

**ANÁLISIS TEXTUAL
HERMENÉUTICO-INTERPETATIVO**

**EL FALSO CARIBE: LOS ESTEREOTIPOS DEL COSTEÑO EN LAS
TELENOVELAS NACIONALES**

JOAQUIN ROBLES ZABALA

Autor

**FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DEL NORTE
DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN
BARRANQUILLA**

2016

**ANÁLISIS TEXTUAL
HERMENÉUTICO INTERPRETATIVO**

**EL FALSO CARIBE: LOS ESTEREOTIPOS DEL COSTEÑO EN LAS
TELENOVELAS NACIONALES**

JOAQUÍN ROBLES ZABALA

Tesis de grado para optar al título de Magíster en Comunicación

Director

JESÚS ARROYAVE CABRERA

UNIVERSIDAD DEL NORTE

DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

Título de la Tesis

Análisis textual

Análisis hermenéutico interpretativo de los estereotipos del costeño en las telenovelas nacionales

Autor

Joaquín Robles Zabala

Código

73112044

Correo electrónico: robleszabalña@gmail.com

Director: Jesús Arroyave Cabrera

Programa: Maestría en Comunicación

Universidad del Norte

Barranquilla, 2016.

Índice de contenido

	Página
Capítulo 1: Introducción.....	6
1.1. Objetivos.....	9
1.2. Objetivo General.....	9
1.3. Objetivos Específicos.....	10
1.4. Preguntas de investigación.....	10
 Capítulo 2: Revisión de Literatura.....	 12
2.1. Orientalismo.....	13
2.2. Comunidades imaginadas.....	17
2.3. Redundancia.....	18
2.4. Entropía.....	22
2.5. Categorías identitarias y estereotipos.....	24
2.6. Las telenovelas y su influencia en la cultura: La repetición de los clichés.....	30
2.7. El estereotipo del <i>bacán</i> : una imagen exacerbada.....	34

2.8. Mensaje, ideología y estereotipo en las telenovelas.....	39
2.9. Territorialidad patriarcal: los roles masculinos y femeninos...	47
2.9.1. El estereotipo del costeño y las influencias lexicales.....	56
Capítulo 3: Metodología.....	61
3.1. Criterios de selección.....	63
3.2. Muestra.....	64
Capítulo 4: Resultados.....	65
Capítulo 5: Discusión.....	78
Referencias bibliográficas.....	87

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

En el amplio abanico de productos audiovisuales las telenovelas ocupan un lugar importante en el espacio de entretenimiento de los grupos sociales. Estas se han constituido en un fenómeno cultural que ha contribuido a perpetuar las creencias, estereotipos y valores con los cuales se identifican, o se ven reflejados, distintos sectores de la sociedad.

Las telenovelas, como todos los productos culturales afines, trabajan metonímicamente asociando significados dentro del mismo plano (Fiske, 1982, p. 79). Esto hace que las personas lean una parte de la unidad y, por esa misma contigüidad semántica, la asocien con el todo.

De ahí que la representación de la realidad sea, literalmente, metonímica: tomamos solo una parte de la unidad, pero en la significación general hacemos la reconstrucción del todo. Quizá esto explique también esa imagen estereotipada que ha venido proyectándose, desde los dramas televisivos, de los hombres y mujeres de la Costa Norte colombiana.

En los últimos años, más exactamente desde la década del noventa, los medios masivos de comunicación, entre estos la televisión, se han venido constituyendo en referentes sociales de la identidad cultural. Si es cierto que las telenovelas son productos ficcionales que muestran una realidad determinada de la vida social, no podemos olvidar que la televisión es quizá, entre las *mass media*, una de las más influyentes de todas. Lo anterior obedece a que la gran mayoría de los ciudadanos se informan a través de la televisión y no por la prensa escrita. De igual modo, el nivel de penetración y de alcance de este medio es significativo con relación a otros medios de comunicación. Y dentro de la oferta televisiva, las telenovelas, por supuesto, son uno de los contenidos estrellas de este mercado del entretenimiento que proyecta los elementos axiológicos de la cultura.

Las telenovelas, el género de mayor audiencia en América Latina, ponen de relieve las distintas miradas que se tienen de un grupo social, las relaciones de poder entre sus miembros y las interacciones entre hombres y mujeres. El foco que ilumina los hechos está directamente relacionado con las intenciones de la producción, pero no hay que olvidar que el producto cultural no es solo “el reflejo de una conciencia colectiva real (...), sino el resultado de un nivel de conciencia muy elevada (...), orientada hacia un cierto estado de equilibrio” (Goldmann, 1975, p. 27). En otras palabras, una obra no puede ser elaborada por un individuo que haya tenido una escasa relación con el grupo. Lo que se alcanza apreciar entonces en muchas de estas producciones nacionales que narran aspectos de la cotidianidad costeña, es la distancia que separa los elementos axiológicos reales, como son los constructos

culturales del espacio y la experiencia, con el chiste flojo y los lugares comunes exaltados por el folclor cotidiano.

El carácter social de un producto cultural, según Goldmann (1975), reside en la capacidad de un individuo de establecer por sí mismo una estructura mental coherente que se corresponda con la visión de mundo presente en el grupo cuyo relato se busca reproducir. En palabras concretas, ningún escritor, libretista o productor puede elaborar una obra medianamente coherente de un grupo social si no ha tenido una estrecha relación con este. La reproducción mecánica de clichés a partir de una visión preestablecida y parcializada de la acción cultural, le resta credibilidad a la dimensión valorativa que se pretende recrear, ya que inserta características que no se corresponden con la realidad del grupo y deja en evidencia un sesgo cuyo valor semántico puede ser leído bajo la lupa del prejuicio o enjuiciamiento previo.

A partir de esto, se puede apreciar el funcionamiento, a grandes rasgos, de los estereotipos como imágenes cargadas de significados y cuyo corpus semántico abarca tanto aspectos de la personalidad como de las particularidades físicas, insertando del mismo modo las conductas, comportamientos, roles y ocupaciones con los que se intenta definir a los grupos sociales, categorizándolos en su conjunto como compartidores de ciertas características comunes.

Una de estas características que define a los grupos humanos es, precisamente, el lenguaje. Las formas de habla, o dialectos, son variaciones idiomáticas que difieren de un lugar a otro y que terminan identificando a los miembros de una región, una ciudad e incluso un barrio. La supresión fonética y la elisión de algunos fonemas en

la construcción lexical son fenómenos comunes o marcas distintivas en los estudios lingüísticos que identifican a los grupos sociales establecidos en la Costa Norte colombiana. Otro aspecto importante lo constituyen las formas de vestir, que en los climas tropicales y subtropicales se caracterizan por la ligereza de las prendas y el predominio de colores claros, bajo la premisa de que estos reflejan virtualmente la luz que les llega y los oscuros, por el contrario, la absorben.

De acuerdo con la anterior, este trabajo analizará los estereotipos dominantes que proyectan las telenovelas nacionales sobre el hombre de la Costa Norte colombiana y cómo esa mirada puede estar permeada por unos clichés que han venido creándose desde el folclor cotidiano, producto del chiste y la exageración que intentan mostrar una imagen reducida a la *bacanidad*, al bullicio, al eterno carnaval, al sol y el mar, a la frivolidad, a la viveza indígena, a la tradición del negro, al machismo.

Por supuesto, esta mirada metonímica del quehacer costeño puesta en primer plano en las telenovelas emitidas por los canales nacionales como RCN y Caracol en el horario *prime time*, deja por fuera un gran número de elementos culturales e históricos que podría darle claridad al conjunto de porqués esta parte del país es vista no solo como un espacio donde la *bacanidad* camina por las calles en forma de altivas mujeres vestidas con ropas ligeras y de hombres sudorosos, con pañuelo en mano, que las piropean sin descanso, sino también las razones políticas reales de un atraso histórico que, además de las ideologías, muestra el abandono en el que el Estado colombiano ha tenido durante muchas décadas a una gran parte de

regiones que se encuentran por fuera del centro de poder que direcciona, desde la capital política, el desarrollo del país.

1.1. Objetivos

1.1.1. Objetivo general

Analizar los estereotipos presentes en tres telenovelas nacionales (***Chepe Fortuna, Caballo viejo y Las Juanas***) y sus implicaciones en el contexto cultural del país.

1.1.2. Objetivos específicos

1.1.2.1 Identificar las características culturales de los personajes presentes en las telenovelas escogidas.

1.1.2.2 Evidenciar los roles de los personajes afrodescendientes en las historias.

1.1.2. 3 Analizar las similitudes y diferencias de las actividades desarrolladas por los personajes.

1.1.2. 4 Identificar algunas de las referencias lingüísticas presentes en los capítulos de las telenovelas escogidas.

1.1.3. Interrogantes que guían el análisis a partir de las categorías teóricas y conceptuales revisadas:

1.1.3.1 ¿En qué medida la imagen proyectada por las telenovelas sobre la costa pretende reflejar cierta imagen fidedigna de la región? ¿Qué razones lleva a esta interpretación?

1.1.3.2 ¿Desde cuál perspectiva de poder (centro o periferia) son narrados los hechos?

1.1.3.3 ¿Qué determina, más allá del color de la piel, la presencia del negro en roles de carácter doméstico?

*1.1.3.4 ¿Cómo se manifiestan la redundancia y la entropía en las telenovelas?

1.1.3.5 ¿Qué determina el grado o no de entropía en los mensajes de las telenovelas?

1.1.3.6 ¿Son los estereotipos --proyectados por las telenovelas sobre la costa-- un conjunto de imágenes creadas a partir de las políticas del Estado y asumidas así por la memoria colectiva?

1.1.3.7 ¿En qué contexto la figura del “bacán” intenta definir el ethos de la masculinidad costeña?

1.1.3.8 ¿En qué aspectos de los relatos se ponen de manifiesto las ideologías?

Para efectos de responder estas preguntas, la siguiente sección discute los conceptos centrales asociados a cada pregunta de investigación. Dado el carácter hermenéutico-interpretativo de esta tesis, las categorías y conceptos se convierten en faros que iluminan el análisis de corte subjetivo que realizamos a las telenovelas seleccionadas. En ningún momento pretendemos generalizar si extrapolar los hallazgos de la investigación. Fieles a la perspectiva inductiva- interpretativa, el análisis de las novelas entran en un diálogo interactivo entre la literatura revisada y ayuda a darle sentido, siempre desde la mirada particular del investigador.

CAPÍTULO 2

REVISIÓN DE LA LITERATURA

El presente capítulo se centrará en la revisión de la teoría, conceptos y demás elementos explicativos que sustentan este trabajo. Se hará un acercamiento a los planteamientos expuesto por Said en su estudio *Orientalismo* (2009) y su cercana relación con América Latina. Asimismo se desglosarán los conceptos comunicacionales *redundancia* y *entropía* y las categorías identitarias planteadas por Alejandro Grimson (2001). Se reseñará la historia de algunas telenovelas cuyo espacio narrativo es la Costa Norte colombiana y definirá si ese objeto, en el espacio de los estudios culturales, se inserta en los territorios del arte o si solo se encauza en el largo listado de los productos de entretenimiento. Lo anterior con el propósito de comprobar que, si es cierto que existen ciertos vacíos al respecto --relacionados con la idiosincrasia del costeño en las telenovelas nacionales--, no podemos ignorar que estas, como productos de masas, son operadoras de localización temporal (Traversa, 1997, p. 63). Es decir, no suelen situar la acción de sus historias en un pasado remoto, como ocurre en ocasiones con el cine, la literatura de ficción o algunos seriados televisivos. Por esta razón, los elementos axiológicos o narrativos recreados pueden resultar de fácil descodificación para el televidente, lo que contribuye enormemente a la producción de sentido. En la misma línea, haremos un recorrido por los conceptos *caricatura* y *estereotipo*, necesarios para intentar darle claridad a esa mirada centralista que proyectan las producciones bogotanas sobre la vida de la mujer y el hombre de la costa.

2.1. Orientalismo

Uno de los modelos conceptuales que utilizaremos en este trabajo se encuentra en los planteamientos hechos por Edward Said en su libro ***Orientalismos*** (2009), donde se evidencia esa relación poder-conocimiento que transforma la cultura y sus espacios en objetos de consumo. En este sentido, se evoca el concepto de coproductividad y codeterminación de Oriente y Occidente. Tanto uno como el otro tienen una historia y una tradición de pensamiento que los une, pero que, curiosamente, los separa, ya que les ha permitido crear sus propias realidades. Es decir, resulta imposible imaginar una de las partes sin concebir la otra, sin la forma como una mira, observa y le da significado a su contraparte.

Esto le permitió, tanto a Oriente como Occidente, mantener su identidad hasta cierto punto, pues esa balanza de poder-conocimiento siempre ha parecido estar mucho más inclinada hacia Occidente, desde la perspectiva, claro está, del poder que ha ejercido esta región del mundo. El Orientalismo se podría interpretar entonces como un dispositivo de oposiciones conflictivas entre el “nosotros” y “ellos”, pero también jerárquica y con pretensiones de subalternización. En otras palabras se podría entender como un relato de oposiciones geohistóricas, de las imágenes e imaginarios que Occidente ha creado en torno a Oriente y ha proyectado de este sobre el mundo. Las teorías expuestas en el Orientalismo no solo buscan, por lo tanto, sacarnos de los errores de esa otra realidad creada con base en prejuicios, de esa lenta pero segura occidentalización de Oriente, sino

también llevar a cabo una poderosa y robustecida crítica de esas fantasías que crean las sociedades de sí mismas.

En el fondo, *Orientalismos* es un estudio epistemológico donde interactúan la existencia y la experiencia de los actores históricos (ideologías, creencias y prejuicios); es una manera de ubicar a los grupos sociales en el espacio, o si se quiere, de controlar, manipular e incorporar en el otro lo que es un mundo distinto, un discurso que si es cierto está relacionado con el poder político, no deja por fuera otros diferentes tipos de poderes como son el bélico, el intelectual y por supuesto, el lingüístico, todos sujetos, de cierta forma, al primero.

En estas diferentes formas de poder se alcanza a ver una clara intención, y hacia ello el autor dirige la atención del lector, y es que en esta teoría se amalgama el poder de la geografía, el poder económico, el peso de la historia y la imposición de la cultura. De esta manera, se busca producir espacios de autoridad, los cuales se filtran a través de los relatos, imágenes e incluso el género. Se busca también, por un lado, la exclusión del otro, y, así mismo, restarle valor a sus mapas cognitivos. Por tanto, emplea un discurso que podría calificarse de restrictivo, represivo e instigador, ya que así como “(...) la teodicea es una forma de exculpar las injusticias de la historia humana, cubriéndolas con el manto de un plan divino, el Orientalismo y el Occidentalismo son formas de ocultar cómo está el otro presente en nosotros y nosotros en el otro”. (Mendieta, 2016, p. 4.)

Desde esta perspectiva, “la estrategia del orientalismo ha dependido de esa superioridad *de posición flexible* que sitúa a Occidente ante una serie completa de

posibles relaciones con Oriente sin que Occidente pierda nunca su ventaja". (Said, 2009, p. 27).

