarquización total; en este sentido, si bien los bandoleros se encuentran al margen de la ley, y bajo el documento más legítimo y importante de la estructura social, la constitución, su posicionamiento en la escala social se encuentra por encima de la ley, lo que les da un espectro de funcionamiento bastante amplio para su accionar delictivo, en compañía de colaboradores y herramientas que facilitan la labor. En este sentido, su inmensa representación de poder configura modos de relación de los mismos con el resto de la sociedad civil, los cuales pasan por un tránsito de emocionalidad y afiliación afectiva, en relación al respeto y fidelidad a los principios morales del bandolero y por ende surge un compromiso no explícito con el mismo, que se concluye como respuesta en la configuración de lealtad ciega y permanente hacia el mismo, sin importar las posibles consecuencias del mismo.

Ahora, esta lealtad por parte de los sectores populares, se enmarca también en el espectro de la representatividad de admiración por la postura social del bandolero, quien al hacerle

frente a las injusticias y desafueros del sector institucional encontrando siempre vías de hecho que le permiten salir victorioso, constituye una imagen de todopoderoso omnipotente, que con su valentía defiende a los grupos menos privilegiados, adquiriendo a su paso poder, autoridad, y sobre todo la jurisdicción suficiente de decidir con respecto a lo que le parezca conveniente. Finalmente, la lealtad y admiración se relacionan directamente con la sensación provocada por la amplia capacidad de comportamiento sin coacción ni vigilancia del bandido, que en este caso se suscita en el miedo; este sentimiento, en gran parte facilita las dinámicas dentro y fuera del entorno de estos sujetos sociales con el resto de la sociedad civil, en tanto que en muchas ocasiones el misticismo de su imagen, limita y previene la respuesta de los actores institucionales, y a su vez obliga de manera indirecta a los participantes del sector popular a sentir afinidad sin cuestionamiento por el accionar delictivo del bandolero social,

Como conclusión general, se puede establecer que uno de los conflictos más importantes que se ha narrado a través de la literatura y el cine, es la dualidad entre **la legitimidad y la legalidad** como escenario de disputa social, entendiendo que, mientras para el discurso institucional las acciones de los bandoleros representan acciones que van en contra de la normativa social, dentro del discurso popular estos accionares corresponden a una suerte de justicia que realiza el bandolero desde la mitificación otorgada por el pueblo que lo apoya, creando así una imagen de **“Robin Hood Criollo”** que suele fortalecerse gracias a las diferentes formas de narrar, teniendo una gran influencia en la manera en la que los espacios sociales que se configuran como receptores de estos relatos perciben la realidad y le otorgan legitimidad a los modos de actuar.

Es importante mencionar que este proyecto investigativo no está del todo concluido y, por esto mismo, como resultados no esperados se pudieron identificar en estas narraciones populares elementos que quedan abiertos para otros momentos de investigaciones futuras, tal

como las diversas relaciones en el funcionamiento del crimen organizado y no organizado en el país, específicamente el vínculo entre la institución religiosa y los procesos de agenciamiento del criminal, en donde la influencia discursiva de esta comunidad trastoca y obstaculiza los accionares de los grupos militares en su defensa por “orden social estructural”, y se legitiman actores violentos bajo la premisa católica del ethos cristiano: “el que peca y reza, empata”, configurando un desinterés por los patrones sociales que responden a la construcción de buena ciudadanía, sino que se prioriza la ética religiosa por encima de la misma legalidad.

Para finalizar, estas narrativas y relatos populares representan en Efraín González y Manuel Albarrán la imagen de un guerrero incansable que siempre resiste hasta el final, en donde en todas sus batallas se evidencia la “bravura” del bandolero, que al estar construida a partir de la violencia ilegítima como respuesta al desequilibrio social, estos se convierten en el héroe intrépido y brioso, que es capaz de parar una ciudad o poner a su disposición a la justicia, y que si en alguna disputa se de conclusión a su vida delictiva, todo termina con un final ostentoso y espectacular, donde *“por fin muere el hombre, pero justo empieza el mito”*.

9. BIBLIOGRAFÍA

Banco de la República. (s.f). La Prensa en Colombia. Recuperado de:
[https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=La Prensa en Colombia](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=La_Prensa_en_Colombia)

Banco de la República. (s.f). La historia del periodismo en Colombia. Recuperado de:
[http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Historia del Periodismo en Colombi](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Historia_del_Periodismo_en_Colombi)
[a](#)

Banco de la República. (s.f). Los medios de comunicación. Recuperado de:
[http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Los medios de comunicaci%C3%B3](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Los_medios_de_comunicaci%C3%B3)
[n](#)

Banco de la República. (s.f). La radio en Colombia. Recuperado de:
[http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=La radio en Colombia - historia](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=La_radio_en_Colombia_-_historia)

Benjamin, W. (1936). El narrador. Santiago de Chile : Metales pesados.

Cacua Prada, A. (1968). Historia del periodismo colombiano. Bogotá.

Canclini, N. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?. Diálogos en la acción, primera etapa.

Caracol Radio Online. (2007). El escritor Fernando Vallejo renuncia a la nacionalidad colombiana. Recuperado de:
https://caracol.com.co/radio/2007/05/07/nacional/1178523900_423741.html

Claver, P. (1993). Bueno pero malo. Bogotá. Editorial Planeta.

Claver, P. (2011). El mito de Siete Colores: Seis relatos en torno al bandolero Efraín González. Bogotá. Collage Editores.

Colín, J., & Miller, C. (2016). La literatura como recurso existencial en el neopolicial latinoamericano: "La neblina del ayer" y "Adiós, Hemingway" de Leonardo Padura Fuentes. Rocky Mountain Review, 70(1), 34-44. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/24898566>

Comisión Nacional de Televisión de Colombia, ed. (2009). «Modalidades actuales de la Televisión en Colombia». Archivado desde el original el 17 de marzo de 2010. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20100317115558/http://www.comminit.com/en/node/149841>

Gramsci, A. (1975). Cuadernos de la Cárcel. Giulio Einaudi. Italia.

Higuita, A. & López, N. (2012). Memoria e imagen: Cine documental en Colombia, 1960-1993 (Tesis de pregrado). Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

Horkheimer, M., & Adorno, T. (1944). Dialéctica de la ilustración (pp. 166-172). Editorial Akal.

Lamuedra Gravan, M. (2006). Las Narrativas Populares Mediáticas en la "Esfera Pública Popular": estudio comparativo de la incidencia de Historias de Famosos en España y Gran Bretaña. Recuperado de: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecaustasp/detail.action?docID=3169520>

Martín-Barbero, J. (1987). De los medios a las mediaciones. (pp.111-115). Editorial G. Gillin.

Martín-Barbero, J. (2002). Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. (pp. 156). Santiago de Chile. Fondo de cultura económica.

Martín-Serrano, M. (2004). La producción social de la comunicación. Madrid: Alianza Editorial.

Marx, K. (1974). Ideología alemana. Barcelona, España: Ediciones Grijalbo.

Marx, K. (1980). Contribución a la crítica política. México: Siglo XXI editores.

Mayolo, C. & Ospina, L. (1978). Manifiesto de la Porno-miseria. Archivo de Luis Ospina. París

Melo, Jorge Orlando. (1978). COLOMBIA HOY. Perspectivas hacia el siglo XXI. TM Editores. Colombia

M. Rosental y P. Iudin. (1946). Diccionario filosófico marxista. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, páginas 205-207.

Murillo, H. (2001). La voz y el criminal. Una lectura de la Virgen de los sicarios de Fernando Vallejo. *Cuadernos de Literatura*, Vol. 7 (Nº. 13-14), págs. 241-249.

Montagut, E. (2017). La legitimidad en política. Recuperado de: <https://www.nuevatribuna.es/opinion/eduardo-montagut/legitimidad-politica/20170227160634137192.html>

Orozco Gómez, G. (1996). Televisión y audiencias: Un enfoque Cualitativo. Editorial de la Torre. Madrid. Recuperado de: https://books.google.com.mx/books?id=T27ssnbDo3EC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Guillermo+Orozco+G%C3%B3mez%22&hl=es&sa=X&ei=lwULUpmkDcbK2AX_7ICwBw#v=onepage&q&f=false

Otero Muñoz, G. (1936). Historia del periodismo en Colombia, Bogotá: Biblioteca Aldeana de Colombia.

Pareja, R. (1984). Historia de la radio en Colombia: 1929-1980. Servicio colombiano de comunicación social, Bogotá, 1984

Parsons, T. (1999). El sistema social . Madrid: Alianza Editorial.

Pécaut, D. (1987). Orden y Violencia . Bogotá: Siglo veintiuno editores.

ProImágenes Colombia. (2016). Crónica Roja. Recuperado de: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1995

Redacción el Tiempo. (1999). SIGLO XX EN EL TIEMPO. AÑO. 1960. El Tiempo. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-951274>

Rodríguez, J. (s.f). Novela colombiana - sitio virtual- Universidad Javeriana. Recuperado de: https://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_narrativacol/intro.html

Rodríguez, F. (2016). Cine, poder e historia: la representación y construcción social del indígena en el cine ficción venezolano durante la década de los años 80. *Revista Campos*, v. 4 (n. 1), págs. 11-31.

Sánchez, G., & Meertens, D. (1983). Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia. Bogotá: El Áncora Editores.

Semana.com. (2007). A su estilo, con humor negro, el escritor Fernando Vallejo renuncia a la nacionalidad colombiana. Recuperado de: <https://www.semana.com/on-line/articulo/su-estilo-humor-negro-escritor-fernando-vallejo-renuncia-nacionalidad-colombiana/85395-3>

Spicer, A. (2002). Film Noir. Longman, London.

Tonkonoff, S. (2012). La Cuestión Criminal. Ensayo de (re)definición. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 35 (3).

Valderrama, J. (2016). El crimen en la novela negra latinoamericana “entre la fascinación y la memoria”. *Poligramas*. (No. 42), págs.: 75-93. doi:10.25100/poligramas.v0i42.4421

Vid. A. Gramsci, Cartas a Yulca, Barcelona, ed. Crítica, 1989 (Ed. de M. Paulesu, y Prólogo de F. Fernández Buey).

Zierer, E. (2004). Entre valores y antivalores. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, Perú. Recuperado de: https://www.cnfl.go.cr/documentos/comision_valores/entre_valores_y_antivalores.pdf

10. ANEXOS

MATRIZ DE ANÁLISIS - RELATO 1

MEDIO DE PUBLICACIÓN Y FECHA:	Libro de crónicas y cuentos 2011
TÍTULO:	Libro: El mito de Sietecolores: seis relatos en torno al bandolero Efraín González Crónica: Unas piedras como recuerdo
AUTOR:	Pedro Claver Téllez
SISTEMA DE VALORES	1. “Antes de abrir el baúl vio que el pasajero se agazapaba en el asiento y pensó que era un hombre enigmático, brioso, imponente, autoritario” (Narrador) 2. “Se vivía una tensa situación de orden público, agravada por el secuestro de los Vargas y era sabido por todos que el peligroso bandolero Efraín González merodeaba por aquellos contornos. Inclusive se sabía que era el autor del secuestro” (Narrador) 3. “Había oído esa frase muchas veces y recordó que se la atribuían al peligroso y a veces admirado bandolero Efraín González” (Narrador) 4. “González y el “Ganzo” Ariza eran el dúo más espantoso de que se tuviera noticia en los anales bandoleros de la región. Los dos habían montado un imperio de sangre y terror en la zona esmeraldifera y allí gobernaban a su antojo” (Narrador) 5. “El “Ganzo” había sido detenido meses atrás y González andaba mezclado en el secuestro de los Vargas y vivía acosado por el aparato represivo del Estado” (Narrador) 6. “Yo soy Efraín González. Pero no se preocupe. Yo no como gente como dicen en la prensa y en la radio. Soy un ser humano perseguido, que se defiende como puede” (Extraño: Efraín González) 7. “No podía asegurar que Efraín González fuera una santa paloma, pero tampoco un demonio” (Narrador)
FORMATO DEL TEXTO:	Modo de publicación: Impreso
OBJETO DE REFERENCIA	El protagonista del relato, que es un taxista, se encuentra trabajando como de costumbre y mientras toma un pequeño refrigerio en una tienda de pueblo en Ubaté es abordado por un cliente que le solicita un servicio expreso hasta

	Chiquinquirá por un muy buen precio, lo que le llama la atención al taxista. Sin darse cuenta, se había embarcado en el escape de uno de los más reconocidos bandoleros de la historia: Efraín González Téllez, un singular personaje que era perseguido por agentes del F2, lo que en la época significaba ser perseguido por detectives de la Inteligencia Policial. Durante el recorrido, el taxista descubre cuál es la identidad del misterioso pasajero que se empeña en aumentar la velocidad a medida que avanza el recorrido, para poder perder de vista a una camioneta que venía persiguiéndolo y que hacía parte del F2. Finalmente, el taxista logra desdibujar su propia idea sobre lo que era la figura del bandolero, es decir, aquel personaje temible y enigmático, y termina describiendo a Efraín como -“el hombre más audaz y verraco que haya conocido”.
SISTEMA DE REFERENCIA	Efraín González Téllez nace en 1933 en Santander durante el mandato presidencial de Enrique Olaya Herrera, durante el derrumbe del régimen del partido Conservador y la derivación de esto en la hegemonía Liberal. (Melo, 1978) Su padre fue asesinado en una abatida del Ejército en 1960 y luego de esto, Efraín se enlista en el Ejército como enfermero y luego de un impase con su comandante debido a la venta de armas y municiones, este es apresado por un tiempo. Efraín deserta del Ejército en 1958 y se establece como una figura importante dentro del bandolerismo. Dentro del marco normativo, cabe resaltar que el país aún estaba regido por la Constitución de 1886 y, además, se establecía el Frente Nacional en 1958, lo que lleva a que aparezca el bandolerismo como una recomposición de las clases dominantes del mismo en las zonas rurales y como una expresión campesina desesperada que no surge a raíz de la ausencia de organización de estos grupos rurales que se había dado gracias a la Ley 200 de 1936 que se creó durante el mandato de Alfonso López Pumarejo, que buscaba solucionar los conflictos agrarios de la época; sino desde el aniquilamiento de la organización política que surgió como medida de control de los partidos dominantes (Sánchez & Meertens, 1983)
SISTEMA DE COMUNICACIÓN	Los medios de comunicación que primaban en la época era la prensa, la radio la televisión. En cuanto a la Radio, en Colombia, durante el periodo presidencial de Alfonso López Pumarejo la intencionalidad de ejecución de prácticas comunicativas en torno a la radio, iban en función a la proyectos educativos, en donde la transmisión informativa se ubicara desde la perspectiva de la utilidad para el receptor, y de la misma forma que evidenciara los procesos culturales y sociales de la cotidianidad, haciendo

	que la radio comunitaria se configura como el medio de preferencia de los sectores populares y rurales. De igual forma, este medio tuvo grandes impactos en las dinámicas históricas del país, como se pudo evidenciar en 9 de abril de 1948 con el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, en donde la radio influyó de manera significativa en la narración de la situación coyuntural del momento, lo que orientó de manera transversal las reacciones colectivas de parte de la población, hacia la barbarie y la guerra, en aras de agilizar la estructura de radio (Pareja, 1984). En cuanto a la radio comunitaria, si bien desde 1945 empiezan a haber los primeros procesos radiales culturales, pero es en la década del 50 con propuesta como Radio Sutatenza en donde se fortalecen los proyectos con intereses pedagógicos por medio del espectro radial para la creación de Escuelas Radiofónicas para mejorar la calidad de vida del campesinado, junto con cartillas de corte educativo de distribución gratuita y el periódico El Campesino (BanRepublica, s.f). Por otro lado, en cuanto a la prensa del momento, para 1950, la escuela periodística en Colombia estaba influenciada por la actualidad política, económica y cultural, por lo que empieza a tener transformaciones para la adaptación de nuevos modelos comunicativos en donde la información logre tener mayor incidencia en la vida cotidiana del país. (BanRepública, s.f) <i>“Este modelo se consolida durante el Frente Nacional, pues dicho acuerdo político entre conservadores y liberales buscó la colaboración del periodismo para frenar la violencia política generalizada que se vivió en el país en la década de 1940. El periodismo entendió que debía ser un vehículo de las ideas democráticas, más no de los idearios partidistas o de informaciones; su compromiso, entonces, se dio con la defensa del régimen democrático y en contra de los fanatismos.”</i> <i>(BanRepublica, s.f)</i> Finalmente, durante estas décadas el periodismo de prensa adquiere un papel fundamental en las dinámicas de entendimiento de los hechos sociales que afectaban desde los sentidos políticos y culturales la forma de vivencia de los sectores sociales del país, protagonizando la dinámica de inmediatez dentro de los poderes mediáticos del país, en donde prevalecía, para este momento, la novedad de la noticia y no su profundidad de investigación. Finalmente, la televisión, aunque para el momento que compete en este análisis era muy precaria, su incidencia en los procesos de consumo social en Colombia, determinaron parte del entendimiento histórico de sucesos de
--	---

	relevancia en el país, y de igual forma establecieron la tendencia de consolidación privada de la empresa mediática, donde el estado por medio de dinámicas de cesión permite a la entidades privadas comunicar a partir de unas pautas que responden a la empresa privada, y no dando cuenta de la materialidad real de los hechos informativos.
CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES DEL RELATO:	-Protagonistas • Taxista: Hombre de familia con esposa e hijos. Trabajaba como conductor asalariado de la empresa El Carmen y tenía a su cargo cubrir la ruta Bogotá - Chiquinquirá y viceversa. (No tiene colaboradores) • Efraín González: Hombre de mediana estatura, de ruana y sombrero. Ojos claros. De unos treinta años. ○ Colaborador: Taxista -Antagonistas • Detectives: Tres detectives en busca del pasajero que había abordado el taxi. Uno alto y otro de baja estatura. (No tiene colaboradores) • Inteligencia policial F-2: Inteligencia policial que busca capturar a Efraín. -Agente Sociales: • Periodista: Cumple el rol de narrador durante el relato y es también quien entrevista al taxista su historia.
SUJETOS DE LA INFORMACIÓN : ACTORES EJECUTIVOS Y COMUNICATIVOS	Actores ejecutivos: • Taxista: Ejecuta la acción de manejar para permitir que Efraín huya de la persecución. • Agentes: Ejecutan múltiples disparos hacia Efraín y el taxista, durante el momento de la persecución. Actores Comunicativos: • Efraín González: Narra su situación al conductor para que este le permita escapar más rápidamente. • Periodista: Es el narrador de la historia.
GÉNERO INFORMATIVO:	Crónica
TIEMPO HISTÓRICO:	Ubaté, década de los 60's

TIEMPO SOCIAL:	• Bipartidismo • Mandato presidencial de Guillermo León Valencia • Transformación de lo rural a lo urbano
MEDIACIÓN ESTRUCTURAL:	Narrativa Aristotélica del relato - INICIO: La historia comienza con la narración de ciertos elementos de la vida de un taxista. Un hombre que cubría la ruta de Bogotá-Chiquinquirá y que se ufanaba de haber vivido una de las experiencias más sorprendentes que alguien hubiese podido llegar a tener. El hombre se encontraba tomando un descanso y comiendo algo ligero en una pequeña tienda del pueblo de Ubaté para que su estómago le permitiera llegar tranquilo a Chiquinquirá en donde lo esperaban su mujer y sus hijos. Mientras el hombre disfrutaba de su pequeño refrigerio, se acerca a él un hombre desconocido de mediana estatura envuelto en una gran ruana blanca y con un sombrero café que con el que pretendía esconder su rostro. El desconocido se ofreció a pagar bien por un expreso urgente que debía realizar a Chiquinquirá, asunto que fue de gran interés para el taxista puesto que durante la mañana le había ido muy bien, así que era otro expreso para sumar a sus ganancias. El taxista aceptó y el hombre de unos treinta años le pidió que guardara en el baúl un maletín negro que cargaba en la mano izquierda. - NUDO: Durante el trayecto, el taxista observaba lo ansioso y nervioso que se encontraba el pasajero mientras revisaba constantemente las luces de un carro que venía detrás de ellos, situación que no se le hizo extraña al taxista puesto que hacía poco habían secuestrado a unos hermanos y habían sospechas de que el bandolero Efraín González era quien había llevado a cabo el secuestro, por lo que no era una situación buena en términos de orden público y, debido a esto, las personas podrían encontrarse a las fuerzas policiales en cualquier lugar mientras patrullaban y llevaban a cabo una suerte de medidas de seguridad que consistían en una que otra requisa a los vehículos, a las pertenencias de los pasajeros y a los documentos de los ocupantes de los autos. La situación puso muy tenso al pasajero, quien le exigió que acelerara puesto que no quería que la camioneta que venía detrás, los alcanzara, así que ofreció al taxista un poco más de dinero para que este subiera la velocidad sobre los 80 Kilómetros, aún a riesgo de poder sufrir un accidente debido a lo cerradas y resbalosas que eran las curvas en el camino. Luego de aceptar subir la velocidad y darse cuenta de que su pasajero no era muy común, decidió preguntarle si lo perseguían, a lo que el misterioso hombre le dio una respuesta afirmativa y rotunda que estuvo seguida por una

	frase muy particular: "Conmigo la pelea es peleando" para referirse a que no iba a dejar que quienes lo estaban persiguiendo se salieran con la suya. Luego de oírlo, el taxista recordó que esa frase solían atribuírsele al famoso bandolero Efraín González, por lo que le preguntó si había oído hablar de él. Fue ahí donde supo que su misterioso pasajero era el mismísimo "Siete Colores" quien ahora le había pedido que tenía que acelerar porque lo que llevaba en el maletín no eran precisamente elementos personales, sino algo que podría perjudicarles si el taxista se dejaba alcanzar y esto llevaba a algún enfrentamiento: una bomba. El taxista se decidió a ayudarlo pensando en su vida y en los daños del carro. Efraín, en una curva, se despidió del taxista, le agradeció por su ayuda, y se lanzó fuera del vehículo - DESENLACE: Una vez que Efraín estuvo fuera del auto, el taxista disminuyó la velocidad y fue alcanzado -y casi chocado- por la camioneta que los venía siguiendo, cuyos pasajeros eran detectives y estaban seguros de que el taxista llevaba consigo a un pasajero. Al no verlo dentro del auto, le solicitaron abrir el baúl y sacar todo lo que tuviera. Fue obligado a abrir el maletín que había sido dejado por el bandolero momentos antes; una muda de ropa y un par de piedras fue el recuerdo que le dejó el temido bandolero.
MEDIACIÓN COGNITIVA:	Mitificación del personaje: Efraín sale victorioso de la persecución con los agentes del F-2, y a su vez las dinámicas narrativas del texto desde ciertos fragmentos le otorgan un carácter de legitimidad a sus acciones en relación con el cumplimiento de una justicia social que dé respuesta a las necesidades del pueblo, y por ende este mismo se considera como un héroe popular, que es recordado por el taxista como un sujeto valeroso y verraco, que le dio una de las anécdotas más importantes y especiales de su vida.