En el fondo, la idea del *Orientalismo* es la manera como Europa ve al resto del mundo desde la perspectiva europea. Es decir, las características que hace que Europa sea Europa frente a las diferencias culturales de aquellos que no lo son. En el caso de América Latina, las exportaciones epistemológicas de la academia estadounidense han proyectado una idea de ese otro orientalismo que los Estados Unidos han desplegado sobre Latinoamérica. Este conocimiento ha creado, a partir de una visión particular, distintas formas de observar y definir a este trozo del continente. En este sentido se trata de las formas como ha sido retratado a lo largo del tiempo el mismo espacio geográfico en sus diversidades culturales. Al menos se pueden deducir tres formas distintas e importantes en las que el imaginario occidental ha intentado definirla: los Estados Unidos de América a partir de su poder colonialista, Europa desde la perspectiva de sus estudios culturales y el sometimiento a través del poder económico, político y militar, y, por supuesto, la misma América Latina a partir de sus narrativas ficcionales y factuales.

Desde la perspectiva ideológica europea, Latinoamérica sigue siendo un espacio salvaje, vulgar, dependiente de las naciones desarrolladas y de raíces culturales poco profundas. El poder ejercido desde los centros culturales del Viejo Mundo ha legitimado la civilización y los principios ideológicos europeos como una muestra no solo de poder sino también de una tradición que ha calado, o se ha impuesto, al resto de las naciones del planeta. Lo anterior fue tomado por algunas generaciones de pensadores latinoamericanos como una verdad de a puño. Este prejuicio se

convirtió con el tiempo en un axioma para muchos de nuestros poetas, artistas y gobernantes: todo lo importado, incluso las ideas, tenían el sello inconfundible de lo política, artístico y culturalmente aceptable. Lo anterior se puede rastrear en obras profundamente europeizantes como son algunas de Rubén Darío, Octavio Paz y José Asunción Silva, entre otras. La identidad que fue construyéndose en América Latina no tenía solamente un referente español, francés, inglés o estadounidense, sino que fue adquiriendo la forma de un abanico de matices, un *collage* donde podía verse un mapa variopinto de culturas en un misma espacio. Esta definición de Latinoamérica la había hecho en el siglo XIX Domingo Faustino Sarmiento (1868), quien fundó toda una escuela filosófica basado en ese dualismo feroz de “Civilización y barbarie”.

En la mirada que proyectan los dramatizados y telenovelas colombiana sobre la Costa Norte, aún está presente ese viejo dualismo que puso en boga Sarmiento y con el que buscó definir dos fuerzas antagónicas que establecieron las políticas que surgieron en Argentina una vez lograda la independencia, pero que podría interpretarse también como la mirada de Europa sobre la América española: una mirada que ha permanecido vigente y que se alcanza a ver hoy en las políticas colonizadoras que tanto Europa y los Estados Unidos ejercen sobre las naciones consideradas tercermundistas.

Desde esta perspectiva, la barbarie sigue siendo la periferia, todos aquellos espacios geográficos que se alejan del centro de poder que dicta las normas. En las telenovelas, esa mirada no solo busca mostrar una realidad filtrada por el desarrollo que se le asigna a Bogotá en su calidad de capital política del país, sino enfatizar

en el atraso social en el que está sumida la Región Caribe colombiana, no tanto por la desidia, el abandono estatal y la corrupción política, puesta de manifiesto a la largo de la historia republicana, sino en virtud de la pereza endémica y el folclor que se le atribuye a los habitantes de la Costa Norte.

2.2. Comunidades imaginadas

Otro modelo conceptual que se tendrá en cuenta en el desarrollo de este trabajo es planteada por Benedict Anderson, que en su estudio ***Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*** (2007), permite acercarnos, entre otros, al concepto de *unicidad*, una expresión que busca darle sentido a un cúmulo de particularidades que tensionan la homogeneidad nacionalista, que, en realidad, es la fragmentación de las expresiones sociales, políticas institucionales o culturales. Las contradicciones del concepto se ponen de manifiesto por el enorme poder que ejercen las estrategias gubernamentales que le dan vida a otro concepto imaginado como es *el nacionalismo*. Este, en términos generales, no solo legitima el poder político, sino todo lo que representa: desde la creación y el sentido de los estratos sociales, pasando por la pobreza de enormes regiones de los países y la incoherencia de una filosofía donde los ciudadanos se predisponen a morir, o matar, si es el caso, por defender el estado de las cosas y su permanencia en la conciencia colectiva, concepto este que, desde la teoría del sociólogo francés Émile Durkheim (1982) es definido como el conjunto de creencias y sentimientos comunes de una sociedad, la cual ejerce una fuerza coercitiva sobre

los individuos que la conforman y que mantiene el control moral y ético de cada uno de sus miembros.

2.3. Las telenovelas en el espacio del entretenimiento

Aunque la televisión en Colombia inicia transmisiones el 13 de junio de 1954, durante el gobierno del general Rojas Pinilla, las primeras telenovelas empiezan sus emisiones en la década del sesenta. En un principio, este nuevo género tenía como telón de fondo (Verón, 1997) las novelas clásicas de la literatura universal (*Cumbres borrascosas*, de Brontë; *Madame Bovary*, de Flaubert; *Marianela*, de Pérez Galdós; o *Manuela*, de Díaz Castro, entre otras), cuyos libretos, por lo general, eran en realidad radiolibretos. Es decir, adaptaciones de las populares radionovelas que a mediados de los sesenta tenían una gran aceptación en los hogares colombianos.

En las radionovelas, como en las historias de Disney, los dramas casi siempre desembocaban en un final feliz para los personajes principales. En muchos de estos se conjugaban, por un lado, la intriga y los secretos, los misterios y lo sobrenatural, y, por el otro, las relaciones sociales enmarcadas, en ocasiones, en un panorama muy general, representación de lo variopinto que es la sociedad colombiana.

Los temas hundían sus raíces, generalmente, en las axiologías y mitos dominantes como la justicia, el amor, la muerte de un ser querido o la partida de este a tierras lejanas en busca de una mejor vida. La idea, desde un principio, era llegar a grandes públicos, aunque en su momento el porcentaje de colombianos con un televisor en sus casas era muy bajo.

Con el avance de las técnicas de filmación a mediados de los setenta, la televisión colombiana fue evolucionando. Y muchas de las escenas que antes solo eran posibles realizar en estudios, pasaron a filmarse en exteriores. Las formas de producción se fueron, entonces, acoplando a las necesidades del mercado y a las nuevas tendencias. Sin embargo, con respecto al contenido las productoras seguían adaptando los clásicos de la literatura como *La Vorágine*, de Rivera, o *María*, de Isaacs.

A principios de los ochenta, no obstante, las telenovelas empezaron a insertar temáticas que reflejaban, tímidamente, la realidad del país, emitiendo dramatizados que hurgaban en la vida de la gente de las zonas marginadas y los barrios populares de las grandes y pequeñas ciudades. Esto permitió, de alguna manera, darle un vuelco a las producciones nacionales e insertarles elementos de la vida nacional y las nuevas formas de violencia, nacido del narcotráfico.

Producto de lo anterior fue *La mala hierba* (1982), basado en una novela de Juan Gossaín, que si es cierto volvía al cliché de la adaptación para la televisión de obras literarias, dejaba ver un espacio que, hasta ese momento, era desconocido para los televidentes del país: la costa Atlántica colombiana.

De esta manera, la metáfora del costeño, tal como la dibujan las producciones de hoy, aparece en la pantalla chica, con todos esos elementos que, vistos desde el centro, configuran la forma de pensamiento de una región: el corroncho, un término que no solo define la idiosincrasia de las personas que habitan la periferia, sino que también pretende unificar el comportamiento del hombre la costa bajo el rótulo de una creencia generalizada como es el eterno carnaval, asociado a una profunda

desconexión de la realidad, que desconoce las normas gramaticales, que pronuncia mal los fonemas del idioma español, pero que, sobre todo, sus modales sociales dejan mucho que pensar.

La identidad regional, y en este caso la identidad de los hombres que habitan la costa norte colombiana, llevaron a los productores a homogeneizar los espacios, ficcionalizando las dimensiones culturales de una región fragmentada bajo la incorporación de la comicidad. Un ejemplo de lo anterior son producciones como *Caballo viejo*, *San Tropel*, *Gallito Ramírez* y *El Fercho*, entre otros, donde se alcanza a ver una figura popular que luego aparecerá como un cliché en un sinnúmero de dramatizados y telenovelas nacionales: El Bacán, del cual se hará referencia en uno de los aparte de este análisis.

En los noventas, siguiendo las dinámicas de las producciones extranjeras, las telenovelas colombianas innovaron sus contenidos, dando espacio a contextos muchos más cercanos a la vida nacional. Estas empezaron entonces a mezclar los entornos regionales con los nacionales, y estos con los internacionales. El tema del narcotráfico ayudó a la configuración de los nuevos contenidos, pues se parte del hecho de que este fenómeno no es solo local, sino que abarca también otros límites de la geografía global.

Las telenovelas, pues, desde los estudios sociales, tienen como base de contenidos los conflictos y los cambios sociales de la época y de las distintas regiones, focalizando siempre la red familiar, el mito del bien y el mal, los problemas socioeconómicos y las diferencias sociales de las regiones, dando origen al tema

principal de este trabajo: los estereotipos como elementos que buscan proyectar sobre otros grupos humanos imágenes negativas.

2.4. Redundancia

Al aclarar este concepto podremos entender cómo se manifiestan la redundancia y la entropía en las telenovelas.

En términos lingüístico, los enunciados empleados por los personajes y descodificados por el televidente son redundantes, entendida esta como “aquello que es predecible o convencional en un mensaje” (Fiske, 1982, p. 5). Es decir, la parte de la comunicación que es de alta predecibilidad y, por lo tanto, no requiere de un gran esfuerzo cognitivo ni mental por parte del televidente para su descodificación. Desde este punto de vista, una telenovela no busca enseñar. No busca dejar un mensaje altamente entrópico porque su objetivo es la recreación. Esto no significa que por medio de la lúdica no se pueda direccionar el aprendizaje. En comunicación, la redundancia no es solamente útil sino que es absolutamente necesaria. Desde el punto de vista teórico, se podría asegurar que hay formas comunicacionales altamente entrópicas o complejas, pero en la realidad comunicativa las situaciones en las que estas se producen son escasas (Fiske, 1982), y podría afirmarse que son muy poco probables las situaciones en las que se pongan en práctica (Barthes, 1973).

Las telenovelas, como género melodramático, tienen su génesis en la oralidad, por lo que los elementos lexicales que estructuran su discurso son acordes con su fin:

llegar ampliamente a las masas. Visto de esta manera, se podría asegurar que su contenido está direccionado al entretenimiento de los grupos sociales en general, donde las fronteras socio-económicas no se constituyen en limitantes, pues la redundancia es el factor comunicacional que rompe el *statu quo* y permite un acercamiento discursivo que no inserta, en este sentido, matices entrópicos de la realidad cotidiana que se busca proyectar.

Según Fiske (1982), las telenovelas permiten a los grupos conectarse con la sociedad, mientras que el cine y los libros producen una desconexión que busca mejorar la comprensión del yo. De ahí que los códigos empleados en estas producciones televisivas (entendidos como códigos todos aquellos signos que producen significados) no sean de alta legibilidad, como sí ocurre con los elementos lexicales que estructuran narraciones complejas como las que desarrollan las novelas y cuentos, ensayos o artículos científicos.

El hecho de que la televisión utilice una variedad de códigos para llegar a una infinidad de usuarios, hace que el mensaje que se busca transmitir sea descodificado con más facilidad. Esto permite, sin duda, aumentar su precisión, ya que los elementos redundantes que lo componen no permiten una interpretación más allá de lo estrictamente situacional. En otras palabras, el mensaje transmitido llega al destinatario sin tropiezos porque existe entre este y los signos empleados una estrecha familiaridad. Hay que recordar que toda convención es redundante y, por lo tanto, de fácil descodificación.

Lo que se alcanza a ver entonces en las telenovelas que se analizarán para este trabajo son relatos sin estructuraciones complejas. Es decir, en su gran mayoría

siguen una línea recta de los hechos que narran. No hay un rompimiento del espacio-tiempo. No hay una exploración del pasado que complejice el relato, como ocurre en algunos seriados televisivos o novelas donde el foco narrativo explora un pasado lejano para luego dar razones de los hechos del presente.

Esto se produce porque el objetivo general de estas producciones es llegar a una audiencia heterogénea y masiva, por lo que se hace necesario un alto grado de redundancia, tanto en la historia como en el lenguaje. Si, por el contrario, se tratara de un programa de contenido especializado y, por lo tanto, homogéneo, lo más seguro es que necesitaría un lenguaje más entrópico y de unos códigos más cerrados.

Vista de esta manera, la truculencia, entendida como el dramatismo elevado a una potencia superior al narrarse los hechos y trenzar la trama, no es un elemento común en las telenovelas. Esto no quiere decir que no haya en la historia del género relatos que busquen capturar la atención de la audiencia con un tejido enmarañado de situaciones o que remita la acción de los hechos a otro momento histórico. La razón es sencilla: “las características y dinámicas de las telenovelas es absorber el espíritu de la época” (Marta Klagsbrunn, 1997, p.159). En otras palabras, insertar los elementos de la vida cotidiana al mundo de la ficción. Lo que recrean entonces las producciones nacionales sobre la vida del hombre costeño es la puesta en marcha de un sinnúmero de mitos y situaciones que han hecho carrera al interior de los grupos sociales asentados en esta región del país.

La ficción, entendida como la reinención de unos hechos, no significa, bajo ninguna circunstancia, falsedad. Según Karl Otfried Müller, citado por Germán Espinosa

(1992), el término referencia la inserción de unos elementos culturales con una fuerte carga de significados. Las metáforas, los mitos, las metonimias y las hipérbolos son componentes característicos de toda ficción.

En términos culturales, ni el novelista, ni el guionista, ni el poeta inventan nada nuevo porque su producción tiene como base unos ingredientes puramente sociales, ya que toda obra, nos recuerda Lucien Goldmann (1975, p. 27), corresponde a la estructura mental del grupo. Es decir, a la conciencia colectiva. Estos elementos facilitan, en el caso del televidente, la comprensión de la historia. En otras palabras, son elementos redundantes con los que los espectadores se identifican, aún si desconocen las razones culturales que les dieron origen.

Los mitos, los símbolos, las metáforas, las metonimias e hipérbolos se constituyen, entonces, en un conjunto de formas retóricas con las cuales los grupos sociales se identifican. Cazar no significa siempre ir al bosque a dispararle a un animal. No olvidemos que este tipo de descodificación corresponde al significado cultural del signo. En palabras de Fiske (1984) “se refiere a la interacción que ocurre cuando el signo encuentra los sentimientos y emociones del usuario y los valores de su cultura” (p. 74),

Cuando se afirma que ni el novelista, ni el libretista, ni el poeta crean los hechos de la cultura porque los elementos axiológicos que la soportan están insertos en los grupos sociales y traspuestos a las obras (ya sean libros, películas, telenovelas o dramatizados) se hace referencia, entre otros elementos retóricos de la cultura y la lengua, a la hipérbole como una figura que no solo es lingüística, como podría pensarse, sino también ideológica. En este sentido, los artistas no inventan las

ideologías, ni las costumbres de los grupos, sino que las toman y las incorporan a esas nuevas formas de mundo que intentan recrear, y que, al hacerlo, buscan verter las estructuras sociales del plano consciente y vivencial al plano de la realidad ficcional o artístico.

De manera que cuando se habla de productos audiovisuales como las telenovelas, en realidad se está haciendo referencia a un tipo de texto profundamente redundante, pues los elementos que lo componen son de fácil descodificación para el televidente, ya que este tipo de relatos tienen como fin último la recreación, pero sobretodo absorber el espíritu de la época y reflejar las condiciones de vida de los grupos sociales. No sucede lo mismo con la **entropía**, un concepto de la termodinámica que, llevado a los estudios de la comunicación, intenta explicar cómo, al momento de emitirse un mensaje, entran en juego otros elementos que no hacen parte de este pero que, sin duda alguna, lo complejizan y dificultan su interpretabilidad.

2.4. Entropía

Explorar este concepto nos ilumina para entender qué grado entropía atraviesa el mensaje de las telenovelas.

Todos los elementos que perturban el mensaje en una comunicación son entrópicos: el ruido que se produce alrededor de una conversación, por ejemplo, o la lluvia de la estática en una señal de televisión. En términos comunicativos, la escritura es entrópica y la oralidad redundante. Una canción vallenata puede

resultar mucho más fácil de descodificar que una salsa de Héctor Lavoe, y una sinfonía de Beethoven es, sin duda, mil veces más entrópica que las anteriores.

La entropía se podría entender entonces como el grado más alto de dificultad que encuentra el mensaje para llegar al destinatario. El grado de entropía puede estar mediado, en el caso de los textos escritos, por ese abanico de conocimientos que pueda tener el lector. De ahí que un artículo de opinión pueda resultar para un lector de periódicos mucho más redundante que un ensayo o un artículo académico.

Con los productos audiovisuales sucede lo mismo: una telenovela tiene menos elementos entrópicos que un programa científico de televisión cuyo temática sea el origen y desarrollo del Universo. Esto sucede porque mientras la primera va dirigida a un público más amplio de espectadores, y, por lo tanto, los códigos empleados son mucho más restringidos, el segundo tiene dificultad para llegar a un círculo más amplio porque sus códigos resultan mucho más elaborados y, por este motivo, más complejos, según Bernstein (1985).

Así pues, el público de telenovelas está más cerca de un discurso con el cual se identifica y de una temática que le resulta familiar. Las razones pueden resultar obvias: los productos ficcionales de televisión están pensados para ser consumidos por un público amplio que no busca cuestionar el contenido del relato ni hacer lucubraciones profundas sobre los hechos que se les narran. Los programas de contenidos científicos, además de la utilización de unos códigos elaborados, buscan dar una información especializada que solo puede ser explicada con los elementos lingüísticos propios de la disciplina. Este hecho, por supuesto, complejiza profundamente el mensaje y le da un “carácter elitista” al contenido.

2.5. Estereotipos regionales

En definitiva, son las distintas miradas que se tienen de un espacio las que permiten completar el panorama general. Solo a través del sistema de personajes es posible deducir las axiologías dominantes en una novela. Lo mismo se podría decir de las distintas regiones que conforman la nación, ya que según Bourdieu (1992) las clasificaciones entre las clases sociales son incognoscibles en la realidad, pues la **unicidad** que se busca proyectar de los espacios es solo una ilusión. La razón de lo anterior radica en que la realidad que se vive en las regiones no es permanente porque los momentos históricos no lo son. La definición de clases en tanto a realidad objetiva no se construye solo teniendo en cuenta la distribución del capital económico que tanto enfatizan algunos estudiosos de la sociología y la economía, sino también a través de los elementos culturales inasible como las costumbres y creencias.

Este complejo fenómeno de clasificación social tiene para el sociólogo francés un doble componente: la **objetividad** representada en unos hechos y la **subjetividad** que implica darle sentido a los mismos. Toda lectura es subjetiva porque toda la descodificación lo es. La realidad siempre será cuestión de percepción, de representaciones mentales y creencias. Por lo tanto las formas de conocimientos hacen parte de esa realidad. Y la lectura que ha venido haciéndose de la costa norte colombiana en la vida política fáctica nacional y la ficcionalizada en los dramas son parte de un sistema de clasificación que pretende explicar el panorama general de la región a través de imágenes que buscan ser legitimadas.

Al hablar de clases sociales se está expresando una reunión o movilización de los agentes que obedece a la lógica de la lucha por las clasificaciones y jerarquizaciones de cada clase y entre las clases; es decir, a la lucha por la diferencia y la distinción, por la búsqueda de signos distantes y distintivos, incluso entre los miembros de una fracción de la clase (Tellez Iregui, 2002, p. 83).

Lo anterior permite ilustrar no solo la búsqueda de la distinción y la diferenciación interna de los miembros de un mismo grupo; es decir, las luchas intestinas que pretenden distanciar las parte del todo, sino que también nos muestra en un sentido más retórico que la **periferia** tiene su **centro**. En otras palabras, se podría leer como las diferencias subyacentes que hacen imposible la unificación real de la región, los departamentos, las ciudades y los barrios. La violencia simbólica es sutil pero violencia al final de cuentas, y se ejerce no solo con la convicción de quienes la practican, sino, igualmente, con complacencia de quienes la padecen.

Desde el **centro**, la **periferia** es solo provincia, una clasificación que según la primera acepción del DRAE hace referencia a una división administrativa territorial, pero que en su segunda acepción define a los territorios conquistados por el Gran Imperio Romano que, por su lejanía con la capital, eran administrados por un magistrado encargado de aplicar las leyes y la seguridad territorial.

Para los romanos del centro, resultaba imposible mirar como iguales a los de las provincias. El concepto de bárbaros nace precisamente para definir a los habitantes de los espacios distantes, pero luego se extendería a todos aquellos pueblos del norte de Europa y Asia que los soldados del Gran Imperio no pudieron conquistar.

El término provinciano es, pues, en este sentido, una clasificación despectiva, que busca hacer las diferencias entre “nosotros” y “ellos”. El término “corroncho” también, pues define a todos aquellos “agentes” que se encuentran por fuera del centro.

Si es cierto que la expresión designó en un primer momento a un hombre ordinario, sin educación y mal hablado, hoy, en su evolución, designa todo aquello que se sale o está por fuera de la civilidad. En este sentido, la palabra no solo es una expresión de código restringido, sino también abierto, pues abarca el comportamiento, la territorialidad, el conocimiento, la cercanía con las urbes, el desempeño laboral, la forma de vestir e incluso la apariencia física.

2.6. Categorías identitarias y estereotipos

Desde la visión psicológica y sociocultural de Frederic Munné (2008, p. 36), los estereotipos tienen su origen en el sistema social y normativo, por lo que con ellos se busca justificar ciertos comportamientos. En estos se halla presente un abanico colorido de falsas creencias (mitos), rasgos personales, conductas, características físicas, funciones sociales y un conjunto de apretados clichés. Por sus particularidades, los estereotipos permiten a un grupo social categorizar a otro como compartidores de ciertas costumbres. Desde esta perspectiva, entran en juego las referencias de identificación, definidas por Grimson (2001, p.29) como nación, región y provincia, modalidades taxonómicas de grupos humanos con un origen

social. Allí se ponen de manifiesto otras categorías que surgen de las anteriores, entre las que destacamos las de género, clase, etnia y raza, que sirven para diferenciar las relaciones y funciones sociales entre “nosotros” y “ellos”, o entre “nosotros” y “los otros”. En estas categorizaciones está presente, por supuesto, el contexto histórico. Ese “nosotros” y ese “ellos” encuentran su categorización, precisamente, en esos fundamentos históricos que se amarran como un nudo al espacio físico, o a la tierra, para ser más exacto. Esta, como se expondrá más adelante, es el punto de arranque de las costumbres, las cuales se encuentran mediadas por otros factores que no son necesariamente culturales pero que inciden profundamente en el quehacer de los pueblo. Ni el clima ni la geografía son elementos de la cultura pero afectan a los grupos humanos y modelan su comportamiento.

Los estereotipos no pueden definirse como buenos o malos, en el sentido amplio de la cultura, pero son elementos identitarios. Por lo general, cuando en el exterior se hace mención a los colombianos, siempre hay una referencia al café. De ahí que a nuestros deportistas, en cualquiera de sus modalidades, sean llamados “cafeteros”, como recordación de uno de nuestros productos de mayor exportación y reconocimiento global.

En Colombia el café no se cultiva en toda la geografía nacional. Es, como todo producto agrícola, representativo de un clima y de una región específica. Los colombianos comen y se visten de manera diversa; sin embargo, lo acepten o no, están marcados por esa impronta de nación cafetera.

En el fondo de esta imagen hay una explicación de la realidad social, una realidad que toma su contenido de unos hechos que se interiorizan como objetivos aunque, en el fondo, lo que se pretende con ellos sea solo justificar el comportamiento de un grupo específico. Estas marcas tienen características que pueden ser interpretadas como negativas, aunque, en la realidad, no lo sean. Su ilustración podría tener una base conceptual que, en términos retóricos, podría parecer descabellada. La imagen proyectada del costeño como un eterno “bacán”, por ejemplo, pone a funcionar un estereotipo que, en un contexto mucho más amplio, deja por fuera un conjunto de elementos que solo podría ser explicado desde un análisis netamente antropológico y social. Los estereotipos, según Perceval (1995), se utilizan para crear realidades que pueden estar muy alejada de esas otras realidades que muestran, en este caso, las telenovelas nacionales. En otras palabras, la realidad vivencial, aquella que se percibe en los pueblos y ciudades de la costa y que se encuentra muy alejada de la realidad ficcional que proyectan los dramas televisivos.

De esta manera, se busca justificar la actitud del “nosotros” frente al comportamiento de “ellos”. El atraso y el olvido en que está sumido la gran mayoría de los pueblos de la Costa Norte colombiana podrían justificarse a través de la mirada del eterno espejo del folclor. “Costeño tenía que ser” era el estribillo que se escuchaba en la recordada comedia ***Dejémonos de vaina*** al final de cada capítulo. Esa expresión encerraba todo un mar de connotaciones que iban desde el peyorativo “corroncho”, que carga la imagen del hombre ordinario e ignorante, pasando por el no menos peyorativo “provinciano”, que podría leerse como el espacio que se aleja del centro y nos remite a la periferia.

En el fondo, todo estereotipo se constituye en una forma de “encajonar” a los “otros”, pero al mismo tiempo de dejar constancia de esas marcas de superioridad del “nosotros”. La imagen del costeño “flojo” que se repite en un amplio número de programas de humor y comedias televisivas, no solo deja ver la supuesta carga negativa que un grupo social impone sobre otro grupo, sino que busca justificar el atraso en el que está sumido, en este caso, el Caribe colombiano. De esta manera, las marcas de superioridad que se proyectan desde el centro hacia la periferia geográfica a través de los estereotipos, no solo pretenden justificar las diferencias sociales y poner de relieve los privilegios otorgados al “nosotros”, sino que busca legitimar estas diferencias y hacerlas parecer socialmente aceptadas.

Es aquí donde se ponen de relieve las relaciones de poder entre los grupos y las diferencias se hacen mucho más profundas. Estas permiten justificar, entre otros, el atraso social y económico por el que atraviesa desde hace muchísimos años, por ejemplo, esta región del país, dando por sentado que el fracaso o el éxito de unos u otros es legítimo y obedece al esfuerzo o la pereza de los grupos mismos.

Para Perceval (1995), estas imágenes buscan afectar negativamente a un grupo social determinado y tienen como objetivo la segregación, la discriminación o la opresión. Es en este punto donde entran en juego las ideologías, ese sistema de creencias y costumbres sobre el que se estructura todo grupo social. En términos generales, el folclor es la puesta en escena de las costumbres y creencias de un grupo. Sin embargo, visto desde el centro, desde las relaciones de poder, el folclor podría leerse como costumbres negativas que no permiten el verdadero desarrollo de los pueblos. Desde este punto de vista, la Costa Norte de Colombia es mirada

como un espacio para el ocio, el carnaval o el jolgorio. Es decir, un lugar donde la vida es lúdica eterna y “bacanidad” sin horizonte. En otras palabras, un territorio propicio para vacacionar y dejar volar la imaginación.

La imagen del costeño “perezoso” hunde sus raíces, precisamente, en esa caricatura que ha sido proyectada a través de algunos seriados de televisión y programas nacionales y regionales de humor que no hacen conexiones precisas entre el entorno físico y las actividades humanas, influidas por factores poderosos como el clima. No abordan ni explican cómo esa relación hombre-clima determina la actividad física. Según Landes (2008), el clima afecta el ritmo de todas las especies. Y nos recuerda cómo estas evitan por lo general los extremos y prefieren ambientes más benignos. Asimismo reitera que la incomodidad del calor es siempre superior a la del frío.

Nos recuerda también que gran parte de la actividad muscular se transforma en calor, lo que lleva al cuerpo, como cualquier otra máquina, a liberarlo para así mantenerse en funcionamiento. De esta manera se produce la transpiración, pero en los climas húmedos el proceso de evaporación del sudor se hace más lento, por lo que el cuerpo requiere disminuir la actividad física.

Esto, por supuesto, intenta explicar las razones del por qué el mediodía se constituye en el momento más crítico para la actividad humana en los climas tropicales y subtropicales del mundo, ya que el cuerpo empieza un proceso natural de desaceleramiento, lo que permite economizar energía. Lo anterior dio origen a un pare en la larga jornada laboral que el mundo conoció con el nombre de siesta,

una forma inteligente de moderar el desgaste físico que produce el calor, pero, sobre todo, evitar la transpiración.

“Cogerla suave”, como dicen algunos chicos de los barrios populares de Cartagena y Barranquilla, nada tiene que ver con la pereza --ese otro estereotipo con el que se ha buscado definir al costeño-- pero sí mucho con el clima. Este, sin duda, es un factor determinante de las costumbres de los pueblos. En el caso de la Costa Norte colombiana, según el novelista cartagenero Germán Espinosa (2002, p. 68) modeló una serie de comportamientos y de actitudes vitales que se ponen de manifiesto en toda la región Caribe: desde el trato franco de la gente, la alegría carnavalera unida a su sexualidad, pasando por el empleo de la hamaca --que nos une al rumor del mar y nos devuelve a saco materno-- hasta influir profundamente en la idiosincrasia y, por supuesto, en los procesos que marcaron nuestra historia.