Matriz de análisis - Relato 2

MEDIO DE PUBLICACIÓN Y FECHA:	Libro de crónicas y cuentos 2011
TÍTULO:	Libro: El mito de Sietecolores: seis relatos en torno al bandolero Efraín González Crónica: "La última tarde"
AUTOR:	Pedro Claver Téllez

JUICIOS VALORATIVOS:	1. <i>“Alrededor del cacho, un grupo de jugadores armaba un alboroto del demonio. No repararon en mí, ni mi presencia bastó para alertarlos. Este es un pueblo de mierda. Aquí la autoridad no vale nada.” (Teniente)</i> 2. <i>“Ese hombre es el mismo demonio. No exponga su vida.” (Policía)</i> 3. <i>“Es mejor que se devuelva teniente. Efraín no está molestando a nadie. Sólo viene a oír la Santa Misa y a cumplir una promesa. Quiere confesarse...” (Cura)</i> 4. <i>“-Efraín me ha prometido, bajo juramento, que se portará bien. Y yo estoy aquí para cumplir su palabra. (Cura) -(...) y yo la autoridad y es mi deber hacer cumplir las leyes. (Teniente) -Soy el ministro de Cristo y es mi deber también proteger al descarriado que quiere volver al redil.” (Cura)</i> 5. <i>“González es inofensivo si no lo trompican. Es un buen cristiano. Cualquier bandido no hace eso: arriesgarse sólo para cumplir una promesa a la Virgen del Rosario. ¿se da cuenta?” (Cura)</i> 6. <i>“Me defiando como puedo (...) Ustedes me persiguen por todas partes y yo tengo que defenderme. La cárcel no se hizo para mí. (...) Si me dejo pillar, son capaces de hundirme para siempre sin fórmula de juicio. (...) Yo no ataco a nadie. Me defiando y defiando a los míos.” (Efraín)</i> 7. <i>“Quiero trabajar y vivir en paz. Pero veo que eso es imposible. Todos los gobiernos me la han prometido y todos me han engañado. Me han traicionado. No me dejan en paz. Quieren matarme o meterme a la cárcel. Y yo no voy a darles ese gusto”. (Efraín)</i> 8. <i>“Con Efraín González nadie puede. No ha nacido el verraco que le ponga la pata.” (Habitante)</i> 9. <i>“¡El todo fue que me di el lujo de mirarlo a la cara y saber que también es mortal!” (Teniente)</i>
FORMATO DEL TEXTO:	Modo de publicación: Impreso
OBJETO DE REFERENCIA:	Efraín González hace una visita anunciada a un pueblo (no se menciona cuál), en donde surge una controversia debido a que su presencia, protegida por la institución religiosa y parte de la población del pueblo, se establece como obstáculo para las entidades institucionales, especialmente para agentes de la institución policial, puesto que esta protección ilegal

	deslegitima su labor frente a los habitantes del sector, como únicos entes reguladores oficiales de la seguridad en el territorio, al no poder capturar al bandido más famoso del país. El relato se narra desde la perspectiva del teniente del lugar, al que Efraín en ocasiones pasadas había venido importunando, al dejarle una nota donde especificaba de manera clara sus intenciones de matarlo si este se “metía con él o con su bando”. El argumento de la historia va en función al interés del teniente por encontrarse cara a cara con aquel famoso Bandido, quien se encontraba junto al cura del pueblo, mientras el resto de habitantes están a la expectativa del encuentro, y los obstáculos que tiene pasar este representante de la ley por parte de estos grupos sociales mencionados anteriormente, quienes rechazan la presencia de la policía en el territorio, apoyando el accionar de Efraín y funcionando como aliados del mismo. Finalmente, aunque Efraín y el teniente logran encontrarse, solo logran mantener una charla corta, en donde este segundo no logra su objetivo principal de capturar al bandolero más aclamado del país, y tiene que retirarse del lugar viendo como, por un lado Efraín nuevamente sale victorioso frente a la ley, y por el otro su figura de poder en el pueblo queda reducida por los comentarios de los habitantes presentes al encuentro, quienes legitiman, con la situación, el poder de Efraín y la ineficiencia de la institución.
SISTEMA DE REFERENCIA:	Efraín González Téllez nace en 1933 en Santander durante el mandato presidencial de Enrique Olaya Herrera, durante el derrumbe del régimen del partido Conservador y la derivación de esto en la hegemonía Liberal. (Melo, 1978) Su padre fue asesinado en una abatida del Ejército en 1960 y luego de esto, Efraín se enlista en el Ejército como enfermero y luego de un impase con su comandante debido a la venta de armas y municiones, este es apresado por un tiempo. Efraín deserta del Ejército en 1958 y se establece como una figura importante dentro del bandolerismo. Dentro del marco normativo, cabe resaltar que el país aún estaba regido por la Constitución de 1886 y, además, se establecía el Frente Nacional en 1958, lo que lleva a que aparezca el bandolerismo como una recomposición de las clases dominantes del mismo en las zonas rurales y como una expresión campesina desesperada que no surge a raíz de la ausencia de organización de estos grupos rurales que se había dado gracias a la Ley 200 de 1936 que se creó durante el mandato de Alfonso López Pumarejo, que buscaba solucionar los conflictos agrarios de la época; sino desde el aniquilamiento

	de la organización política que surgió como medida de control de los partidos dominantes (Sánchez & Meertens, 1983)
SISTEMA DE COMUNICACIÓN:	Los medios de comunicación que primaban en la época era la radio y la prensa, en donde en Colombia, la intencionalidad de ejecución de las prácticas comunicativas en torno a la radio iban en función a la proyectos educativos, en donde la transmisión informativa se ubicará desde la perspectiva de la utilidad para el receptor, y de la misma forma que evidenciara los procesos culturales y sociales de la cotidianidad, haciendo que la radio comunitaria se configura como el medio de preferencia de los sectores populares y rurales. De igual forma, este medio tuvo grandes impactos en las dinámicas históricas del país, como se pudo evidenciar en 9 de abril de 1948 con el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, en donde la radio influyó de manera significativa en la narración de la situación coyuntural del momento, lo que orientó de manera transversal las reacciones colectivas de parte de la población, hacia la barbarie y la guerra, en aras de agilizar la estructura de radio (Pareja, 1984). En cuanto a la radio comunitaria, si bien desde 1945 empiezan a haber los primeros procesos radiales culturales, pero es en la década del 50 con propuesta como Radio Sutatenza en donde se fortalecen los proyectos con intereses pedagógicos por medio del espectro radial para la creación de Escuelas Radiofónicas para mejorar la calidad de vida del campesinado, junto con cartillas de corte educativo de distribución gratuita y el periódico El Campesino (BanRepublica, s.f). Por otro lado, en cuanto a la prensa del momento, para 1950, la escuela periodística en Colombia estaba influenciada por la actualidad política, económica y cultural, por lo que empieza a tener transformaciones para la adaptación de nuevos modelos comunicativos en donde la información logre tener mayor incidencia en la vida cotidiana del país. (BanRepública, s.f) <i>“Este modelo se consolida durante el Frente Nacional, pues dicho acuerdo político entre conservadores y liberales buscó la colaboración del periodismo para frenar la violencia política generalizada que se vivió en el país en la década de 1940. El periodismo entendió que debía ser un vehículo de las ideas democráticas, más no de los idearios partidistas o de informaciones; su compromiso, entonces, se dio con la defensa del régimen democrático y en contra de los fanatismos.”</i> (BanRepublica, s.f)

	Finalmente, durante estas décadas el periodismo de prensa adquiere un papel fundamental en las dinámicas de entendimiento de los hechos sociales que afectaban desde los sentidos políticos y culturales la forma de vivencia de los sectores sociales del país, protagonizando la dinámica de inmediatez dentro de los poderes mediáticos del país, en donde prevalecía, para este momento, la novedad de la noticia y no su profundidad de investigación. Finalmente, la televisión, aunque para el momento que compete en este análisis era muy precaria, su incidencia en los procesos de consumo social en Colombia, determinaron parte del entendimiento histórico de sucesos de relevancia en el país, y de igual forma establecieron la tendencia de consolidación privada de la empresa mediática, donde el estado por medio de dinámicas de cesión permite a la entidades privadas comunicar a partir de unas pautas que responden a la empresa privada, y no dando cuenta de la materialidad real de los hechos informativos.
CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES DEL RELATO:	-Protagonistas: ● Teniente: Hombre joven, un poco cascarrabias, al cual le incomodaba la falta de respeto por la institución policial en el pueblo en el que trabajaba. ○ Colaboradores: Policías, Don Milciades. ● Policías: Temerosos de la presencia de Efraín. ○ Colaboradores: Teniente -Antagonista: ● Efraín: Hombre de unos 30 años, famoso por ser el bandolero más temido del territorio, que hace presencia en la casa cural. Tenía el sombrero echado sobre los ojos, llevaba mangas de camisa con la falda afuera, tenía un pantalón habano de dacrón, unas botas tenis carmelitas y la ruana doblada en el canto. Tenía los dientes blanco y los ojos claros. Era grueso y curtido. ○ Colaboradores: Cura, el padre Medina y la gente del Pueblo. ● Cura, el padre Medina: Se describe a sí mismo como un “misionero de cristo”, es un hombre religioso y temeroso del poder tanto de la institución legal como de los bandidos. ○ Colaboradores: La gente del pueblo. -Agente Social: ● Carnicero Alcibiades: Joven, jocos, posee un negocio de carnes y un caballo. Rechaza en parte a la institución. ● Don Milciades: Comerciante del pueblo, monta un caballo llamado Catire.