Los estereotipos creados por el centro de poder definen al hombre de la costa como un ser inferior, atado a una tradición de prácticas licenciosas y poca disciplina social. Esta imagen ideologizada proyecta a la región como un espacio pasivo donde la anarquía reina por todos los rincones y, por lo tanto, el orden no existe.

En este sentido, la costa es un espacio particular, indefinible pero a la vez reconocible en ese sincretismo impuesto por el mestizaje y la cultura africana que se pone de manifiesto en el baile y en los ritos religiosos considerados paganos desde la normatividad del poder. En el fondo, hay una actitud transgresora del hombre costeño a los elementos que estructuran la norma dictada desde el centro. La pasividad no puede entenderse como un *ethos*, sino como una forma de vida que deja por fuera la violencia que ha caracterizado a ese centro que dicta las leyes.

Esa transgresión normativa define gran parte de su personalidad, entre otros el calor humano que se refleja en la tolerancia, en la risa explosiva y espontánea, en el chiste callejero, en la brisa marina que se enreda como un niño travieso a las faldas de las mujeres que caminan alegres por las estrechas calles de La Heroica, las abrasantes avenidas de Barranquilla o los desérticos caminos de La Guajira. Esto quizá explique por qué los cruentos conflictos bélicos que han sacudido a Colombia, casi nunca han empezado por la costa. Casi nunca ha sido esta región del norte del país el cordón detonante de las guerras que han marcado el nudo gordiano de la política nacional. La ha padecido sí, y esto ha hecho de su historia un eje particular del concepto clasificatorio, ideológico y homogenizante que es la nación.

2.5. La telenovela y su influencia en la cultura: repetición y clichés

La televisión es por hoy una de las mayores fuentes de información de los grupos sociales y uno de los mayores medios en la difusión de la cultura (García Canclini, 2000). Es, sin duda, el fenómeno más representativo de lo que se ha llamado “cultura de masas”, que García Canclini (1992) logró sintetizar con el término “hibridación”, y que en el panorama latinoamericano se podría entender como esa intercesión entre lo popular y lo culto. Desde lo estrictamente social, esa masificación de lo popular tiene su asentamiento en la idea de la expansión de unas políticas de mercado que le dieron apertura a una televisión mucho más global y, de paso, le abrió las puertas a lo que se ha denominado “cultura de consumo”.

Con este tipo de definición se ha buscado, en el fondo, darle un carácter identitario a los grupos sociales y, por lo tanto, homogeneizarlos. Esta homogeneización tiene

su base en la nominación del *statu quo*. Solo desde el poder --y en este caso podríamos hablar del poder de los medios— se pueden moldear los esquemas mentales de las sociedades e influir poderosamente sobre estas. Asimismo, es factible reinventar sus gustos, crear sus necesidades y apelar a las emociones para así explotar sus deseos y temores. Esto le permitió a los medios, necesariamente, recurrir al engaño, tergiversar la historia --alterando datos--, direccionar opiniones y recurrir a premisas falsas.

A partir de esto, la televisión buscó los métodos para crear modelos que encajaran perfectamente con los gustos y las necesidades de los grupos sociales. Las telenovelas, por ejemplo, le dieron vida a un sinnúmero de personajes con los que se ha pretendido la construcción de una identidad, tomando como punto de partida algunos clichés que reducían los valores de la costa a la “bacanidad” del mar, a la brisa y a un puñado de “negritos” que venden frutas y baratijas a los turistas en las playas de Cartagena y Santa Marta para así lograr sobrevivir.

Esta visión tradicional del costeño se fue imponiendo como modelo progresivo de la identidad Caribe, una mirada del centro sobre la periferia que, a fuerza de repetición, terminó implantando lo que Perceval (1995, p. 80) ha denominado la visión horizontal del mundo, o etnocéntrica, donde el hombre civilizado como representante de la racionalidad debe ir a la periferia a dictar las normas establecidas por el centro.

En ese largo listado de clichés podría resaltarse varias producciones nacionales de gran impacto y de grata recordación entre los televidentes colombianos. Una de estas es *Gallito Ramírez*, una telenovela que narra aspectos de la vida de un

muchacho de la periferia cartagenera que busca construir su futuro en el difícil mundo del boxeo y termina enamorado de una chica perteneciente a la clase dominante de la ciudad. La historia, en este sentido, tiene mucho de los relatos folclóricos medievales, mucho de *Walt Disney* y, por supuesto, mucho de los cuentos compilados por los célebres hermanos Grimm, donde el héroe siempre logra sus objetivos y la trama termina con la princesa y el príncipe, o la cenicienta y el chico rico, en el altar. O, como sucede en este caso, con ambas, pues aquí vemos también el cliché del muchacho pobre que, al final, se entera de que su padre es un hombre perteneciente a la alta alcurnia de la ciudad y así la felicidad cierra el círculo alrededor de este.

A través de esta se alcanza a ver lo que René Girard (1985, p. 40) denominó el deseo según el otro. El Fercho Durango, por ejemplo, un *pelao* que vive en la periferia, tiene el sueño de convertirse en el *future champion* del boxeo nacional. Es, en términos boxísticos, un “paquete”. Es decir, un boxeador con poco talento pero que ha sido llevado de la mano de un manejador inteligente que quiere convertirlo en un ídolo del boxeo. Pero, en la realidad de los hechos, el chico es solo un bufón, el payaso del barrio que busca hacer suyo lo que Javier “El Gallito” Ramírez ha alcanzado, ya sea por el esfuerzo propio, porque la suerte le ha sonreído o por ser el hijo ilegítimo de un hombre con poder.

Gallito Ramírez, un relato de Caracol Televisión, emitido por el Canal Uno entre los años 1986 y 1987, fue el inicio de una serie de producciones sobre el mundo de la costa que cimentó un abanico de clichés y estereotipos que se han venido reproduciendo en cada nuevo relato televisivo que narra aspectos de la vida de esta

región. Ese comodín sirvió de plataforma para proyectar una imagen del hombre costeño que se ha incorporado a ese imaginario nacional como referente cultural y axiológico que hoy ha alcanzado dimensiones pandémica de lo risible y lo ridículo.

Las axiologías son, necesariamente, ideológicas. El cómo nos ven y el cómo nos vemos, también. La mirada sobre los hechos está permeada, generalmente, por las ideologías. Siempre que se observa un acontecimiento es evaluado desde una perspectiva particular, pero a la vez colectiva. Es decir, ponemos a funcionar nuestro mundo de creencias, el cual ha sido construido no solo desde la experiencia del individuo sino también desde las diferencias sociales.

Visto de esta manera (Grimson, 2000. p. 55), la comunicación entendida como emisión y descodificación de mensajes, supone necesariamente la puesta en escena de códigos compartidos pero también diferenciales, ya que muchos de los elementos que componen una cultura tienen sentido, sin duda, para el conjunto de los individuos que la conformaban, pero, asimismo, pueden resultar opuestos para otras. Incluso, es probable que diversas culturas compartan los mismos códigos, pero su significación sea totalmente opuesta.

Lo anterior sucede porque los principios axiológicos sobre los cuales se levanta toda cultura, o los modelos sociales que les han servido de base para su desarrollo, difieren, en muchos casos, tanto en su forma como en su contenido. Esto quizá pueda explicar por qué Gabriel García Márquez, en una conversación con Plinio Apuleyo Mendoza (1982, p. 73) expresó que la dificultad de *Cien años de soledad* para su aceptación en Francia haya sido Descartes. “En Francia me ganó descartes”, confesó.

Es probable que en la vida cotidiana francesa la exageración no tenga cabida, mientras que en la Costa Norte colombiana esta se encuentre enraizada, profundamente, en las condiciones, tanto físicas, geográficas y culturales del ser costeño. El tropicalismo, visto a través del lente de las telenovelas, es no estar a tono con la realidad. El eterno carnaval que se atribuye al hombre de esta región del país, el *bololó* o la fiesta que se repite, nos ubica, obligatoriamente, en el terreno de ese *principio del placer* del cual hizo referencia Freud. Este principio puede ser traducido como el periodo de la irresponsabilidad, que en términos kantianos es el tiempo de la niñez. Es, pues, a partir de este cliché, donde nace la imagen del costeño *bacán* que le da lo mismo una cosa que la otra. Este *principio del placer*, como sabemos, se opone al *principio de la realidad*, sobre el cual se organizan las sociedades.

Para el sociólogo Edgar Rey Sinning, la realidad de la región es opuesta a esta imagen con la que se busca dibujar a un hombre perezoso, mujeriego, tomador de tragos e irresponsable. “El hombre de la costa es consciente de que debe trabajar, pero también de que debe descansar” (Rainiero Patiño, 2015). Este estereotipo se ha convertido en el gancho que ha permitido la creación de un abanico de personajes televisivos que se alejan de la realidad costeña.

Lo que vemos, entonces, y que encontramos reflejado en las producciones nacionales, es la repetición de unos clichés, de unos modelos que, en el fondo, poco o nada tienen que ver con la realidad de la región.

2.7. El estereotipo del *bacán*: una imagen exacerbada

¿En qué contexto surge el bacán y cómo esta imagen intenta definir el ethos del machismo costeño?

Aquí alcanzamos a ver esas estructuras históricas del orden masculino (Bourdieu, 2005, p. 17), insertas en la conciencia de los pueblos de América Latina. Con esto, por supuesto, los productores de telenovelas siempre han corrido el riesgo de hacer clasificaciones genéricas y definir a la costa como un solo espacio sin deferencias axiológicas, como si toda la región fuera un universo cohesionado y no un conjunto diverso de culturas.

Los costeños, por el contrario, tienen bien claras esas diferencias que florecen no solo en el lenguaje sino también en la actitud y el comportamiento de ese mundo variopinto que es la Región Caribe colombiana. De ahí la clasificación popular del costeño de agua dulce frente al costeño de mar, el costeño de la serranía frente al costeño de la sabana. De esta manera, lo que se alcanza a ver entonces en la definición genérica de la costa, a partir de esa mirada centralista permeada por las telenovelas, es un problema de percepción, pero también de interpretación de lo que es la realidad de la región.

La metonimia, esa figura retórica del lenguaje de la que hacíamos referencia en los primeros párrafos de este texto, surge como un elemento dominante del panorama axiológico costeño. Se olvida, por ejemplo, que la distribución de los grupos sociales, planteada en los estudios fonéticos de las tierras altas y bajas (Miguel Ángel Quesada 2001), nos dice que las condiciones poblacionales están direccionadas por factores físico-sociales. En otras palabras, la distribución de los grupos humanos se da bajo las condiciones de la geografía y, por supuesto, del

clima. Es decir, los pobladores que viajan de Europa a las nuevas tierras hacen posesión de los espacios con los que guardan relación sus lugares de orígenes: los que habitaban las tierras altas, a su llegada, se asentaron en los lugares montañosos. Así mismo pasó con aquellos que tenían asiento en las costas y valles.

Si es cierto que esta teoría intenta darle claridad a las razones fonéticas del habla de la América hispánica, no es menos cierto también que está ligada a las axiologías de los grupos humanos que llegaron al Nuevo Mundo. La identificación con los espacios es quizá el primer elemento, pero no es el único. A este se le suma la relación inevitable con los nativos de las regiones escogidas y la llegada de grupos de otros espacios geográficos que no son precisamente los europeos.

Los capítulos de las telenovelas seleccionadas para este trabajo son una muestra de que la Costa Norte colombiana no es un solo bloque unificado, sino, por el contrario, un mundo diversificado en sus costumbres y miradas sobre el entorno. Sin embargo, hay una persistencia de algunas producciones en mostrar en sus relatos esa unificación axiológica que no existe. Para el maestro Pedro Henríquez Ureña (1931), si es cierto que hay elementos que pueden dar esa visión distorsionada de lo que es el Caribe en general, no podemos olvidar que esta se encuentra motivada por un profundo nacionalismo que no permite ver con claridad tales influjos. En este sentido, “una gran parte de los estudios (...) presuponen que las culturas contemporáneas son un producto de procesos tecnológicos y de contenidos difundidos en los medios” (Grimson, 2001, p. 17), especialmente los audiovisuales.

Lo anterior tiene su asiento en las políticas con las que las naciones intentan definir la cultura nacional. En otras palabras, estas buscan legitimar como unidad unos rasgos típicos de los grupos como son, entre otros, el vestir, la comida y la música.

Desde una perspectiva histórica y constructiva, los espacios nacionales pueden comprenderse como campos de interlocución en los que algunas formas de identificación son legitimadas en los procesos de alianzas y conflicto, mientras otras son invisibilizadas. En cada espacio nacional se ha instituido una forma específica de articular y ocultar la diversidad (Grimson, 2001. P. 27).

Se olvida, entonces, que la principal característica constitutiva que define a los grupos humanos es la diversidad, entendida esta como “la forma de vida” “los estándares de conducta”, “las axiologías y sus significados”, “las creencia, costumbres y normas”. Esto deja claro que la gran mayoría de las producciones televisivas enmarcadas en el género de telenovela ha enfatizado sobre la homogeneidad de los grupos asentados en la costa Atlántica colombiana, creando la idea de esa uniformidad que se ha extendido más allá de los relatos ficcionales de la televisión nacional.

La historia del *bacán*, ese personaje alegre y descomplicado que en un contexto cultural mucho más amplio proviene de una familia económicamente *bien*, no nace con la creación de *El Flecha*, ese otro personaje popular que David Sánchez Juliao le dio vida.

Un ejemplo de esa figura televisiva se remonta a finales de la década del 70, cuando la productora RTI puso en el aire la telenovela *La abuela*, transmitida por la Primera Cadena de la televisión colombiana entre 1979 y 1980. El actor Jaime Saldarriaga,

al lado de la también actriz Teresa Gutiérrez, interpretó a Hernancito, hijo de uno de los vástagos de una fanática religiosa. El chico es criado en un ambiente conservador, dirigido por una matrona déspota que permite que sus hijos varones hagan una vida licenciosa mientras que a las mujeres de la casa las confina, con látigo e insultos, a una vida casi monasterial.

Hernancito recibe los mismos beneficios de libertad que recibieron sus tíos, lo que termina convirtiéndose en un chico divertido, con un ego que supera su estatura y lo convierte en un fanático de la vida nocturna y los *placeres carnales*.

Pero este *bacán* es diametralmente opuesto a ese personaje que nace en los relatos del escritor cordobés David Sánchez Juliao. El *bacán* costeño, por contrario, surge en los barrios populares de las ciudades. Es un tipo descomplicado, amante de la *recocha*, las fiestas, las chicas y, por supuesto, de la vida licenciosa, pero, sobre todo, es un soñador. Sánchez Juliao, como conocedor de la historia, la idiosincrasia, la cultura y de las costumbres de la costa, dibuja un personaje inmerso en la escasez material, pero que compensa con una lucidez imaginativa.