	• Gente del pueblo: Muchedumbre a favor de las andanzas del bandolero Efraín González Téllez, quienes rechazan el poder de la autoridad institucional en el territorio.
SUJETOS DE LA INFORMACIÓN : ACTORES EJECUTIVOS Y COMUNICATIVOS	Actores ejecutivos: • Cura, el padre Medina: Ejecuta la acción de proteger y resguardar a Efraín de la Policía. Actores Comunicativos: • Efraín González: Mantiene una conversación con el teniente donde le narra su posición frente a la disputa con la institución policial. • Teniente: Es el narrador de la historia. • Carnicero Alcibiades: Dialoga con el teniente y le hace un comentario soez, además también lo hace con la gente del pueblo. • Don Milciades: Dialoga con el teniente y le hace algún comentario soez, sin embargo reivindica la autoridad del teniente. • Gente del pueblo: Dialogan entre ellos, y le hacen malos comentarios al teniente, en aras de que se abstenga de molestar o interrumpir la reunión de Efraín.
GÉNERO INFORMATIVO:	Crónica
TIEMPO HISTÓRICO:	Cota, Cundinamarca, abril de 1986
TIEMPO SOCIAL:	• Bipartidismo • Mandato presidencial de Guillermo León Valencia • Transformación de lo rural a lo urbano
MEDIACIÓN ESTRUCTURAL:	Narrativa Aristotélica del Relato - INICIO: El relato inicia con una narración desde la perspectiva de uno de los personajes principales, un teniente de la policía que trabajaba en un pequeño pueblo del país, el cual recibe una carta de amenaza por parte del famoso bandolero Efraín González, en donde le dice que “tiene plazo hasta el domingo para abandonar el pueblo”, de lo contrario el bandolero “no respondería por su vida”, debido a que esté sujeto al margen de la ley era quien mandaba en el territorio por encima de la institución policial, tal como expresa en esta misma. De esta forma, el teniente decide salir a dar una vuelta por el pueblo para meditar la situación y, de ser posible,

	encontrarse con el temido bandolero; caminando por el lugar, este se topa con un par de habitantes del pueblo, con los cuales mantiene cortas conversaciones, sin embargo, en este tránsito durante el lugar, el teniente repara en que, debido al caos que se presentaba y a la nula respuesta de su presencia en este mismo, la autoridad realmente no valía nada en el sector. - NUDO: Luego de caminar un rato, este se topa con Don Milciades, un campesino y comerciante, con el cual mantiene una corta conversación, en donde el teniente le pregunta acerca del alboroto que hay en la plaza del pueblo y este le menciona, con rechazo en sus palabras, que Efraín González estaba en el pueblo siendo protegido por el padre Medina. Al escuchar esto, el teniente se dirige directamente al lugar de los hechos para entrar a la casa cural y hacer cumplir su labor como autoridad legítima y capturar a Efraín; en su camino a hacerlo, múltiples comentarios de los habitantes del pueblo hicieron que cambiara por completo su humor, puesto que se referían hacia sí mismo como un elemento inferior frente al poder de Efraín y de toda su bandada. Con el humor tenso por los comentarios y el miedo provocado por la carta escrita por el bandolero que le palpitaba en el bolsillo, golpeó la casa del padre en búsqueda del famoso bandido; sin embargo, aunque el cura atendió la llamada le puso múltiples obstáculos y negativas a su entrada al lugar, argumentando que Efraín era solo un “pobre hombre de promesas” que simplemente venía a confesarse y a escuchar la santa misa. Finalmente después de forcejear un rato con el padre, este logra entrar, no sin antes dejar parte de sus pertenencias, tales como sus armas y esposas. - DESENLACE: Al llegar a la sala donde se encontraba González, lo observó por unos minutos y después prosiguió a entablar una conversación con este en donde ambos entraron en una disputa argumentativa, en donde Efraín se defendía a sí mismo de los “ataques policiales” que había sufrido, ubicándose a sí mismo como un hombre trabajador que solo buscaba defender y trabajar por la justicia de los suyos, puesto que su único deseo era poder trabajar tranquilo, sin tener que pagar ninguna pena por los actos que había cometido en el pasado, pero que al mismo tiempo sabía que eso no iba pasar y que por ende pelearía, hasta su tumba. Seguidamente durante la discusión, Efraín le recordó sobre la cartas de amenaza que le había enviado al teniente anteriormente,
--	--

	recordando que él solo actuaría en caso tal de que se viera atacado por la institución policial, puesto que, según él, “si quieren plomo, habrá plomo”. Finalmente, ambos llegaron a la conclusión de que lo mejor, para ambas situaciones, era mantener todo el asunto en términos neutrales, en una situación mucho más pertinente. Al acabar el teniente se retiró, pasando por la multitud que murmuraba sobre el fracaso que tuvo frente al poder del bandolero, en aras de ir a hacer su maleta al cuartel para retirarse del “horrible” pueblo en el que se encontraba trabajando y que no reconocía su autoridad, ni su respeto por la ley.
MEDIACIÓN COGNITIVA:	Mitificación del personaje: La mitificación del personaje del relato, en este fragmento se da particularmente para el antagonista, Efraín, quien aunque se ubica en el relato como un sujeto que adquiere unas características negativas desde la perspectiva del narrador -el teniente-, es quien logra ser legitimado por los diversos grupos sociales involucrados, como la autoridad definitiva del pueblo en el que se encontraban, y quien posee mayor poder de manipulación y manejo de las instituciones presentes, como en este caso lo es la iglesia y parte de los habitantes. Finalmente, la representación legítima de la autoridad respaldada en el carácter institucional de la policía, queda reducida frente al discurso popular que reivindica el accionar ilegal de Efraín, y su figura en el pueblo.

Matriz de análisis - Relato cinematográfico

MEDIO DE PUBLICACIÓN Y FECHA:	México - Productora Conacite Dos 1977
TÍTULO:	Crónica Roja Fragmento: 34:04 - 42:11
DIRECTOR:	Fernando Vallejo
SISTEMA DE VALORES	1. “-No le pregunté su nombre. -Así se llamaba su víctima” 2. “Fue el viejo quién disparó primero (...) Después no tuve más remedio que dispararle”

	3. <i>“¿Por qué no se entregó a Albarrán a la justicia ordinaria para que lo retuvieran en los establecimientos carcelarios comunes para todo ciudadano, sino que, por el contrario, se le mantuvo incomunicado en las dependencias de la Aduana? Es que señores del Jurado, el decreto 3134 regala a todos los denunciantes de contrabando el 25% del valor del mismo, dado lo cual, los empleados de la Aduana, tenían personal interés en descubrir a cualquier costo el paradero del supuesto contrabando del que se sindicaba a Albarrán. No olviden señores del jurado, cuál podría ser la actitud mental de un detenido, en medio de hombre hostiles, armados, abusando de su posición, con la complicidad de la soledad y de la noche”.</i> 4. <i>“En un exceso de confianza lo dejó en el cuarto oyendo la radio, mientras su compañero dormía, pero usted, aprovechando la ocasión, en un momento dado se apoderó del arma de Villarreal. Esperó a que regresara Fonseca, acechándolo en la oscuridad de la escalera, y a mansalva y sobreseguro, le disparó, causándole la muerte.”</i> 5. <i>“-¡Asesino, asesino! ¡Asesino que mató a mi papá! Así mató a mi papá</i> <i>- Cállese, saquen a esa vieja loca.”</i> 6. <i>“El señor fiscal habla como si hubiera presenciado los hechos, siendo así que no existe testimonio humano distinto al del procesado.</i> <i>-Dios es testigo, y Albarrán lo sabe en lo íntimo de su conciencia, que así ocurrieron las cosas.”</i> 7. <i>“En nombre de los familiares de Flaminio Villarreal y de Manuel Antonio Fonseca, en nombre de la sociedad ofendida pido la condena de Manuel Albarrán.”</i> 8. <i>Señores del jurado, contestad no al cuestionario que se os va a entregar, para que no vayáis a cargar por el resto de vuestra existencia con el remordimiento de haber condenado a un inocente.</i> 9. <i>“-Manuel, mucha suerte. (Compañeros de cárcel saliendo del juicio con él)”</i> 10. <i>“El cuestionario puesto a consideración de los jurados dice así: El acusado Victor Manuel Albarrán es responsable sí o no, de haber dado muerte con deliberación a Manuel Antonio Fonseca y a Flaminio Villarreal conforme a los hecho ocurridos en la noche del</i>
--	---

	<i>14 al 15 de enero, y el hecho lo ejecutó encontrándose las víctimas en condiciones de inferioridad e indefensión”</i> 11. Escena salida de Manuel del juzgado y sus admiradoras
FORMATO DEL TEXTO:	Modo de publicación: Audiovisual
OBJETO DE REFERENCIA	La historia transcurre en Colombia y narra la historia de dos personajes ficticios, Manuel (mayor) y Mario Albarrán (menor), los cuales son definidos como bandoleros debido a que uno de ellos, el mayor, es acusado de haber asesinado a dos celadores que estaban encargados de la seguridad de la Aduana. El argumento gira en torno a la huida que emprende Manuel debido a que es perseguido por las fuerzas policiales quienes quieren apresararlo por el delito de asesinato indiscriminado. Así pues, los hermanos Albarrán desarrollan múltiples estrategias para lograr escabullirse de la ley partiendo de su intención por demostrar que los actos de Manuel habían sido cometidos en defensa propia y, por ende, no merecía ninguna condena. La escena que fue escogida para el análisis corresponde al juicio que es realizado para hacer efectiva la condena de Manuel por sus actos delictivos, bajo el discurso institucional de un hombre que es identificado como bandolero y delincuente que, al huir, legitima la versión “oficial” de los hechos. Durante esta escena, se puede identificar la dualidad de los discursos, partiendo del apoyo que dan los asistentes al juicio frente a la versión de Manuel y su abogado, en contraste con el discurso de los jurados y el juez.
SISTEMA DE REFERENCIA	Dentro del marco normativo del tiempo histórico en el cual el argumento de la película está construido -década de los 60-, cabe resaltar que el país aún estaba regido por la Constitución de 1886 y, además, se establecía el Frente Nacional en 1958, lo que lleva a que aparezca el bandolerismo como una recomposición de las clases dominantes del mismo en las zonas rurales y como una expresión campesina desesperada que no surge a raíz de la ausencia de organización de estos grupos rurales que se había dado gracias a la Ley 200 de 1936 que se creó durante el mandato de Alfonso López Pumarejo, que buscaba solucionar los conflictos agrarios de la época; sino desde el aniquilamiento de la organización política que surgió como medida de control de los partidos dominantes (Sánchez & Meertens, 1983) La producción cinematográfica se narra en la década de los sesenta y hace referencia a la época de La Violencia, hecho que significó que Vallejo fuese censurado para la producción, publicación y difusión de la cinta, por lo que

	la grabación debió ser realizada en México, al igual que la publicación de la misma, teniendo que adaptar los escenarios y los actores a los modelos colombianos para que la película fuese fiel al argumento y evidenciara de forma correcta lo que el director quería mostrar, que era justamente la violencia que se vivía en la época y, además, la diferenciación social que llevaba a la ilegalidad. Finalmente, en la escena escogida se hace referencia a un Decreto importante que regía la época: el Decreto 3132 de 1952 en el que se indicaba en los artículos 1 y 2 que: <i>“Debe reconocerse a favor de los denunciantes de contrabando o fraude a la Renta de Aduanas, una participación igual al veinticinco por ciento (25%) del valor del remate o venta de las mercancías decomisadas en virtud del correspondiente denunció, el cual debe presentarse por escrito ante un funcionario aduanero con jurisdicción. Además, debe reconocerse a favor de los aprehensores de la mercancía de contrabando, una participación igual al veinticinco por ciento (25%) del producto líquido del remate o venta de las mercancías aprehendidas por ellos. Cuando el aprehensor fuere a la vez denunciante, la participación será del treinta y cinco por ciento (35%) de dicho producto.”</i> Lo que, dentro del argumento de la película, sería un motivo suficiente para que Albarrán fuese apresado o privado de su libertad por personas que no precisamente podían hacerlo.
SISTEMA DE COMUNICACIÓN	Los medios de comunicación que primaban en la época era la prensa, la radio la televisión. En cuanto a la Radio, en Colombia, durante el periodo presidencial de Alfonso López Pumarejo la intencionalidad de ejecución de prácticas comunicativas en torno a la radio, iban en función a la proyectos educativos, en donde la transmisión informativa se ubicará desde la perspectiva de la utilidad para el receptor, y de la misma forma que evidenciara los procesos culturales y sociales de la cotidianidad, haciendo que la radio comunitaria se configura como el medio de preferencia de los sectores populares y rurales. De igual forma, este medio tuvo grandes impactos en las dinámicas históricas del país, como se pudo evidenciar en 9 de abril de 1948 con el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, en donde la radio influyó de manera significativa en la narración de la situación coyuntural del momento, lo que orientó de manera transversal las reacciones colectivas de parte de la población, hacia la barbarie y la guerra, en aras de agilizar la estructura de radio (Pareja, 1984). En cuanto a la radio comunitaria, si bien desde 1945 empiezan a haber los primeros procesos radiales culturales, pero es en la década del 50 con