Por lo general, es un tipo dicharachero, lo que demuestra su gran sentido del humor. En términos populares es un vago. Entendido este como una persona sin metas fijas, sin estudios ni trabajo, que va de un lado a otro sin rumbo fijo. No obstante, según el Diccionario de Etimologías de la Real Academia de la Lengua, la palabra *bacán* inserta mucho más elementos con los que hemos intentado descodificarla. Según este diccionario, la palabra hunde sus raíces en el vocablo de origen italiana *baccán*, que a su vez se deriva del término *bacco*, cuyo significado es *bastón*. En otras acepciones es definido como *patrón*, *capitán del barco*. Baco es a su vez el

dios de la *baccanería*, conocido como *Dioniso* en la mitología griega, el dios de la vendimia y el vino, de la locura y las fiestas. Baco es el nombre que le dieron los romanos después de la invasión del gran Imperio Romano a Grecia en el siglo II a. C. En ese transitar, su significado ha hecho un recorrido evolutivo, pues hoy es también utilizado para designar a una persona presuntuosa. Es decir, que presume, por lo general, de lo que no tiene, mentiroso con ínfulas de “chico bien” cuando su realidad apunta hacia otro lado.

Otra acepción define a una persona sin prejuicios, un ciudadano conforme con la vida y lo que esta le ha dado, que le importa muy poco el qué dirán. De la misma manera, le da poco valor al dinero e intenta vivir con lo que tiene. En Chile, entre otras acepciones, hace referencia a una persona con mucho dinero, llena de lujos, ostentosa, que va por el mundo sin que le falte nada.

El *bacán* es, en todo caso, un tipo alegre, colorido, hablador y fresco, adjetivos con los que se ha intentado definir, desde distintos ángulos, el Caribe colombiano. Ese mismo *bacán*, pero con otros matices, hizo su aparición, igualmente, en *Pero sigó siendo el rey*, otro drama que tuvo como base una novela exitosa de Sánchez Juliao y que los productores de Caracol adaptaron en 1984. Lo hemos visto aparecer, asimismo, en *Las Juanas* (1994), *Caballo viejo* (1988), *Bazurto* (2013), *Casa de Reinas* (2012), *Chepe Fortuna* (2010) y *La Playita* (2014), entre otras telenovelas producidas por RCN y Caracol Televisión.

2.8. Mensaje, ideología y estereotipos en las telenovelas

¿En qué aspectos de los relatos se ponen de manifiesto las ideologías?

Todo texto es ideológico. Es decir, lleva implícito una intención, un cúmulo de elementos axiológicos y mucho de la mitología personal de quien lo produce. Hay que aclarar que desde los estudios semióticos el concepto va más allá de lo estrictamente escritural, ya que este es definido como todo aquello que produce o puede producir significados. Las telenovelas, los noticieros, las obras de arte y las reacciones de las personas ante un hecho, entre otros, se insertan en la categoría de textos.

Las telenovelas, los noticieros y los libros son reproductores de las ideologías dominantes. De ahí que para algunos estudiosos como David Morley (1992, p. 82) ningún texto es enteramente *inocente*. Todo mensaje reproducido por un medio de comunicación no solo busca informar sino también crear una matriz de opinión. En el fondo, hay una intención de manipular a quienes va dirigido el mensaje. Para Roland Barthes (2006, p. 19), ninguna voz es decorativa. Es decir, ningún texto busca solo informar o entretener. Aún en aquellos dirigidos a una población *inocente* como los niños, y cuya intención parezca trivial, como lo representan algunas series o películas de dibujos animados como *Los pitufos*, *Los Simpson* o *Madagascar*, hay marcas intertextuales que, en muchos casos, los menores no logran descodificar por lo complejo que puede resultar el mensaje, pero aun así los significados con los que se busca definir, o explicar algunos aspectos de la sociedad, están allí presentes.

La realidad, según lo expuesto por Fiske (1982) es metonímica porque cada individuo lee los textos culturales a partir de una visión del mundo basada en

experiencias particulares. Para Frederic Munné (1989) esa visión está permeada por la interiorización que hace la sociedad de esos elementos que definen su comportamiento. Algunos de estos son los estereotipos, los cuales, según este autor, se clasifican en *psicoanalíticos* y *socioculturales*.

Los primeros operan de manera inconsciente como muchos elementos de la cultura, pero con ellos se justifican los prejuicios que un grupo social establece sobre otro o sobre algunos de sus miembros. Estos, en muchos casos, funcionan también como mecanismo de defensa. Es decir, proyectan o desplazan sobre otro u otros los defectos o errores que se manifiestan al interior del grupo social. Como los individuos no son conscientes de la puesta en marcha de estos elementos axiológicos, el papel que desempeñan en su difusión es pasivo.

Los segundos son un reflejo explícito de los elementos culturales. Es decir, de la historia social del grupo, pues surgen de las normas y se producen a partir de las categorizaciones que marcan las diferencias. Esta interiorización es consciente ya que se hace a partir de las diferencias entre el *nosotros* y *ellos*. En este sentido, se procede a la individualización social teniendo como punto de partida marcas diferencias reales (negro/blanco, alto/bajo, ciudad/campo) que reflejan las cualidades de los grupos pero igualmente sus roles.

Estos elementos, que están presentes de manera consciente o inconscientemente en los productos audiovisuales, van dejando sus marcas en los textos mismos e igualmente las posibles intenciones de sus creadores.

Lo anterior nos permite, efectivamente, rastrear la construcción de los estereotipos presentes en las telenovelas nacionales y como estas generan un efecto de *homogeneización* cuando en los relatos, sin importar el espacio de desarrollo de los hechos, los atributos de un personaje son utilizados para caracterizar a otros.

En este sentido, con la *homogeneización* se busca objetivar ese conjunto de características comunes de un colectivo y aplicar las semejanzas de este a otro sin importar el espacio ni las características reales que lo determinan. La creación del estereotipo parte entonces de la aplicabilidad de unos atributos de un grupo a otro sin tener en cuenta los rasgos distintivos que los constituyen ni, muchos menos, la condición de los individuos dentro de grupo mismo. De manera que cuando una telenovela describe el comportamiento de un grupo en particular (el Corozal de *Las Juanas* frente al ficticio pueblo de San Jerónimo de los Charco como espacio geográfico de *Caballo viejo*) las diferencias de habla y comportamiento --axiologías, en términos generales-- no parecen diferenciarse a pesar del espacio y el momento histórico en el que los relatos se desarrollan.

La *homogeneización* parte entonces de conceptos preestablecidos en los que la mirada del observador hunde sus raíces en los relatos que surgen en torno al comportamiento del grupo. En el caso de la Costa Norte colombiana, esa mirada está relacionada, en gran medida, con el mar, el calor, la brisa, la *bacanidad* y la creencia generalizada de que los costeños son *frescos* y le dan poca o nada importancia a lo que desde el interior del país es definido como *normatividad*. A través de los melodramas televisivos se ha enfatizado sobre esa mirada que, en muchos casos, ha sido cuestionada pero que, una vez focalizada y difundida, ha

resultado difícil redireccionarla. En otras palabras, se han legitimado unas características que en muchos casos difieren de la idiosincrasia del costeño y proyectan un retrato construido a partir de un conjunto de tópicos que han hecho carrera en la literatura, el teatro y ahora en la televisión.

Para Martín Barbero, citado por Ana Cecilia Cervantes (2005), lo anterior ha permitido que las telenovelas hayan contribuido, en las últimas décadas, en la construcción de la identidad de las nuevas generaciones de hombres y mujeres de América Latina, pues estas han reproducido todos, o casi todos, los elementos de la cultura: desde el vestir, la comida, las formas de habla e incluso las ideologías dominantes representadas en algunos personajes. No hay que olvidar que la televisión se ha constituido, desde su aparición en la década del 50 en Colombia, en el mayor difusor de cultura, haciendo que los estereotipos sean percibidos por el mayor número de público posible y se reproduzcan, voluntaria e involuntariamente, en la vida cotidiana de los miembros de los grupos sociales.

En este sentido, los estereotipos enfatizan los valores tradicionales, los roles de géneros y los contextos ideológicos. Visto de esta manera, las telenovelas ayudan inevitablemente a la difusión de la identidad de los grupos sociales. Para Perceval (1995) el problema radica en que, en muchas ocasiones, los estereotipos proyectan sobre el grupo una imagen mucho más negativa que positiva, una que solo representa una parte muy reducida del grupo pero que en el contexto general es vista ya no como una parte de la unidad sino como la unidad misma.

Esta asociación de características comunes es, en términos analógicos, una gota constante de agua en un balde que, tarde o temprano, terminará llenándose. Esas

impresiones, esas marcas distintivas, esas creencias particulares acabarán, en algún momento, siendo asimiladas por el grupo estereotipado, incorporándolas a su quehacer cotidiano como parte de su idiosincrasia.

Si es cierto que los estereotipos son construcciones colectivas como lo es la cultura en general, la imagen que proyecta de la realidad que pretende mostrar es metafórica, arropada por el velo del chiste, las anécdotas y los refranes. De ahí que, según Adorno (1969) puedan ser empleados también por los medios de comunicación como formas de manipular a los televidentes. Estos, a través de la repetición constante, van incorporándolos a su sistema cognitivo, a su cotidianidad, a su contexto social y a la vida en general.

El caso de las minorías étnicas es quizá uno de los ejemplos más recurrentes, pero así mismo lo es el de la mujer como un ser que a lo largo de la historia humana ha sido marginada, precisamente, por la construcción de un sinnúmero de imágenes negativas en la imbricación del tejido social. Para Perceval “las imágenes negativas que ciertos grupos proyectan sobre otros grupos humanos no son en absolutos accidentales, fruto del azar o la ignorancia, como afirma la teoría más condescendiente con la xenofobia” (1995, p.43). Las imágenes negativas, nos recuerda, van unidas generalmente a la explotación, a la necesidad de exclusión, a la eliminación del contrario o, en el mejor de los casos, a su invisibilización. Estas, por supuesto, afectan poderosamente a todos, o casi todos, los miembros de una sociedad o de un grupo social. En el fondo, tanto los estereotipos como las imágenes negativas se constituyen en “actos de protección” que buscan resaltar las diferencias entre el *nosotros* y *ellos*, entre forastero y nativo, entre negros y blancos,

entre montaña y valle. Para Michel Wieviorka (1992, p. 8) estos elementos surgen de la necesidad social de construir una identidad propia. En la medida en que los miembros del grupo asimilen e identifiquen las características que los distinguen del *otro*, mayor será su posibilidad de explotar esas diferencias.

Esa explotación no es gratuita ni se basa solo en las fuerzas de poder, ya sean económicas o políticas, sino también en la necesidad de reivindicar ese deseo de superioridad social. Lo anterior es solo la antesala de lo que en términos generales comporta la segregación, la opresión, el diferencialismo que, según Wieviorka (1992), han sido los verdaderos motores por los cuales extensas regiones de un país permanezcan en el abandono total de sus autoridades centrales.

Esta es la razón por la que enormes regiones de Colombia, habitadas en su mayoría por negros e indígenas, según lo expuesto por Alfonso Múnera (1998, p.52), hayan permanecido de espaldas al progreso durante dos siglos. Esto queda evidenciado en algunos departamentos y ciudades de la geografía nacional cuyo desarrollo es apenas un proyecto que se teje y desteje con la llegada de cada nuevo gobierno, con cada año que pasa y con un sinnúmero de sus habitantes sumidos en una pobreza progresiva.

Para Perceval (1995), este tipo de situaciones compensa directamente la explotación y será mucho más enfática en la medida en que sea mucho más necesaria. Y nada ejemplifica con mayor exactitud esa imagen que la esclavitud, en la que el esclavizado pierde incluso su humanidad y es reducido a la categoría de animal.

Desde la perspectiva de Wieviorka (1992), el animal es el escalón inferior de la escala social. Y lo es porque este nunca podrá librarse de su condición de animal. No tiene los derechos que la sociedad les reconoce a los humanos y estos pueden hacer uso de su condición cuando así lo deseen. En los ritos de la religión cristiana, uno de los conceptos de mayor relevancia es la *animalización*. Jesucristo es la representación del cordero que ha sido marcado para el sacrificio y cuya docilidad se constituye en su mayor virtud. Esa figura se transpone, en el marco del rito, a la feligresía, que se constituye en rebaño, el cual necesita ser guiado por un pastor, imagen que es asumida por los clérigos, en el catolicismo, o el guía espiritual, en el caso de las iglesias enmarcadas dentro del cristianismo.

Estas imágenes son replicadas inconscientemente en los dramas televisivos, en telenovelas y series. La *infantilización* es quizá una de las mayores proyecciones que se replican. El niño es por antonomasia un ser que requiere amparo. Por su condición es visto por los grupos sociales como un ser débil. En el caso de los antiguos griegos, este se constituía en una no persona [imperfecta e inmadura] mientras que el adulto joven era el lado opuesto: el modelo perfecto cuya figura podía ser reproducida en vasijas y otros utensilios.

Las telenovelas colombianas siguen siendo los motores encargados de mantener vivos los distintos estereotipos que los grupos sociales proyectan sobre otros. En el caso de la mujer no solo es *infantilizada* sino también *feminizada* en un concepto mucho más amplio. Al igual que la *infantilización*, la *feminización* se basa en la creencia de una debilidad física e inmadurez mental. Ante estas características debe ser protegida y, por lo tanto, carece de criterios y autoridad. Esta misma creencia

es aplicada a los grupos sociales. En Colombia, las regiones más feminizada desde el poder son las costas, cuyos atractivos a los ojos de la dirigencia política son sus raíces culturales y su ubicación geográfica. “Todas las sociedades feminizada son presentadas con apariencia atractiva (...) pero son siempre lugares de penetración y sumisión” (Perceval, 1995, p. 48).

Pero la *feminización*, como imagen negativa, tiene su mayor representación en la mujer, pues esta sufre en la gran mayoría de los casos de una atenuación de sus derechos. Es decir, es excluida de la actividad social, o el mayor de los casos invisibilizada, porque los ámbitos sociales han sido marcados bajo la premisa masculina. La idea del orden natural de las cosas, incentivado desde los mitos religiosos cristianos, han ubicado a las féminas en el espacio de la casa y la cocina. En la gran mayoría de las telenovelas, nacionales e internacionales, la *feminización* se repite como una manera de mantener presente los roles de géneros, pero también como una forma de hegemonía axiológica y territorialidad patriarcal.

Territorialidad patriarcal: los roles masculinos y femeninos

Este aparte nos permitirá explorar la manera cómo la costa ha contribuido a la construcción repetitiva de los clichés con los que se han intentado definirla. Así mismo, contextualizaremos los productos audiovisuales que son objeto de análisis de esta investigación.

Las telenovelas muestran una cultura preñada de máximas que establecen generalizaciones acerca de las mujeres y los hombres (Lucía Guerra, 1994, p. 23). Así mismo, colectivizan unos discursos provenientes de la cultura oficial que buscan

definir a la mujer. El objetivo, en el fondo, es anular toda individualidad diferenciadora que justifica unas características que se le ha atribuido desde los textos bíblicos con respecto al hombre. Lo femenino sigue siendo lo imperfecto. La imagen de la bruja es quizá la más diferenciadora de ese conjunto de elementos que se le atribuye. Esta se constituye no solo en la representación de lo negativo, sino también en la impronta de un conjunto de cualidades patriarcales en el que la noche es un espacio propicio para el mal y el bosque una geografía que abandona los lineamientos direccionados desde el centro que crea las reglas.

En ese listado de elementos negativos que se le endosa, suele resaltarse, entre otros, su fragilidad, la debilidad física y mental frente al hombre, su propensión a ser fácilmente influida, sus cualidades para el chisme y una inclinación mucho más carnal que el varón frente al sexo. Por supuesto, se incluye la creencia mítica y generalizada de que por ser creada de una costilla masculina su constitución genética es mucho más cercana a la curvatura del mal.

El asunto suele complejizarse cuando, además de lo femenino, se insertan clasificaciones de carácter racial, social o económico. En este caso, la voz de la mujer se disminuye hasta el extremo de desaparecer. En términos retóricos, es lanzada a un espacio hermético de la sociedad donde la imagen de la bruja, la prostituta o la adúltera siguen teniendo la validez social que la definió en siglos anteriores.

Esto quizá explique por qué un gran número de personajes femeninos que explotan las telenovelas nacionales son en su mayoría planos y carecen de un verdadero protagonista en la historia. Muy pocos logran saltar ese modelo de subordinación

creado por una cultura que sigue reafirmando unos postulados que la ubican en el espacio de la cama y la cocina.

En *Las Juanas*, una telenovela producida por RCN Televisión en 1997, escrita por Bernardo Romero Pereiro y protagonizada por Pepe Sánchez, Miguel Varoni y Judy Henríquez, entre otros, está presente la creencia cultural de la inferioridad femenina, pero también el principio de superioridad que se atribuye al hombre. Siguiendo esta lógica tradicional, lo masculino pertenece al espacio de la calle (lugares abiertos y ojos en el horizonte) y la mujer sigue circunscrita a los de la casa (cocina, cuartos, mirada al piso y la responsabilidad de la crianza de los niños).

Esta telenovela fue emitida entre 23 de enero de 1997 y el 2 de enero de 1998 y se ambienta en el municipio de Corozal, Sucre, en la década del 90. Si bien es cierto que el relato cuenta la historia de cinco hermanas de madres distintas pero unidas por el mismo tronco paterno, la construcción del corpus narrativo que sostiene el relato sigue siendo el de la defensa de las axiologías sociales dominantes.

La presencia de la tradición en el desarrollo de la trama, lo ubica en el abanico de relatos costumbristas, pues esa defensa de la tradición enmarcada en el comportamiento de los personajes le da al relato el color local necesario y describe cuadros pintorescos de la cotidianidad provinciana y rural que muestra ese hecho que ha marcado desde sus inicios la historia social del país como es la acumulación de grandes extensiones de tierras en pocas manos.

Lo que se muestra entonces en ese paisaje axiológico es la puesta en marcha de las tradiciones y costumbres de esa parte de la región Caribe colombiano, pero bajo

la mirada que desde el centro se tiene de la periferia. En este sentido, la imagen que proyectan los personajes femeninos sigue siendo un modelo restrictivo de un panorama mucho más amplio, aunque por momentos pareciera que la costra hegemónica palideciera. La imagen del bacán, referenciada arriba, es una remisión al dominio hegemónico, representada en la libertad masculina como un derecho social, pero que nos señala la restricción en la que están las féminas en un mundo masculinizado.

Dentro de ese largo listado de aspectos que contribuyen a la preservación y reforzamiento de la tradición, están presentes también esas imágenes en las que la mujer mantiene una fuerte dependencia económica del hombre y la poca educación que recibe para hacer parte del amplio engranaje cultural del que dispone la sociedad.

Estos aspectos direccionan la narrativa de *Las Juanas*, una telenovela que cuenta la historia de cinco hermanas nacidas en distintas poblaciones de la región caribe colombiana, de madres diferentes, pero unidas por el lazo sanguíneo de un mismo padre y que confluyen en la ciudad de Corozal, Sucre, en la búsqueda del progenitor pero del cual solo saben el nombre y que tiene una mancha identitaria en forma de pescado en una de sus nalgas, que ellas heredaron. Esta señal podría leerse como ese hilo conductor que lleva a la madeja, como un guiño a los 17 descendientes del coronel Aureliano Buendía en *Cien años de soledad*, pero también como una muestra de una tradición que hunde sus raíces en esa cultura profundamente patriarcal que Bourdieu llamó de dominación masculina y que los productos

audiovisuales reproducen constantemente, reforzando de esta manera los valores y costumbres de la región caribe colombiana.

Los roles, tanto femeninos como masculinos, siguen asentados en el *statu quo*. La búsqueda que las hermanas hacen del padre que nunca han visto, es en realidad el deseo de reconocimiento que la sociedad en general exige de la figura paterna, pues el bastardo, dentro de la doctrina cristiana, ha estado asociado siempre a lo ilegítimo. Es decir, a lo que está por fuera de la normatividad social, en este caso de la figura del matrimonio.

La aventura es un terreno legitimado por la sociedad y en cuyo radio de acción está el hombre. La *illusio* lúdica es constitutiva de la masculinidad (Bourdieu, p.96), pues se le ha otorgado por tradición el derecho, en este caso, de la libertad sexual, de la manifestación abierta de la libido. El privilegio de este principio no es solo la delimitación de sus roles, ya que en el juego social el hombre ha sido instruido para el dominio de las acciones, sino también desde lo estrictamente genético. Y la fuerza física así parece reafirmarlo.

Lo anterior quizá pueda explicar porque Calixto Salguero, el padre de las cinco hermanas que llegan a Corozal, Sucre, en la búsqueda de su progenitor, se constituya en una figura representativa de las acciones masculinas, respetado por sus conciudadanos, amado por su mujer y querido entrañablemente por su hijo a pesar de que la comunidad no es ajena a sus viejas aventuras amorosas.

En fondo, hay condescendencia social hacia este tipo de comportamientos cuando son representaciones de la masculinidad. No hay afrenta alguna, pues el hombre,

en términos retóricos, es algo así como el perrito que sale a la calle y su instinto lo lleva a la búsqueda de la perrita en celos. No hay quebrantamiento de norma alguna sino un énfasis en las acciones que se esperan de todo *enfant terrible* social.

La esposa de Salguero, una eminente ama de casa, guarda, en el fondo, sus sospechas sobre las acciones pasadas del marido. Sabe que los hombres tienen también sus necesidades cuando están lejos de casa y le parece normal lo de echar la canita al aire. Esta aceptación hace parte de las normas sociales que los grupos han incorporado al quehacer cotidiano y que dentro del panorama general es visto por la colectividad como acciones que corresponden al orden masculino sin que esto sea motivo del rompimiento de los lazos matrimoniales.

Lo anterior obedece al estatus que se le ha venido dando a la mujer en el orden social y que Bourdieu (2005) inserta en el ámbito de las acciones de la dominación masculina.

En *Las Juanas*, como en toda la tradición occidental, el hombre domina las acciones de fuerza. La mujer sigue a la retaguardia masculina y la sociedad corozalera se mantiene anclada al dominio patriarcal, siguiendo los lineamientos de las axiologías dominantes. Estas permiten que las representaciones sociales en el relato puedan ser proyectadas a través de la luz de los estereotipos, caricaturizando a los personajes y sus acciones, desvalorizando el universo de la Historia, de un grupo social profundamente conservador, pero agregándole a su vez unos rasgos que chocan abiertamente con el conjunto valorativo en el que se cimienta la idiosincrasia del pueblo.

Lo anterior se alcanza a percibir con igual claridad en *Caballo viejo*, una telenovela producida por Caracol Televisión, cuyos libretos fueron escritos por Bernardo Romero Pereiro y transmitida a partir del 8 de febrero de 1988 en horario prime time. La historia tiene como marco de desarrollo la década del 50 en un pueblito ficticio llamado San Jerónimo de los Charcos, a orillas del río Sinú, y cuenta la vida de Epifanio del Cristo Martínez, un hombre pasado de los cincuenta años, rico, que se enamora de una hermosa chica que llega un día a su casa y que resulta ser su sobrina.

Como el Calixto Salguero de *Las Juanas*, Epifanio del Cristo Martínez es un hombre viejo, que ha vivido su vida entre un amor y otro, siempre con mujeres mayores, viudas por lo general, que suelen sentirse atraída no solo por el hombre sino también por su dinero.

En este relato, como el anterior, el concepto de igualdad para las mujeres no existe. Los valores establecidos es la defensa de lo masculino. Y el valor de lo femenino reposa en la belleza física, en sus cualidades intrínsecas para la seducción y la procreación. Su espacio natural sigue siendo la casa. La caricatura de la bruja está presente, representada en la hermana del personaje principal, una mujer gorda y siempre enferma que casi nunca abandona la cama.

En la defensa de esa tradición, resulta de importancia resaltar su vocación religiosa. En *Las Juanas* la vemos en la consagración de una las cinco hermanas, que, inclinada por el servicio al prójimo, toma los hábitos y se dedica a la vida monasterial, siguiendo una tradición que hunde sus raíces en la Edad Media,

periodo en el que la mujer tenía solo dos opciones como forma de vida: internarse en un monasterio o casarse.

Para Lucía Guerra (1994) este dualismo resulta de una importancia tal que justifica su sacralización como diosa de la fertilidad (la Virgen María, por ejemplo). En el relato de *Caballo viejo* la mujer está más cerca de la Iglesia, de los ritos religiosos, pero también del chisme, de esos rumores que de tanto correr terminando volviéndose verdades incuestionables.

La caricatura se pone de manifiesto en los dotes para la seducción, pero también en el mito de la belleza física, de los cuerpos voluptuosos representativos de la Costa Norte colombiana. El eros siempre está más cerca de la feminidad, donde se conjugan lo lúdico y la procreación, pero sin abandonar el espacio de la casa y los quehaceres que la identifican.

En *Las Juanas*, algunos elementos de las axiologías dominantes parecen palidecer por momentos: las cinco hermanas han desarrollado vidas distintas, han recorrido caminos opuestos pero al final, en el encuentro con el padre, las necesidades económicas siguen siendo el elemento que enlaza ese cordón umbilical paterno que parecía perdido.

En *Caballo viejo*, Nora Márquez, la sobrina seductora de Epifanio del Cristo Martínez, tiene como arma femenina su encanto de mujer bonita, pero su acercamiento al tío está motivada por una necesidad económica, pues ha quedado en la calle y su pariente más cercano se convierte en el árbol que cobija. En este sentido, los estereotipos que intentan definir a la mujer siguen confinándola a un

espacio de acción reducido en el que no hay transgresión de los valores hegemónicos y su significado en el campo social está determinado por una tradición cristiana, inserta en los textos bíblicos que, según Guerra (1994), está fundamentada en un patriarcalismo que evidencia no solo la protección del hombre hacia la mujer sino también el orden como una norma de la condición social.

En *Chepe Fortuna*, una telenovela emitida entre 2010 y 2011, producida por RCN Televisión y protagonizada por Javier Jattin y Talina Vargas, se pueden observar esos elementos dominantes de un espacio costumbrista, donde los roles de los personajes están definidos no solo por su condición social sino también por el mundo axiológico del que hacen parte y que los define.

La metáfora del pescador en este caso, como la del carpintero, es quizá la que mejor resume el espacio social del protagonista y está relacionada, más que con la pobreza, con la humildad como una puerta que abre hacia la sacralización de lo humano.

Desde la concepción de los textos bíblicos, la pobreza está más cercana a Dios porque se encuentra exenta de la vanidad que, en el mundo de la tradición cristiana, hace parte del abanico de los pecados. La vanidad está mucho más próxima a lo femenino, y lo femenino es, dentro del entramado patriarcal, sinónimo de debilidad, superficialidad y belleza. En este sentido, los roles no solo están determinados por la condición axiológica de los personajes ante el mundo que les rodea, sino también por el espacio mismo que transitan.

Los ejes de la territorialidad patriarcal aparecen determinados de antemano y con estos la función de los personajes. Al definir los roles no hay espacio para la ruptura ni la insubordinación, no hay rompimiento de lo establecido porque los lineamientos definen el curso de la acción. Los espacios, siguiendo su propia inercia, son el refugio de los oficios, es el rincón de un mundo privado donde el oficiante es el rey. Es el cosmos íntimo del personaje y su labor.

En *Chepe Fortuna*, como en todo relato, los personajes cumplen funciones que se conectan con otras funciones que, en el microcosmo de la acción, dialogan. Es decir, el pescador no es el vendedor de su producto pero el camino de los hechos podría desempeñar esa función. Así mismo, la casa no es lugar de trabajo pero en el transcurso de la vida de un individuo podría serlo.

Esto determina, muy en el fondo, sus condiciones económicas. Dentro la valorización de sus funciones juega también otras situaciones como el color de la piel y la belleza física. En el caso de *Chepe Fortuna*, el prototipo del pescador costeño, aquel que devenga su subsistencia del mar, se hace añicos: un chico hermoso, blanco, de ojos azules y cabellos largos y ensortijados del que podría enamorarse cualquier mujer de la alta alcurnia de su ciudad. La caricatura aquí no tiene nada que ver con el entramado del relato sino con la ficción misma, pues lo que se busca en este tipo de telenovelas es mostrar matices del color local trenzados de humor.

2.9.1. El estereotipo del costeño y las influencias lexicales

Si es cierto que hay elementos característicos de la Costa Norte colombiana, como los espacios y el calor que inspira la gente, la brillantez del sol, la brisa marina y la vivacidad de los colores, también es cierto que el Caribe que se describe en las telenovelas difiere del Caribe real, ya que es reducido al simple escándalo, a la bulla, a los grupos populares de las zonas marginadas y al eterno carnaval. Para el historiador cartagenero Alfonso Múnera Cavadía (2005, p, 68) ese estereotipo de la “bacanidad caribeña” echa sus raíces en las teorías del científico payanés Francisco José de Caldas, quien en el siglo XIX llevó a cabo una investigación dedicada a la geografía humana de la Nueva Granada. Según señala Múnera Cavadía, en un ensayo que llevaba por título *Seminario del Nuevo Reino de Granada*, el sabio Caldas definió a las regiones y, por consiguiente a sus habitantes, desde una perspectiva de la civilización y la barbarie, del desarrollo comercial y arquitectónico y el poco avance que proyectaban algunas regiones. De manera que, según su teoría, los Andes entraron en el abanico de zona progresista y mucho más conservadora, donde sus avances se manifestaban en cada rincón, mientras que el Caribe y las zonas marinas, es decir, las costas, estaban sumidas en un atraso que atribuyó a la idiosincrasia de su gente.

Caldas fue quizá el creador, en nuestro medio, de la visión sobre la cual se fundamenta una y otra vez, a lo largo del siglo XIX y bien entrado el XX, del discurso hegemónico de la República, en el que los valles y mesetas de las grandes cordilleras encarnaron el territorio ideal de la nación, y de las costas, las tierras ardientes de los valles caribeños, los llanos y las selvas el otro, la

imagen negativa que se había concebido desde Europa (Múnera Cavadía 2005, p. 68).