	propuesta como Radio Sutatenza en donde se fortalecen los proyectos con intereses pedagógicos por medio del espectro radial para la creación de Escuelas Radiofónicas para mejorar la calidad de vida del campesinado, junto con cartillas de corte educativo de distribución gratuita y el periódico El Campesino (BanRepublica, s.f). Por otro lado, en cuanto a la prensa del momento, para 1950, la escuela periodística en Colombia estaba influenciada por la actualidad política, económica y cultural, por lo que empieza a tener transformaciones para la adaptación de nuevos modelos comunicativos en donde la información logre tener mayor incidencia en la vida cotidiana del país. (BanRepública, s.f) <i>“Este modelo se consolida durante el Frente Nacional, pues dicho acuerdo político entre conservadores y liberales buscó la colaboración del periodismo para frenar la violencia política generalizada que se vivió en el país en la década de 1940. El periodismo entendió que debía ser un vehículo de las ideas democráticas, más no de los idearios partidistas o de informaciones; su compromiso, entonces, se dio con la defensa del régimen democrático y en contra de los fanatismos.”</i> (BanRepublica, s.f) Así pues, durante estas décadas el periodismo de prensa adquiere un papel fundamental en las dinámicas de entendimiento de los hechos sociales que afectaban desde los sentidos políticos y culturales la forma de vivencia de los sectores sociales del país, protagonizando la dinámica de inmediatez dentro de los poderes mediáticos del país, en donde prevalecía, para este momento, la novedad de la noticia y no su profundidad de investigación. Finalmente, la televisión, aunque para el momento que compete en este análisis era muy precaria, su incidencia en los procesos de consumo social en Colombia, determinaron parte del entendimiento histórico de sucesos de relevancia en el país, y de igual forma establecieron la tendencia de consolidación privada de la empresa mediática, donde el estado por medio de dinámicas de cesión permite a la entidades privadas comunicar a partir de unas pautas que responden a la empresa privada, y no dando cuenta de la materialidad real de los hechos informativos.
CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES DEL RELATO:	-Protagonistas ● Manuel Albarrán: Hombre joven, de más o menos 30 años, alto, de tez blanca y cabello negro, sarcástico y jocoso. Atractivo para las mujeres jóvenes.

	○ Colaboradores: Abogado, parte de los asistentes al juicio y admiradoras -Antagonistas ● Juez: Hombre de más o menos 50 años, autoritario, de carácter fuerte. Cabello blanco y contextura gruesa ○ Colaboradores: Fiscal, hija de uno de los guardias de seguridad ● Fiscal: Hombre mediana edad, con bigote pronunciado, autoritario, buen manejo de la palabra. Es creyente. ○ Colaboradores: Jurado, juez e hija de uno de los guardias de seguridad. -Agente Sociales: ● Abogado de Manuel: Hombre de unos 40 años, de estatura promedio y con buen manejo de la retórica. ○ Colaboradores: Manuel y asistentes al juicio. ● Jurado: Tres hombres, dos de edad adulta y uno medianamente joven. Los dos mayores, con poco cabello y contextura delgada. El tercero también de contextura delgada y con cabello negro ● Asistentes al juicio: Multitud de personas, compuesta por hombres, mujeres y niños de diversas edades. ● Admiradoras de Albarrán: Chicas jóvenes, de 18 a 25 años.
SUJETOS DE LA INFORMACIÓN : ACTORES EJECUTIVOS Y COMUNICATIVOS	Actores ejecutivos: ● Manuel Albarrán: Ejecuta la acción de asesinar a los guardias de seguridad de la Aduana y, además, huye de las autoridades que lo quieren encarcelar por el delito de asesinato ● Fiscal: Ejecuta la acción de tratar de demostrar la culpabilidad de Albarrán en el juicio. ● Abogado defensor: Ejecuta la acción de defender, valga la redundancia, a Albarrán. Actores Comunicativos: ● Fiscal: Narra lo que pudo ser la versión de su historia en la que Manuel asesina a los dos celadores ● Abogado defensor: Cuenta a los jurados y a los asistentes lo importante que era para los celadores mantener a Albarrán bajo custodia para obtener beneficios de ello.

GÉNERO INFORMATIVO:	Largometraje
TIEMPO HISTÓRICO:	Colombia, década de los 60's
TIEMPO SOCIAL:	• Bipartidismo • Mandato presidencial de Guillermo León Valencia • Transformación de lo rural a lo urbano • Constitución de 1886 • “La Violencia”
MEDIACIÓN ESTRUCTURAL:	Narrativa Aristotélica del fragmento - INICIO: La escena se ubica en el juicio en el que quieren sindicar a Manuel Albarrán por haber -presuntamente- cometido dos asesinatos a dos guardias de seguridad del edificio de la Aduana que, según el Fiscal del caso, se encontraban en total estado de indefensión. - NUDO: El abogado de Manuel se centra en la posibilidad de que los disparos hayan sido producto de una situación de defensa propia en la que Albarrán tuvo que disparar porque le atacaron primero y a su vez porque se encontraba recluso en un edificio que no pertenecía exactamente a un ente de justicia, por lo que procura otorgar este tipo de argumentos para su defensa: el estado mental de alguien que se encuentra recluso, asustado, etc. Mientras que, el Fiscal del caso, alega desde sus argumentos que Manuel se encontraba completamente consciente y sabía lo que hacía, por lo que debía ser declarado culpable, porque, además de asesinarlos, los había acechado para poder tomar ventaja de la situación. - DESENLACE: Finalmente, y a pesar de los argumentos de la defensa, Manuel Albarrán es declarado culpable de asesinato y llevado a la cárcel, donde al salir del juzgado es recibido por un grupo de admiradoras, quienes le piden autógrafos y fotografías.
MEDIACIÓN COGNITIVA:	Mitificación del personaje: La mitificación del personaje es representada justamente al final de esta escena, puesto que, al salir del juicio, Manuel es alcanzado por las decenas de mujeres que buscan su autógrafo; lo que deja ver que, a pesar de que fue declarado culpable por haber asesinado a dos hombres, le fue casi que otorgada una suerte de legitimidad por una parte mínima pero muy importante de la sociedad. Lo anterior refuerza el discurso de la legitimación de las acciones ilegales por parte de los sectores populares que, en vez de repudiar las acciones violentas que fueron condenadas

	judicialmente, una parte de estos le conceden cierto reconocimiento y llegan hasta a justificar sus acciones.
--	---

RAES

1. Información General	
Referencia bibliográfica	Lamuedra Gravan, M. (2006). <i>Las Narrativas Populares Mediáticas en la "Esfera Pública Popular": estudio comparativo de la incidencia de Historias de Famosos en España y Gran Bretaña</i> . Recuperado de: http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecaustasp/detail.action?docID=3169520
2. Tema	
La importancia de las narrativas populares mediáticas, como las telenovelas o las historias de los famosos que son entendidas como “entretenimiento banal” o “telebasura”, en términos de la creación de canales de debate a través de los cuales los individuos que consumen estos formatos negocian las convenciones y comportamientos sociales.	
3. Campo problemático y pregunta de investigación	
El campo problemático parte de la importancia de los géneros mediáticos populares -como las telenovelas sociales y las historias de personajes famosos- en la negociación de convenciones y comportamientos dentro de una sociedad. Entendiendo que para muchas corrientes de pensamiento los consumidores de este tipo de productos encontrados dentro de la industria cultural están catalogados como individuos pasivos e influenciables, se abre una discusión dentro de este artículo, dejando claro que este tipo de formatos promueve dentro de la sociedad un diálogo frente a la negociación de verdades sociales en cuanto a la interpretación de la realidad y la aceptación de valores y comportamientos dentro de la misma; todo esto con el fin de determinar la legitimidad de ciertas conductas dentro de España y Gran Bretaña a partir de casos de estudio específicos. Lo que lleva a la pregunta de investigación que se describe dentro de este artículo de la siguiente manera: <i>¿Cómo los miembros de cada sociedad, con situaciones socio-económicas dispares, usan las telenovelas para canalizar un debate sobre los temas que más les preocupan: la incidencia del divorcio en el Reino Unido, y las leyes fácticas del mercado laboral en España?</i>	
4. Principales conceptos trabajados en la investigación	
Narrativas populares: Entendidas como “<i>El tipo de historias que escuchamos y repetimos a otras personas contiene una mezcla de informaciones ciertas e inciertas, de rumores, clichés, estereotipos y mito, pero las utilizamos para construir no sólo nuestra visión de nosotros mismos sino de nuestra comunidad y la nación</i>” (Jordan y Morgan Tamasunas, 2000: 34). Así pues, las narrativas populares son aquellas formas de narrar -incluyendo las que están contenidas en formatos mediáticos- que cobran importancia en términos de la configuración de nuestras dinámicas sociales y políticas, interviniendo en la formación de códigos sociales y políticos dentro de una sociedad. Además de esto, juegan un papel	

importante en la creación de las subjetividades de los individuos y de las identidades colectivas e individuales que llevan a la modificación de los modos de actuar.

Esfera pública popular: *“la esfera pública se forma en el S. XVIII en países como Gran Bretaña en torno a la clase burguesa emergente, haciendo referencia al nacimiento de las discusiones literarias que emergían en los cafés de la época, en los que las clases sociales -en cierta manera- se obvian para dar lugar a un diálogo intelectual y de pensamiento crítico. Más adelante, esa crítica es aplicada a la política y esto, a su vez, da paso a la democracia” (Habermas, 1989: 48-52).*

Teniendo en cuenta lo anterior, la esfera pública popular nace de la esfera pública política, ya que la esfera pública popular avanza y no solamente cumple la función de “entrenar” la capacidad crítica del individuo en el ejercicio de la adquisición de habilidades para ejercer como un ciudadano de una democracia, sino que sirve como una suerte de diálogo en el que se negocian qué comportamientos y modos de actuación son realmente legítimos y concuerdan con lo que se ha establecido dentro de la sociedad.

5. Fuentes consultadas y sus usos para la investigación

HABERMAS, Jürgen. 1989. The Structural Transformation of the Public Sphere. Cambridge: Polity Press.