Caldas partía de una teoría muy difundida en la Europa de la época, en la que se explicaba cómo el clima se constituía en un factor que determinaba la organización de los seres humanos, pues no solo alteraba el color de la piel y los estados anímicos sino que también influía en los rasgos morales e intelectuales de los individuos. Estas imágenes, expuesta en varios artículos publicados en revistas y gacetas capitalinas, fueron tomando fuerza con los años. Su aceptación obedeció en gran medida a que provenían de un hombre de ciencia. Las imágenes dibujaron un paisaje atractivo para el capitalino que bajaba el Río Grande de la Magdalena en busca del mar, del calor y la brisa. En el fondo, era como viajar a otro país, a un lugar colorido y extraño, habitado por gente que hablaba a gritos y reía fuerte, pero que, sobre todo, no parecía saber nada de puntualidad.

Estas imágenes fueron construyendo con el tiempo la creencia generalizada de un territorio sin orden, de gente que le daba lo mismo una cosa que otra, donde el esparcimiento era más importante que el trabajo y, por lo tanto, el atraso de la región estaba garantizado.

De ese universo de prejuicios se desprende un sinnúmero de creencias que han intentado definir a lo largo de los años al hombre del Caribe colombiano como una persona que no se toma nada en serio, que es perezoso, que va de una fiesta a otra, que la “coge siempre suave”, que es mal hablado porque dice groserías pero,

a su vez, “se come las palabras” por simple desconocimiento del idioma, que es “un mamador de gallo” y no tiene claro el concepto de llegar a un lugar a la hora acordada.

Esta visión, proyectada desde los Andes sobre la costa, ha hecho su tránsito hasta nuestros días, creando en la cultura de la región un conjunto de estereotipos y modelos que han sido replicados desde entonces por los distintos medios de comunicación hasta llegar a los programas audiovisuales de gran recepción como son las telenovelas y los seriadados de los canales nacionales.

De la misma manera, se pueden observar esas diferencias existentes entre los habitantes que ocupan los espacios cercanos al mar y las poblaciones que se alejan de este, aquellos que se ubicaron mucho más cerca de los ríos y de la sábana. El concepto tan difundido en las conversaciones cotidianas que definen a los habitantes de la región como costeros de mar y costeros de agua dulce, hunde sus raíces en los procesos históricos de las teorías lingüísticas de las tierras altas y bajas, del maestro Pedro Henríquez Ureña (1937, p.83).

Estas teorías se centran en los estudios anteriores sobre los procesos que sufrió la lengua española en América, pero fundamentalmente en la llegada de los colonizadores proveniente de la península Ibérica que, siguiendo con ese mundo de costumbres y hábitos, tomaron posesión de los espacios que guardaban semejanza con los que dejaron atrás.

Es decir, los que habitaban las montañas y sus faldas tomaron posesión de estas a su llegada a las nuevas tierras y lo mismo hicieron los de los valles, las sabanas y

las costas. Quizá esto explique el por qué los habitantes de las montañas y sabanas difieren un tanto en cuando a la composición étnica de los que tomaron posición de las costas, especialmente de aquellos que se asentaron a orillas del mar. El andalucismo tuvo una fuerte influencia, precisamente, en las costas, asegura Henríquez Ureña, lo que pone de manifiesto la economía verbal que se presenta en la forma de habla de esta parte de la región caribe: sustituciones lexicales, elipsis y la confusión de líquidas como /r/ y //.

Con la llegada del negro, producto de la esclavización que se dio a partir del siglo XVII, se incorporan con el tiempo matices lexicales y fonéticos africanos que en las telenovelas no solo son estereotipados, sino que también se generalizan hacia otros lugares de la región, pintando de esta manera un cuadro distorsionado de la existencia social y cultural del costeño en general.

Lo anterior ha proyectado sobre la región una visión creada desde los Andes a través de los programas televisivos, ampliamente difundida, y que insertan una discriminación primitiva que nace con los primeros estudios del Sabio Caldas y un gran número de intelectuales que tomaron como punto de partida los trabajos del payanés.

En la teoría de las tierras altas y bajas, sin embargo, se explican no solo los procesos históricos de la lengua española en América, sino que se suman a estos el comportamiento de los grupos sociales que se adaptaron al Nuevo Mundo y los lugares donde desarrollaron sus vidas.

Este mismo estudio nos dice que la concentración de la etnia negra en la región se dio mayoritariamente en las poblaciones ubicadas frente al mar, pero muy limitado en las zonas montañosas, valles y sabanas. En las telenovelas escogidas para este análisis, se puede observar (*Las Juanas y Caballo viejo*) la ausencia del negro en los escenarios donde se desarrollan los hechos que se narran. La razón puede obedecer a que su presencia estuvo mucho más centrada en las ciudades portuarias y las regiones mineras del Caribe. En *Chepe Fortuna*, su presencia está ligada al personal de servicio de una familia rica. Colombia es una negra entrada en años que le ha servido desde muy joven a unos señores que la tratan como a un miembro más de la familia. Ella les ha ayudado a criar los niños y su función en la historia se limita a mantener el hogar en orden. Su hermana, Venezuela, es una negra ordinaria con ínfulas de estrato cinco, altanera, que raya en la ridiculez porque cree saberlo todo cuando en realidad no tiene la capacidad de autocrítica, por lo que su papel es en realidad la de un bufón, pues en el argot caribeño “mete constantemente las patas” y ni siquiera parece consciente de ello.

En este sentido, los estereotipos que se han creado en torno a la figura del negro siguen siendo alimentados en la pantalla chica. Esto quizá evidencia el bajo porcentaje de personajes negros protagónicos en seriados y telenovelas, pero también resalta los prejuicios que giran en torno a una etnia que, tradicionalmente, ha sido olvidada.

CAPÍTULO 3

METODOLOGÍA

La metodología empleada en este trabajo es el ***análisis textual*** por considerarse una perspectiva hermenéutica-interpretativa ampliamente usada en los estudios de la comunicación que puede ser aplicada a cualquiera de las formas de producción textual. Este tipo de análisis permitió mirar elementos como los personajes, las representaciones simbólicas de la idiosincrasia de la costa y la aparición de una figura emblemática de la cultura de la región como es el *bacán*. Permitted dar cuenta

de los significados en el orden denotativo e identificar las características representativas de los contenidos analizados.

El punto de arranque fue la observación directa de estos contenidos cuyos temas giran en torno a la Costa Norte colombiana y la proyección de algunos estereotipos que han ayudado a perpetuar una imagen negativa de esta región del país. Para efectos se escogieron 4 capítulos por cada telenovela, para un total de 12. Los dramas seleccionados fueron *Las Juanas*, *Caballo Viejo* y *Chepe Fortuna*. Esto se hizo con base a la gran aceptación que tuvieron en el público colombiano en el momento en que fueron emitidas, que según el diario Portafolio de la casa Editorial El Tiempo (02/02/2013) se encuentran entre las de más alto *rating* de la historia de la televisión colombiana en el horario *primetime*. Esta medición, según el diario, fue posible a la utilización de un dispositivo llamado *People Meter*, instalado en más de 100.000 televisores de los hogares de todos los estratos del país, el cual les permite a los canales medir la cobertura de sus programas.

Teniendo en cuenta lo anterior, las telenovelas escogidas se insertan no solo en el abanico de los dramas más representativos de la historia de la televisión colombiana, sino que también se constituyen en los mejores ejemplos de cómo los clichés y estereotipos creados desde el centro de poder intentan definir las axiologías de la periferia.

Desde esta perspectiva, el análisis hermenéutico-interpretativo, entendido como un mecanismo de reflexión que busca indagar sobre los elementos semánticos que están más allá de la simple superficie narrativa, permitió un acercamiento a los textos --en su sentido más amplio-- buscando desvelar la red de significados que

yace en su tejido. Es decir, la interpretación se circunscribió a lo que Barthes (2006) denominó dilucidación del sentido, un diálogo entre el interpretante y el texto a partir de esos conocimientos previos que le permitirán explicar los diferentes puntos de vista que fundamentan las partes que componen el todo textual.

Teniendo en cuenta los lineamientos específicos que rigen este análisis, y que comporta la indagación de una mirada tergiversada de la realidad presente en las telenovelas nacionales que narran aspectos relacionados con la vida de la Costa Atlántica, se tuvieron en cuenta otras categorías como la importancia de la participación de la mujer negra en los dramatizados, la relevancia de los personajes femeninos en general, su estatus socioeconómico y su formación académica.

Este tipo de análisis, según Gadamer (1995), busca, entre otros aspectos, rastrear no solo la experiencia de una posible verdad oculta en el tejido semántico, sino también sacar a la luz esas estructuras de pensamiento que regulan el centro de poder con relación a la periferia, ya que el discurso dominante suele homogenizar extensos ámbitos de la cultura y la realidad, limitando ese abanico vital de interpretaciones a un espacio reducido que, a su vez, complejiza la variedad de matices que pueda extraerse de un hecho.

3.1. Criterio de selección

Además de la recepción que tuvieron estos dramatizados entre los televidentes colombianos en el momento en que fueron emitidos, ya que se convirtieron en los de mayor recepción de la historia de la televisión (Portafolio, 02/02/2013), superadas en rating solo por *Yo soy Betty la fea* (1999-2001), *Café con aroma de*

mujer (1994-1995), *Sin tetas no hay paraíso* (2008-2009) y *Pedro El Escamoso* (2001-2003), se tuvo en cuenta que tanto RCN como Caracol Televisión, antes como programadoras y hoy como canales, se encuentran entre los más sintonizados del país. A lo anterior se le suma la franja en la que fueron emitidos (8:00 pm a 10:00 pm), considerado el espacio de mayor audiencia televisiva en Colombia, puesto que logra alcanzar un promedio de 17 puntos de rating durante su transmisión. Esta medición, según la nota reseñada arriba por Portafolio, se llevó a cabo mediante el dispositivo *People Meter*, un aparato instalado en los televisores colombianos por los operadores de televisión que registra la información de los canales sintonizados en el momento en que se está transmitiendo un programa.

3.2. Muestra

Esta consta de 12 capítulos. Las producciones seleccionadas, como se manifestó arriba, fueron *Caballo Viejo*, *Las Juanas* y *Chepe Fortuna*. La primera se estrenó el 8 de febrero de 1988 y se emitió a lo largo de ese mismo año. Se grabaron en la Costa Caribe 70 episodios de 60 minutos cada uno y 180 de 30 minutos, para un total de 150. Se seleccionaron 4 capítulos que fueron emitidos durante la segunda semana de julio del mismo año. La telenovela *Las Juanas* fue producida en enero de 1997 y terminó emisiones en enero del año siguiente. Constó de 110 episodios. Los 4 capítulos seleccionados se transmitieron en septiembre de 1997. *Chepe Fortuna* emitió el primer episodio el 26 de julio de 2010 y el último el 13 de junio de 2011. Se escogieron 4 capítulos de los 119 emitidos a lo largo de un año.

CAPÍTULO 4

RESULTADOS

Las primeras preguntas que motivaron este análisis dan cuenta de ***¿en qué medida la imagen proyectada por las telenovelas sobre la Costa Atlántica es asumida por el colombiano promedio como fidedigna? ¿Qué razones lleva a esta interpretación?***

Los hallazgos, a través de la literatura consultada, nos dejan ver, en gran medida, el poder que yace en las imágenes negativas. Perceval (1995) asegura que una sociedad funciona a impulsos de sus imágenes y estas deben ser vividas dramáticamente, pues todo acontecimiento, por muy insignificante que parezca, lleva consigo los elementos fundacionales de lo legendario.

Así como el grito va generalmente acompañado de una acción, lo fabuloso hace siempre parte de los imaginarios. Y estos influyen poderosamente en las acciones, las cuales revelan las formas de pensamiento de ciertos grupos.

Los imaginarios organizan a las sociedades y les da fuerza a sus creencias. Así como un grupo social crea una imagen de otro, estas nos pueden dar una idea de su desarrollo o atraso, de sus alcances y sus fracasos. Las imágenes estereotipadas que proyectan las telenovelas sobre la Costa Norte están más cercanas a la decadencia: fiesta eterna, folclor, mar y sol. Este cuadro idílico y grotesco, que se remonta a los estudios de Francisco José de Caldas, según el historiador Alfonso Múnera, revive la figura del costeño maleducado y malhablado. El atraso en el que se sumerge la región es presentado como resultado de ese folclor, de ese comportamiento reprochable y pervertido, del eterno mujeriego y del machismo endémico, esa otra impronta que se le atribuye a la región pero que, en realidad, hace parte de una cultura mucho más amplia y que hunde sus raíces, según Henríquez Ureña (1967), en el momento en que Roma puso su bota conquistadora en la Península Ibérica.

Esa imagen del costeño flojo, tendido en la hamaca bajo una palmera frente al mar, es un estereotipo vulgar, un cliché que de tanto proyectarse ha perdido su color, pero que en ese afán de determinar una realidad ha terminado palideciendo, asemejándose a esa otra imagen que, según Edward Gibbon, es la representación de la decadencia romana que ha hecho carrera en los libros de historia: la de un senador tumbado bocarriba en un diván recibiendo directamente en su boca una uva del racimo que le entrega la cortesana.

Por consiguiente, los hallazgos que nos presentan estas preguntas nos hablan de un conjunto de imágenes trucadas, de una realidad que solo parece tener cabida en la imaginación de un libretista, de una costa creada a partir de unos lugares comunes que parecen haber alcanzado la admisión de una teleaudiencia que los acepta sin cuestionarlos ni cuestionarse sobre las razones de esa aceptación.

Cabe recordar, en este sentido, que una obra de arte, cualquiera que sea, corresponde a la estructura mental del grupo social, que es el que le da su carácter de social. Es decir, accede a esos elementos axiológicos que permitirán llegar, o acercarse, en menor o mayor grado, a esa realidad que, en el contexto de estudios de la novela, es definida por Lukács (2010) como *visión del mundo*.

De los anteriores cuestionamientos se hace necesario preguntarse igualmente, ***¿desde cuál perspectiva de poder (centro o periferia) son narrados los hechos?***

Una lectura cuidadosa nos revelaría, en primera instancia, una relación de poder, como lo plantea Said (2009) sobre ese otro imaginado que, en este caso, haría referencia a la Costa Norte colombiana. Las ideas son, sin duda, una manifestación de poder, pero es el poder político y económico el que las pone a funcionar, y son a través de estas que se instauran las verdades. Y esas verdades, a medias o no, adquieren fuerza cuando son expuestas por los medios de comunicación, sin importar cuál sea su formato. En otras palabras, las ideas son, esencialmente, un signo de poder del **centro** sobre la **periferia**. Esto se puede apreciar en las relaciones que ejercen las naciones poderosas sobre las subdesarrolladas, hoy reunidas bajo el concepto de *en vía de desarrollo*. Desde esta perspectiva, las

imágenes que se proyectan de la *periferia* no son construidas por estas, por lo tanto no hay un interés real en desvelar las verdades axiológicas, que son el fundamento de vida de las colectividades.