Utilizado para realizar la definición de la esfera pública popular, su importancia y su origen

JORDAN, Barry and Morgan-Tamosunas, Rikki (eds). 2000. Contemporary Spanish Cultural Studies. London: Arnold

Utilizado para definir el concepto de narrativas populares y su importancia dentro de la legitimación de comportamientos sociales

O'DONNELL, Hugh. 2003. Someone Else's News-Someone Else's Truth? The News and the Structures of Modernity. Ponencia en el congreso—. San Diego

Utilizado para establecer la importancia de las telenovelas en términos de un entretenimiento popular que contribuye a las negociaciones de las verdades sociales

6. Síntesis de la metodología y las herramientas utilizadas en la investigación

La metodología utilizada es cualitativa en cuanto a un trabajo de campo realizado y cuantitativo en términos de la tabulación de entrevistas realizadas a 91 personas que consumen el contenido estudiado.

Las herramientas utilizadas fueron las entrevistas a profundidad y los grupos de discusión, además de un análisis comparativo entre las audiencias de los distintos contenidos que fueron utilizados como objetos de estudio.

7. Conclusiones o hallazgos de la investigación

- La forma en la que los ciudadanos-consumidores utilizan formatos narrativos populares para canalizar debates sociales a través de los cuales se establezca la legitimación de determinados comportamientos dentro de una sociedad y la negociación de valores

- Las micro narrativas populares mediáticas -telenovelas y demás productos de la industria- y su incidencia directa en las teorías mediante las cuales los individuos explican su relación con el mundo y con sus experiencias diarias
- Como una conclusión importante, se sienta como base que los individuos que son consumidores de este tipo de productos mediáticos no son receptores completamente pasivos, sino que -en cierto punto- pueden utilizar estos productos como una herramienta para hacer parte de los debates que se suscitan alrededor de los procesos de negociación social en los que se determinan valores y comportamientos de estos mismos

Elaborado por:	Ana María Ballén González y Laura Alejandra Urrego Gaitán
Revisado por:	Docente Oscar Arbeláez

Fecha de elaboración del Resumen:	05	10	2018
--	----	----	------

1. Información General	
Referencia bibliográfica	Valderrama, J. (2016). <i>El crimen en la novela negra latinoamericana “entre la fascinación y la memoria”</i> . Poligramas, No. 42, junio. Pp.: 75-93. doi:10.25100/poligramas.v0i42.4421
2. Tema	
El tema del artículo es la novela negra latinoamericana y un acercamiento a la misma desde dos perspectivas: la fascinación y la memoria, estableciendo una secuencia crítica que da cuenta de su evolución como género, sus regularidades y sus cambios literarios.	
3. Campo problémico y pregunta de investigación	
El campo problémico de este artículo parte del acercamiento que se realiza a la novela negra latinoamericana teniendo en cuenta sus cambios literarios, realizando una suerte de secuencia crítica situando, en un primer acercamiento, el contenido de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, para culminar con obras de los más destacados representantes del género negro, planteando posteriormente puntos clave de análisis teniendo en cuenta tres obras importantes: <i>Abril Rojo</i> del peruano Santiago Roncagliolo, <i>Scorpio City</i> del colombiano Mario Mendoza y <i>Plata quemada</i> del argentino Ricardo Piglia. Las obras anteriormente mencionadas se proponen como un ejercicio de memoria en el que se establece un choque de ficciones en el que los hechos pasados adquieren un orden distinto que entra en conflicto con los relatos actuales y los relatos futuros frente a la misma historia.	
A lo anterior se plantea la siguiente pregunta de investigación: <i>¿cómo funciona el dispositivo de la memoria en estas tres novelas?</i>	
4. Principales conceptos trabajados en la investigación	

Criminal: *“El criminal aparece como elemento creador, es la creación de un problema (...) Su acto altera un equilibrio preestablecido, colocando a sus semejantes ante un hecho originado por su voluntad. (...) el delincuente, el bandido genial, puede resultar mucho más lleno de interés que el sabueso que le muerde incansablemente los talones” (Carpentier, 1982).*

Dentro de la novela negra aparece el enaltecimiento de la figura del criminal, difuminando la dualidad original de los buenos y de los malos en la que se establecía que el bueno siempre era el detective que hacía justicia y que atrapaba al malo, mientras que el criminal era el malo que nadie quería y que siempre tenía como objetivo retar a las instituciones y a las estructuras y normas establecidas dentro de la sociedad. Así pues, en la novela negra se transforman casi que por completo estas dinámicas morales en términos de “lo bueno y lo malo” y el criminal adquiere una suerte de superioridad filosófica sobre los justicieros que le hacen frente, con lo que aparece la idea de la fascinación social por el crimen, que está determinada por la afinidad con esa suerte de universo criminal y todo lo que lo constituye: el complot, la trampa, la violencia, la ilegalidad, la injusticia, etc.

Crimen: *“El crimen se presenta como un tejido de pequeños sucesos que contienen en sí mismos una verdad no visible (pero que está ahí) acerca de los sistemas sociales representados en las novelas.” (Valderrama, 2016).*

Debido a que la historia de muchos de los escritores latinoamericanos que hacen parte de los representantes del género negro ha estado marcada por sucesos de impunidad, injusticia y crimen, se crea una relación entre la fascinación social por el crimen y la memoria. A partir de lo anterior el crimen empieza a evidenciar las relaciones sociales complejas de la sociedad a través de las narraciones que se realizan para dar cuenta de toda esa trama de sucesos que hacen parte de la historia y que son representadas en diversas obras literarias.

Novela negra: *“la novela negra latinoamericana no centra su estética en la construcción de detectives sobrenaturales, sino en el crimen como eje estructurante de la misma (...) estaría determinada por la historia de sus sistemas sociales y por la conexión de esos sistemas sociales con la corrupción, la violencia, la impunidad y por supuesto el crimen.” (Valderrama, 2016)*

A diferencia de la novela policial en la que está claramente determinada la dualidad en términos de buenos y malos, la novela negra centra su interés en el crimen como elemento fundamental de la historia y difumina esa dualidad mencionada anteriormente y el personaje detectivesco desaparece como un personaje completamente bueno y se modifican las acciones de “buenos” y “malos”, eliminando las diferencias en términos de actos morales. Entendiendo el género a partir de lo anterior como una suerte de mecanismo de denuncia o un mecanismo de reflexión frente a las realidades sociales.

Memoria: *“Es una interacción entre la supresión y la conservación del pasado que contiene dentro de sí misma una selección.” (Todorov, 2000).*

La memoria aparece como un mecanismo que combina la supresión (el olvido) y la conservación del pasado. A partir de lo anterior, se establecen los productos literarios enmarcados dentro del género negro como un conjunto de selecciones de un pasado representado en cada obra, a través de relatos que trae esos pasados a un presente a través de la narración, lo cual permite que estos relatos sean conservados y se produzca una suerte de “recuperación del pasado” de las sociedades relatadas a través de la literatura.

5. Fuentes consultadas y sus usos para la investigación

Carpentier, A.(1982) *“Apología de la novela policiaca”*. En L.R. Noguerras (comp.), *Por la novela policiaca*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Todorov, T. (2000). Los abusos de la memoria. Barcelona: Paidós Asterisco.

6. Síntesis de la metodología y las herramientas utilizadas en la investigación

Aunque no se especifica dentro del texto, se utiliza una metodología cualitativa que se complementa con una herramienta fundamental que es el análisis comparativo, realizado a través de la comparación -valga la redundancia- de diferentes obras que hacen parte del género negro, con el fin de establecer las características que los identifican dentro del género y los aportes que estas obras literarias realizan al género y a sus modificaciones literarias.

7. Conclusiones o hallazgos de la investigación

- Abril rojo, Plata quemada y Scorpio City, entre otras, proponen una ficción desde la reconstrucción del pasado que confronta la ficción de los Estados representados en las mismas.
- El ejercicio de la memoria plantea un choque de ficciones donde los hechos pasados adquieren un orden distinto porque aparecen otras voces, otros informes, testimonios, otros crímenes, otras víctimas, otros asesinos, otros detectives, etc. En este orden distinto, las marcas previas de la memoria chocan con las marcas nuevas que propone el relato, lo que permite el acceso a otro conocimiento sobre el pasado y sus deudas con el presente y el futuro.

Elaborado por:	Ana María Ballén González y Laura Alejandra Urrego Gaitán
Revisado por:	Docente Oscar Arbeláez

Fecha de elaboración del Resumen:	05	10	2018
--	----	----	------

1. Información General

Referencia bibliográfica	Colín, J., & Miller, C. (2016). La literatura como recurso existencial en el neopolicial latino-americano: "La neblina del ayer" y "Adiós, Hemingway" de Leonardo Padura Fuentes. <i>Rocky Mountain Review</i> , 70(1), 34-44. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/24898566
---------------------------------	---

2. Tema

El tema principal es entender la propuesta de la categoría neopolicial como nueva narrativa realista y dentro del género de la literatura policial latinoamericana a partir del acercamiento a las novelas La neblina del ayer y Adiós Hemingway.

3. Campo problemático y pregunta de investigación

El campo problemático de este texto parte del análisis intertextual que plantea en relación a dos obras que abren paso a la concepción epistémica de la categoría "neopolicial", en tanto que esta misma desarrolla una nueva línea narrativa, que plantea una crítica formal a los procesos sociales. Así pues, dentro del marco investigativo del artículo surge un interés por evidenciar las formas de representación conceptual de la novela negra, en torno a las diversas realidades de América Latina, ya que esta misma tiene la capacidad de impregnar la realidad, y por ende construir un relato puntual de esta misma.

Ahora bien, para los autores se hace importante indagar en el meta-relato de los protagonistas de cada texto y su intrínseca relación e interés en la literatura, ubicando a esta misma como un patrón fundamental en el argumento del texto, partiendo de la identificación de elementos en común de las obras en cuestión.

Así la pregunta de investigación del autor es *¿Cuál es el papel que juega la literatura como punto de referencia de los personaje centrales en las dos obras?*

4. Principales conceptos trabajados en la investigación

Novela Negra: *“La novela negra impregna hoy en día la vida cotidiana; tiene las mejores posibilidades de nuestro tiempo; penetra en millones de hogares del mundo a través del cine o la televisión ... y es notable cómo ha influenciado a casi todos los grandes escritores modernos, de todas las lenguas y de cualquier género”* (Collin, Miller, 2016)

Aquí la novela negra se configura como un elemento de gran incidencia en las formas de agenciamiento de las dinámicas sociales, en cuanto a que esta misma, más allá de narrar un relato de la realidad contextual inmediata del texto, afecta los comportamientos de los sujetos adscritos a este marco contextual, ya que les otorga unas formas específicas de percepción y entendimiento que transgreden los sentidos narrativos, y por ende transforman la concepción literaria, en función de esclarecer los propios enigmas de la historia.

Policial: *“es un género que ha experimentado una evolución importante, tanto dentro de su propia tradición, como por causa de influencias externas. El equilibrio entre los elementos tradicionales y el desarrollo del género coloca al neopolicial dentro de una literatura que refleja la realidad más reciente de América Latina”* (Collin, Miller, 2016)

Para los autores la categoría policial trasciende a la concepción de lo “neopolicial”, puesto que las dinámicas literarias han cambiado desde la forma a partir de reinventar sus formas de relatar las historias, y en el fondo en su profundo interés por comprender los sentidos histórico-sociales. Así pues, hay un mayor compromiso, en tanto que se identifica una preocupación por retomar otros textos y generar un hipertextualidad entre ellos, enriqueciendo las formas del escrito.

5. Fuentes consultadas y sus usos para la investigación

- Dettman, Johnathan. "Utopía y heterotopía en 1m neblina del oyer de Leonardo Padura". Confluencia: Revista Hispánica de Culturay Fiteratura 23.2 (2008): 84-92. Impreso.
- Epple, Juan Armando. "Las tramas de Adiós, Hemingway, de Leonardo Padura". Ed. Carlos Uxo. The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes. Manchester: Manchester Metropolitan UP, 2006. 171-77. Impreso.
- Giardinelli, Mempo. El género negro. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Direction de Difusión Cultural, Departamento Editorial, 1984. Impreso.
- Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier UP, 1980. Impreso.
- Kristeva, Julia. Revolution in Poetic Ixinguage. Trans, by Margaret Waller. Nueva York: Columbia UP, 1984. Impreso.
- Padura Fuentes, Leonardo. Adiós, Hemingway. Barcelona: Tusquets, 2006. Impreso.
- Fa neblina del ayer. Barcelona: Tusquets, 2005. Impreso.
- Pasado Perfecto. Barcelona: Tusquets, 2000. Impreso.
- "El soplo divino: Crear un personaje." Cuadernos hispanoamericanos 739 (2012): 9-17. Impreso.
- Perez, Arturo Reverte. Fa reina del sur. Madrid: Alfaguara, 2002. Impreso.

- Ponce, Néstor. "Historia, memoria, policial en La neblina del ayer I". Espéculo 47 (2011): 30 March 2012. Red.
- Song, H. Rosi. "En torno al género negro: ¿La disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político?" Revista iberoamericana 76 (2010): 459-75. Impreso.
- Sumalavia, Ricardo. "Tributos e ironías en el neopolicial latinoamericano en Adiós, Hemingway de Leonardo Padura". Ed. Carlos Uxo. The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes. Manchester: Manchester Metropolitan UP, 2006: 178-88. Impreso.

6. Síntesis de la metodología y las herramientas utilizadas en la investigación

Aunque los autores no son muy explícitos en cuanto al uso metodológico que los lleva al desarrollo de este texto, se identifica una metodología cuantitativa que se desarrolla como un análisis comparativo e hipertextual de dos obras, donde se pretende el reconocimiento de las características en común del personaje principal de cada una de estas y su vinculación con la literatura para lograr la solución y terminación de los enigmas propuestos en cada una de las tramas; así pues hacen uso de la hermenéutica para el reconocimiento de estas mismas variables, para su futuro cotejo.

7. Conclusiones o hallazgos de la investigación

- En la novela neopolicial hay muchas alusiones por parte de la voz narrativa hacia los lectores sobre el género mismo: sobre el personaje principal, sobre otros detectives ficticios muy conocidos, otras obras policiales anteriores, incluso referencias intertextuales sobre los varios personajes que forman parte del círculo social del protagonista.
- La inclusión de referencias intertextuales como los versos de un bolero muy conocido, añade cierta familiaridad en los lectores y promueve que se aprecien facetas diferentes de la narrativa.
- La literatura se erige como la mejor manera de sobrevivir, además de provocar la crítica que intentar retratar (incluso criticar) a una sociedad contemporánea en todos sus aspectos posibles.

Elaborado por:	Ana María Ballén González y Laura Alejandra Urrego Gaitán
Revisado por:	Docente Oscar Arbeláez

Fecha de elaboración del Resumen:	05	10	2018
--	----	----	------

INFORME DE OCTAVO SEMESTRE

Formato de Investigación

1. Título

Narrativas del crimen: lo popular e institucional y su incidencia en los procesos de mediación social.

2. Duración

Un año

3. Lugar de ejecución

Universidad Santo Tomás

4. Investigadores

Ana María Ballén González

Laura Alejandra Urrego Gaitán

5. Datos generales

Programa	Comunicación
Facultad	Comunicación Social para la Paz
Línea activa	Comunicación y Ciudadanía

6. Resumen de la propuesta

A través de la historia, las formas de gestionar las prácticas cotidianas han permitido establecer un marco de referencia mediante el cual se procede a estudiar los fenómenos culturales que se expresan en esta misma; el crimen y la cultura, entendidos como mecanismos de mediación de las dinámicas sociales, permiten comprender los conflictos de la sociedad contemporánea colombiana, siendo representados desde múltiples perspectivas dentro del escenario de la Industria Cultural; estos productos, han modificado dentro de la sociedad las percepciones existentes de la realidad, configurando nuevas dinámicas, desde las cuales las colectividades han entendido los diferentes componentes de las estructuras que conforman la realidad, y a su vez, han configurado distintos patrones de relación de sí mismos, no solo con su entorno, sino también con sus semejantes, transformando las prácticas de vinculación y comunicación entre estos mismos, además de sus procesos de entendimiento cultural y político. Es por esto que la apuesta de esta ponencia se centra en la identificación y problematización de los conflictos que surgen entre la narrativa criminal popular e institucional, teniendo en cuenta lo que se establece dentro de la tradición popular como las prácticas propias del bandolerismo durante el siglo XX en Colombia y, por otro lado, lo que se entiende formalmente por crimen dentro de la institucionalidad, actuando esta como ente legitimador y punitivo de las narrativas criminales dentro de los sistemas sociales, percibiendo el crimen como fenómeno social que está sujeto a leyes y normas, y que, por tanto, determina los sentidos del deber ser del sujeto dentro de un contexto puntual.

7. Palabras claves

Industria cultural, crimen, narrativas populares, mediación.

8. Planteamiento del problema y pregunta de investigación

Entendiendo que la tesis de esta investigación se centra en la manera en la que el crimen y la cultura se pueden establecer como mecanismos de mediación de las dinámicas sociales en tanto que permiten la comprensión de los conflictos de la sociedad actual colombiana, a partir de la representación de los mismos dentro del escenario de la industria cultural, el problema que se pretende abordar a partir de la propuesta problémica mencionada anteriormente, va en función a la modificación e instauración de ciertas percepciones de la realidad y algunos estilos de vida, que terminan por transformar los procesos de estructuración societal.

En este sentido, estos “modos” de aprehender los fenómenos sociales a los que están adscritos los sujetos pertenecientes a una sociedad, se desarrollan en función al impacto de los discursos narrativos de algunos productos de la industria cultural, en donde relatos tales como la literatura, refuerzan y legitiman ciertos comportamientos que perpetúan agenciamiento del crimen en la cotidianidad, para dar solución a prácticas

conflictivas frecuentes en el ámbito que permite ejercer prácticas criminales que no hacen parte de la legalidad y de los estatutos judiciales, establecidos por las instituciones de orden y control.

Partiendo de la importancia de realizar cuestionamientos frente a los temas abordados dentro de la investigación, se hace indispensable plantear una pregunta que guíe la misma, en este caso en particular, la pregunta problema que define este trabajo investigativo es:

¿Cómo se configuran las representaciones culturales de lo institucional y lo popular en las narrativas del crimen, identificadas en los productos: “El mito de Siete Colores: relatos de la vida del bandolero Efraín González Téllez” del cronista Pedro Claver Téllez y el audiovisual “La Tormenta” de Fernando Vallejo”, en relación con su incidencia en los procesos de mediación social?

9. Justificación

La mediación se configura como aquella relación existente entre un relato contextual e histórico y la narración de este mismo, bien sea por un actor individual o un sector institucional, que evidencian la gran incidencia que poseen las dinámicas culturales en los contextos sociales, puesto que afectan aquellos escenarios que construyen y narran la realidad, estableciendo unos patrones determinados para comprender los fenómenos que suceden en esta misma. Así pues, la industria cultural se ha encargado de producir casi sistemáticamente un sinfín de productos que han pretendido servir a la estructura social como reflejo de una realidad material, que pretende establecer unos valores de representación para ubicar los elementos de la sociedad según los sentidos de referencia de cada producto; en este sentido, el cine y la literatura se han interesado por narrar las dinámicas del conflicto desde distintas perspectivas, configurando unos sentidos de representación que pretenden la modificación e instauración de las percepciones de la realidad y los estilos de vida, que terminan por transformar los procesos de estructuración societal y las dinámicas sociales. Es por esto que se hace pertinente establecer un escenario de investigación que invite a la reflexión y problematización de las dinámicas que han narrado el crimen en el contexto colombiano, en donde a su vez se han establecido unos valores colectivos para entender las figuras criminales e institucionales, configurado distintos patrones de relación de sí mismos, no solo con su entorno, sino también con sus semejantes, transformando las prácticas de vinculación y comunicación entre estos mismos, además de sus procesos de entendimiento cultural y político.

10. Objetivo general

Analizar las representaciones culturales de lo institucional y lo popular en las narrativas del crimen en relación con su incidencia en los procesos de mediación social: “El mito de Siete Colores: relatos de la vida del bandolero Efraín González Téllez” del cronista Pedro Claver Téllez y el audiovisual “la tormenta” de Fernando Vallejo.

11. Objetivos específicos

- a. Identificar las representaciones de lo institucional y lo popular que se configuran en los relatos colombianos “El mito de Siete Colores: relatos de la vida del bandolero Efraín González Téllez” de Pedro Claver Téllez y “En la tormenta” de Fernando Vallejo.

- b. Examinar la incidencia que tienen las representaciones de lo popular y lo institucional en torno al crimen, a partir de la identificación de las mediaciones que se dan en la relación discursiva entre el relato y los procesos sociales.

12. Marco teórico

La propuesta teórica que dirige la ruta de construcción y formulación investigativa de esta investigación, se plantea inicialmente a partir de las configuraciones metódicas que comprenden el campo de las mediaciones como escenario de vinculación entre un hecho o acontecimiento particular y la narración situacional o contextual de este mismo en relación con las narrativas (del crimen) que devienen de los productos de la gran empresa cultural; así pues, surge la importancia por definir el eje conceptual principal, a partir de los procesos de mediación social que determinan y configuran modelos particulares de actuar y pensar en un contexto puntual, en vinculación con los mecanismos criminales que establecen unas formas de retratar los fenómenos populares e institucionales a partir de la incidencia de estos discursos en los escenarios de la cotidianidad; de esta forma, en la concepción de mediación (como categoría conceptual) tal como la propone Jesús Martín Barbero (1987), primeramente se debe pasar de hacer hincapié en los medios para centrarse en los procesos de intercambio que afectan y median la aprehensión de un relato, identificando a este proceso como aquella instancia cultural desde la cual hay una apropiación conceptual de la audiencia, para así estructurar dinámicas de significación social.

Así pues, las mediaciones se configuran como aquel espacio inmaterial que permite la existencia de cualquier significado o sentido posible en donde no se establece una jerarquización -desde el sentido individual- de los patrones culturales que rigen esta misma (Orozco Gómez, 1996), así, para Barbero (1987) surgen un conjunto de influencias que estructuran los procesos de aprendizaje e intervienen en los agentes sociales que inciden en la recepción del consumidor ; en este caso, los patrones del relato criminal se ven mediados por diversas instituciones o puntos de enunciación, que afectan la comprensión de estas mismas en relación al contexto donde se gestan, y generan nuevos sentidos discursivos para narrar la historia social que aumenta los niveles de recreación de sentidos, junto con la significación de realidades que inciden en los procesos de interacción, tanto con lo institucional como lo popular, puesto que esas creaciones de sentido al estar configuradas en función a otros relatos, establecen unos patrones de identificación de personajes o situaciones (ejemplo, el criminal pasa a ser el héroe para el pueblo, pero para la institución normativa sigue siendo el “ilegal”).

Ahora bien, aunque si hay una incidencia desde los procesos de mediación social en torno a la construcción de significados, está claro que ningún actor dentro de todo este campo puede controlar a totalidad la construcción de significados puesto que está muy presente el carácter variante gravitacional en el donde las significaciones se alteran según diversas circunstancias (Barbero, 1987); estas alteraciones se configuran también a partir de unos sentidos culturales que transversalizan todos los patrones sociales en términos de la jerarquización estructural del poder que configura unas hegemonías culturales donde no solo están determinados por una clase dominante, sino que también hay incidencia de todos estos escenarios que determinan los símbolos culturales dominantes en una sociedad.

Para Antonio Gramsci, la dimensión del sistema del capitalismo no sólo se deriva de elementos meramente económicos o en clave de la producción laboral, sino que también transversaliza otros ámbitos tales como la cultural, el arte, la educación, entre otros elementos socio-culturales que afectan a la constitución y entendimiento de los sectores o grupos que pertenecen a una sociedad -popular versus institucional-, así, la hegemonía se

configura como aquella forma de dominación en la dimensión social de unos sentidos sobre otros, que en relación a los procesos de mediaciones, se ubica como aquella ruta que permite hegemonizar la opinión pública, el pensar y el actuar (Gramsci, 1975). Así, surge la legitimación de un discurso en función a la importancia narrativa que posea quien o que le está enunciando, determinando así los sentidos “adecuados” que rigen las actividades dentro de una sociedad; de esta forma, las dinámicas de los relatos que permean el escenario del crimen permiten la reivindicación de las hegemonías culturales a partir de las mediaciones narrativas, que no siempre se presentan desde el marco de la legalidad, e instauran unos modos de pensar y comprender la realidad adversos y diferentes. Por otro lado, para Manuel Martín Serrano (1977):

“la teoría de la mediación considera que lo relevante en el análisis del cambio social, no es que determinado componente del medio humano sea objeto, modelo u objetivo; sino el proceso mismo por el que los objetos son relacionados con los objetivos mediante modelos y el permanente movimiento que lleva a todo modelo a objetivarse, y a todo objeto a constituirse en portador de la mediación”. (p. 74)

Así, nuevamente se transforman las formas de comprensión fenomenológica, en donde se prioriza el proceso de vinculación de escenarios para comprender su incidencia en la formación social, y de igual forma se genera la divergencia axiológica entre la concepción “natural” (en términos biológicos) de la cosa y la instrumentalización de este mismo en objeto, puesto que estas formas de concebir las estructuras sociales y los diferentes fragmentos que las conforman, construyen nuevas significaciones que se expresan en la representación tanto individual como colectiva del hecho o el individuo a considerar (Gramsci, 1977); así, la cosificación permite la facilidad de creación de significados, que mediados por unos enunciadores particulares, pasan por los sentidos hegemónicos y determinan unas definiciones de la realidad desde lo popular, que se extrae del procedimiento estructural de la institución y ambienta sus propias lógicas de funcionamiento en relación con sus circunstancias inmediatas. Para Gramsci, lo popular se enmarca fundamentalmente en las dinámicas de explotación constante que generan unos sentidos de resistencia, no solo -como ya se había tratado arriba- en el ámbito de la producción laboral, sino también y fundamentalmente lo que compete las prácticas culturales que han moldeado un tipo de “cultura popular” hegemonizada y sumisa fabricada por los de “arriba” (1989).

De esta forma, las expresiones masificadas literarias del folletín o los textos por encargo que trataban el escenario de lo criminal como temática de interés social, se pensaban en función de una proliferación y crecimiento económico del sector editorial, teniendo serias afectaciones en los procesos de autoidentificación cultural, en tanto que las mediaciones gestadas en el proceso de consumo de los relatos periodísticos o literarios, construyen unas representaciones a partir de los contenidos que se están adquiriendo por medio de la lectura del relato, y que a su vez identifican unas características fundamentales mediante las cuales se entenderá la figura del criminal, el policía y la legalidad.

14. Metodología

En el marco del proyecto de investigación que se perfila durante este escrito, se pretende identificar desde el escenario de las mediaciones sociales, las representaciones que devienen de relatos literarios y audiovisuales, que afectan las concepciones colectivas de elementos fundamentales de la base estructural social, tales como las instituciones o los agentes institucionales; en este sentido, se adopta la metodología propuesta por Manuel Martín

Serrano en su texto “La producción social de la Comunicación”, en donde se pretenden establecer algunos valores y tipos de mediación, a partir de la identificación de un sistema de referencias presentes en un producto comunicativo, por medio del análisis de los códigos y símbolos representados en situaciones de temporalidad, actores y relaciones de protagonismo y antagonismo de cada narración.

Ahora bien, en cuanto al diseño metodológico aplicado, el autor propone la construcción de una matriz de análisis que pretende evidenciar los valores de referencia (juicios de valor en el relato), los tipos de mediación (relato de un medio: cine o literatura) y las instituciones mediadoras del relato a narrar, en aras de identificar la mediación cognitiva (mitificación de la realidad) y la mediación estructural (ritualización de la realidad), para describir los elementos puntuales del medio técnico que consolidan aquellas representaciones.

De esta forma, se parte por establecer un análisis temporal de la realidad del relato, en donde se busque ubicar este mismo dentro de un espacio temporal delimitado para comprender contextualmente lo propuesto por la narración; seguidamente se procede a hacer un estudio de actores por medio del desarrollo de una tipología de estos mismos, categorizando su configuración discursiva entre: actores de acción (quienes ejecutan) y actores de comunicación (quienes comunican); posteriormente esta tipología permite consolidar unos niveles de actuación que oscilan entre la dicotomía del conflicto permanente en el relato entre el antagonismo y el protagonismo, o entre el héroe y el antihéroe.

En la aplicación de la metodología se pretende el análisis de dos relatos narrativos que da cuenta de las prácticas de ejecución y comprensión del crimen como fenómeno social en la época de la violencia con la manifestación del bandolerismo, específicamente con el texto “El mito de Siete Colores: relatos de la vida del bandolero Efraín González Téllez” del cronista Pedro Claver Téllez y el audiovisual “la tormenta” de Fernando Vallejo, en aras de identificar los procesos de mediación que devienen dentro de la narrativa de estos productos. Para ello se busca construir una matriz basada en la propuesta trabajada por Manuel Martín Serrano en su texto “La producción social de la Comunicación”, que a través de la descomposición del relato busque dar cuenta de las percepciones de la realidad y concepciones colectivas por medio de la identificación de códigos, símbolos, valores de referencia, tipos de mediación e instituciones mediadoras presentes en los discursos intercambiados por los actores, personajes y espacios temporales.

Categorías de análisis en el relato:

- Mediación cognitiva
- Mediación estructural
- Sistemas de referencia
- Actores ejecutivos
- Actores comunicativos
- Los personajes:
 - Mediador
 - Intérpretes
 - Espectadores
 - Relatores
- Acontecer público y su ubicación en el espacio tiempo

- Objetos de referencia
- Tratamiento del tiempo

MATRIZ DE ANÁLISIS:

- 1. MEDIO DE PUBLICACIÓN Y FECHA:**
Se ubica el medio en donde fue publicado el producto por primera vez y se pone su primera fecha de publicación.
- 2. TÍTULO:**
Título del producto
- 3. AUTOR:**
Autor o autores del producto
- 4. JUICIOS VALORATIVOS:**
Se describen los posibles juicios que construyen representaciones sobre elementos relevantes en el argumento del producto que a su vez configuran parte de las mediaciones del relato.
- 5. DESCRIPCIÓN DE LOS ACTORES:**
Se hace una descripción detallada de los actores ejecutivos (quienes construyen el relato) y los actores comunicativos (quienes narrar el relato).
- 6. FORMATO DEL TEXTO:**
Modo de publicación (impreso, digital, postal)
- 7. RESEÑA DEL RELATO:**
Reseña corta del contenido del relato en términos generales, que retome un poco el argumento principal del producto, teniendo en cuenta vinculaciones entre actores y personajes.
- 8. OBJETO DE REFERENCIA:**
Elemento particular del relato al cual se le aplicará el análisis de mediaciones
- 9. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES DEL RELATO:**
-Protagonistas: Descripción de los protagonistas, teniendo en cuenta descripción física y argumental.
-Antagonista: Descripción de los antagonistas, teniendo en cuenta descripción física y argumental.
- 10. SUJETOS DE LA INFORMACIÓN Y ACTORES DE ACTIVIDAD SOCIAL:**
Identificación de los informantes de los relatos que configuran las principales representaciones en el discurso de los escenarios del relato
- 11. GÉNERO INFORMATIVO:**
Género del relato
- 12. TIEMPO HISTÓRICO:**
Tiempo en el que sucedieron los hechos narrados en el relato.
- 13. TIEMPO SOCIAL:**
Tiempo en el que el producto comunicativo es difundido a la audiencia.
- 14. TIEMPO EXISTENCIAL:**
Es el tiempo en cual el producto comunicativo lleva todo su proceso, es decir, desde el momento en el que sucede el acontecimiento hasta el momento en el que los receptores interpretan la información.

ANÁLISIS FINAL:

Interpretación final de los datos identificados en la matriz

15. Resultados esperados

En cuanto a los resultados esperados que se pretenden obtener del proceso de investigación, más allá de los elementos epistémicos que permean el ámbito de la construcción discursiva de una realidad material, se busca evidenciar la actividad investigativa en diversos productos comunicativos (fanzine, podcast y galería fotográfica de planos cinematográficos) que permitan la divulgación cognoscitiva de los elementos descubiertos durante todo el marco metodológico. Ahora bien, en cuanto a la perfilación de las mediaciones reconocidas en los productos a analizar, se espera establecer una matriz de elementos que permitan la construcción de un concepto, evidenciando los mitos y ritos narrativos que afectan la concepción colectiva de la construcción de imaginarios, en torno al crimen, la institución y los discursos populares presentes en estos mismos, que a su vez permita la aplicación de esta modelo de análisis a otros productos y procesos comunicativos que afectan y permean la concepción sociales de los fenómenos culturales que se presentan en esta misma.

16. Presupuesto

Recurso solicitado FODEIN		
Concepto	Descripción	Monto
Personal	Dos investigadoras x 640 horas Valor por cuatro meses Trabajo de ocho horas - 20 días del mes	\$38'400.000
Movilidad	Dos Investigadoras Valor por cuatro meses	\$800.000
Papelería	Fotocopias Valor por cuatro meses	\$200.000
Total		\$39'400.000

17. Cronograma

Actividad	Mes 1				Mes 2				Mes 3				Mes 4			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Aplicación de matriz (pilotaje)																
Identificación de representaciones																
Descripción de mediaciones																