Así como el mito va acompañado siempre de una historia, las imágenes, para ser divulgadas, necesariamente se insertan en una narración. La ficción, en este caso, cumple un papel importante, como las leyendas nacionales sobre las cuales se edifican las creencias de los pueblos. Es una manera de orientar ese mapa cognitivo del mundo. En otras palabras, son expresiones directas de poder, un discurso con el que se busca controlar, manipular y dar por cierto la visión tergiversada de un mundo, una región, una ciudad e incluso un barrio.

No hay duda de que la *periferia*, al igual que los *centros* de poder, produce cultura. Pero es en estos últimos donde se le da vida a los discursos académicos que interpretan, o intentan darle sentido, a las producciones culturales de la *periferia*. E incluso las reescriben bajo sus propios intereses, dándose esa alteridad que deja en evidencia un neocolonialismo que intenta homogeneizar una realidad que, bajo ninguna circunstancia, es homogénea.

Lo anterior se alcanza a observar en muchas de estas producciones televisivas desde las cuales se muestra una realidad caricaturizada de la región Caribe que encierra una larga lista de enunciaciones que denota un *locus* determinado por un nuevo colonialismo. Esto, por supuesto, crea una visión antagónica entre el “nosotros” y “ellos” y una mirada egocéntrica de la subalternización de los “otros”. No hay que olvidar que el llamado “primer grito de la Independencia” se dio en la Costa Norte, cuando un grupo de negros cimarrones huyo de sus dueños y fundaron

la primera ciudad libre de esclavitud de la Nueva Granada, como fue San Basilio de Palenque. Esa misma manifestación de libertad se produjo el 11 de noviembre de 1811 en Cartagena de Indias, aunque la historia oficial haya determinado otra fecha para conmemorar ese primer paso a la independencia republicana.

Desde esta perspectiva, los dramatizados sobre el Caribe colombiano siguen perpetuando, por un lado, esas diferencias entre el “nosotros” y “ellos” que no se corresponden con la realidad de la costa, ni muchos menos con los elementos axiológicos dominantes. Por el otro, se alcanza a ver un discurso homogeneizador que ubica a cada uno de los espacios de la región Atlántica bajo las mismas condiciones culturales.

Cabe preguntar entonces ***¿qué determina, más allá del color de la piel, la presencia del negro en roles de carácter doméstico?***

Un primer acercamiento a este interrogante nos puede desvelar un aparato discursivo que sigue alimentando una ideología neocolonialista, una estructura de pensamiento que busca mantener intactos los espacios de poder. Otra respuesta se podría acercar a ese abanico de clichés que se ha creado en torno al negro y que --desde los estudios de Francisco José de Caldas, como lo recordaba el historiador Alfonso Múnera-- ha hecho su tránsito a lo largo de otras investigaciones que tomaron como ciertas las observaciones del payanés.

Ambos acercamientos siguen definiendo los conceptos de “centro” y “periferia”, y, por lo tanto, los ejes de poder de quienes, por razones históricas, les ha tocado legitimar ese abanico de identidades. Lo afroamericano, lo europeo, la tropicalidad

y lo indígena convergen en algunas posiciones, pero en otras se distancian, como lo refleja esta observación de García Canclini:

Es mejor admitir que cada uno de estos aspectos designa parcialidades: las culturas indígenas son importantes como originarias de este continente, pero la población que las representa abarca uno 40 millones de personas, aproximadamente el 10% de los habitantes de América Latina, 10 millones de los cuales se concentran en cuatro países: México, Perú, Guatemala y Bolivia. Lo “afroamericano” y lo “tropical”, aparte de la imprecisión de estas fórmulas, pueden ser vistos como soportes de magnificas producciones musicales y literarias, pero no es convincente, ni antropológica ni estéticamente, atribuirles la representatividad de lo latinoamericano bajo la etiqueta de “realismos mágico” (García Canclini, 200, p. 80).

De manera que la mirada que proyectan estos dramatizados sobre la vida de los hombres y mujeres de la costa, siguen alimentando unos modelos culturales de subalternización de los otros, tomados de esos modelos teóricos que resalta Said (2009) y que son manifestaciones de un nuevo colonialismo.

Lo anterior da cuenta del siguiente hallazgo:

Se observó que de los 30 personajes promedio de la muestra con alguna importancia protagónica, solo 4 son de raza negra. Sus roles siguen siendo

secundarios y su desempeño en las historias están relacionados con la fuerza física y los servicios domésticos.

De los 5 personajes que interpretan mujeres negras –número minoritario con relación al de los personajes que interpretan mujeres blancas--, 3 se desempeñan como señoras del servicio doméstico (*Caballo viejo* y *Las Juanas*), mientras que las otras 2 representan amas de casa (*Chepe Fortuna*). En cuanto a los personajes femeninos blancos, se alcanzó apreciar que 7 se desempeñan como ama de casa; es decir, la señora que, si es cierto no lleva a cabo labores del hogar, pues tiene a sus servicios una trabajadora, generalmente negra o pobre, mantiene la dirección y supervisión de los quehaceres domésticos. Con relación a los personajes masculinos negros, 3 realizan trabajos por fuera del hogar y 1 cumple el rol de trabajos varios; en otras palabras, desempeña cualquier trabajo físico que se les asigne. Con respecto a personajes blancos, solo uno desempeña labores físicas, incluyendo el de mensajería, como es el caso de Santiago “El Hermoso en *Caballo Viejo*.

Todos los personajes protagónicos de la muestra son interpretados por actores blancos: Epifanio del Cristo Martínez (*Caballo Viejo*), Calixto Salguero (*Las Juanas*) y José Fortuna (*Chepe Fortuna*).

El aparte anterior lleva entonces a la pregunta ***¿cómo se manifiestan los grados de redundancia y entropía en las telenovelas?*** y cómo estos conceptos dan algunas respuestas sobre la lexicalización del lenguaje.

Se podría asegurar que desde el punto de vista comunicacional, la *entropía* es definida como todas esas interferencias (añadida a la señal entre su transmisión y su recepción: estática, señal de radio, el ruido de la lluvia en el tejado) que no hacen parte de la comunicación misma pero que se ponen de manifiesto en los procesos de emisión y recepción de los mensajes.

La redundancia es, por el contrario, la ausencia de interferencias durante la comunicación. Es decir, mientras menos *entropía* haya, más clara será la recepción. En la escritura, la *entropía* se define como los altos grados de complejidad del mensaje. De ahí que haya textos más entrópico que otros. Es decir, más complejos para ser descodificados.

Lo anterior tiene que ver con el lenguaje. Un texto sobre las ciencias médicas, por ejemplo, puede resultar mucho más difícil de descodificar para un lector de periódicos que para un especialista en ciencias de la salud.

Los altos grados de redundancia en un texto son resultados de los bajos niveles de entropía. Es decir, de un lenguaje que puede ser descodificado con facilidad para los lectores. Entre más redundante sea, mayor será el número de lectores y mayor su comprensión. Las telenovelas son, pues, textos redundantes, ya que su objetivo es llegar a una audiencia heterogénea. Por eso los textos especializados tienen una gran carga de elementos entrópicos porque van dirigidos a un grupo más homogéneo.

En el caso de las telenovelas, hay dos factores retóricos del lenguaje que permiten esto: la *metonimia* y el *mito*. La primera es una figura que trabaja asociando

significados dentro de un mismo plano y es definida como una parte del todo que, en un contexto mucho más amplio, representa la unidad. El mito es, pues, una historia por medio de la cual una cultura intenta explicar o comprender algún aspecto de la realidad.

La *metonimia* permite mirar, entonces, la realidad de la región Caribe como una unidad homogénea, que es lo se alcanza a observar en las telenovelas, mientras que el *mito* intenta explicar y comprender el comportamiento de los costeños haciendo énfasis sobre unos clichés que vienen desde la Colonia y que el coronel y científico Francisco José de Caldas, a través de algunas observaciones publicadas en varias gacetas bogotanas, convirtió en una caricatura que los dramatizados de la televisión colombiana se han encargado replicar y que los costeños mismos no han podido desvirtuar.

Esto permite entonces preguntarse si ***¿son los estereotipos --proyectados por las telenovelas sobre la costa-- un conjunto de imágenes culturales y asumidas así por la memoria colectiva?***

Desde los conceptos expuestos arriba sobre ***centro*** y ***periferia***, es el poder (político, económico o cognitivo) el que permite que las ideas logren concretarse. En este sentido, el poder de los medios y su gran influencia en las masas ha servido para que las imágenes proyectadas sobre la región Caribe hayan alcanzado un grado de aceptación entre los colombianos, haciendo encajar un panorama discursivo neocolonial en la compleja realidad de la costa Atlántica, creando asimismo un sincretismo y una narrativa que muestran a la región como un todo cultural compacto.

Para Grimson (2001), “esa pretensión de homogeneidad cultural se constituye más en un instrumento del poder estatal que en una realidad verificables” (p.27). Es decir, en el momento de etiquetar la realidad costeña bajo la premisa de *identidad cultural*, lo que se busca es definir a la región a través de unas características específicas, un uniforme que debe entenderse como un acto netamente político. Se olvida que las personas o grupos actúan de acuerdo con un contexto histórico y en el marco de unas relaciones sociales tejidas por lazos afectivos que pueden resultar mucho más tibios o frío dependiendo de ese cúmulo de creencias sobre las cuales se fundamenta su respectiva cultura.

Lo anterior lleva a la pregunta ***¿en qué sentido la figura del “bacán” intenta definir el ethos de la masculinidad costeña?***

Esta imagen se inserta al abanico de las imágenes con las que se busca dibujar al hombre de la costa. Si es cierto que su definición varía de un país a otro, o de una cultura a otra, la imagen que se ha proyectado desde el recordado *Flecha*, creado por David Sánchez Juliao, es del hombre hablador, alegre, fiestero, que salta de la cama de una amante a la cama de la otra. El paisaje en el que surge sigue mostrando el folclor como una pauta con la que se ha buscado definir a la región. El lenguaje escatológico hace parte de ese abanico de clichés que dibuja el estereotipo de este personaje.

La locución *mierda*, por ejemplo, sigue siendo el lugar común con el que se busca definir cualquier hecho sorpresivo, ya sea positivo o negativo. En el habla cotidiana

costeña suele producirse la confusión fonética entre la consonante líquida /r/ y la oclusiva /d/, o en muchos casos la supresión fonética de la primera parte del conjunto de fonemas, de manera que la expresión *mierda* se convierte en **erda**. A este procedimiento se le conoce como *elisión* o *economía verbal*, que se presenta igualmente en la palabra *pelado* (en este caso al final) que termina convertida en *pelao*, o *soldado*, que en *costeño* se transforma en *soldao*.

En las telenovelas, por supuesto, la expresión se caricaturiza. Si es cierto que esta no define el aspecto económico del usuario, los hallazgos lingüísticos del análisis permiten ver que los personajes pertenecientes a las clases medias y altas, representados en los protagónicos masculinos, emplean con más frecuencia la expresión. Los personajes de clase socio-económica baja, por el contrario, la utilizan en menor grado. En la muestra, solo 3 de 10 la registra.

Entre los femeninos, la utilización del término es menor, incluyendo a las mujeres de los estratos altos y bajos. Molina Acevedo (2016) señala que la expresión ha perdido con el tiempo, como muchas otras, su significado primario, ya que “la materia oscura no es viscosa y olorosa (...) sino invisible e higiénica” (p. 212), pues ha ido diluyendo su rasgo característico para adoptar uno mucho más simbólico.

La figura del bacán es, en general, un conjunto de estereotipos que han hecho carrera en los grupos sociales: retazos lingüísticos, imágenes negativas y una ambigüedad que encierra un abanico colorido de amplias y múltiples interpretaciones. Las imágenes no son la anécdota sino arquetipos que se utilizan para crear esa realidad que el espectador suele tomar como verdad. Y todo arquetipo es, en el fondo, un modelo hueco que puede complementarse con otras

imágenes. La habilidad de un contador de historias radicaría entonces en convencer al espectador de que lo que está viendo es una parte de esa realidad traspuesta al formato audiovisual. Algo similar a la metonimia, que trabaja asociando significados dentro del mismo plano. Es decir, toma una parte de la unidad y en esa asociación de significados el lector le da a la parte las características de la unidad. Por otro lado, habría que recordar que toda representación de la realidad lleva implícita una metonimia, ya que toma un trozo de esa realidad para que represente el todo.

Desde esta perspectiva, el *bacán* es, pues, la representación del hombre costeño: un ser descomplicado, mujeriego, fiestero y mamador de gallo, aunque no todos los hombres de la costa sean descomplicado, mujeriego, fiestero o mamadores de gallo.

Los hallazgos de la muestra analizada presentan entonces un *ethos* compacto, unas costumbres y líneas de comportamientos adquiridos que al ser contrastados con la realidad vivida se hacen añicos, ya que muestra un conjunto de verdades a medias, expone argumentos ideológicos preñados de imágenes negativas y unifica a la costa como un todo, cuando en realidad es un conjunto de fragmentos axiológicos desarrollados en buena parte en el modelo conceptual de las tierras altas y bajas expuesto por Henríquez Ureña (1967).

Cabe destacar que las teorías expuesta por el lingüística dominicano no resuelve la pregunta *¿cómo en los relatos se ponen de manifiesto las ideologías?*

Una de las razones estaría en la afirmación de Fiske (1984) de que los significados no están en el texto mismo, ya que se producen en esa interacción entre este y la audiencia. Si tanto el uno como el otro hacen parte de una misma cultura, la interacción producirá pocas fricciones. Si pertenecen a culturas distintas, entonces la audiencia exigirá un mayor esfuerzo en su descodificación. Y toda descodificación requiere, desde el punto de vista semántico, un conocimiento previo. Ese conocimiento es lo que culturalmente se conoce como ideología, la cual inserta las creencias.

Desde esta perspectiva, Raymond Williams (1988) define las ideologías como (1) un sistema de creencias características de una clase o grupo en particular; (2), un sistema de falsa creencias y (3) como un proceso de producción de significados e ideas. Estas, por lo general, se organizan en un patrón particular que buscará darle sentido al texto, y el sentido de estos solo es posible cuando se recurre a esa experiencia previa. Y esta, generalmente, está marcada por la repetición de los hechos que el grupo termina interiorizando y le permite anticiparse a ciertos acontecimientos naturales como la lluvia que puede contener un cielo plomizo, un viento frío o un fuerte olor a tierra mojada.

En el caso de la teleaudiencias, el mecanismo es el mismo: se descodifican ciertas categorías ideológicas que, desde la definición del concepto, se consideran categorías de ilusiones, pues de tanto repetirse una imagen, o un conjunto de imágenes, se puede concluir que encierran un axioma cuando en realidad es solo una imagen, pues no siempre el humo es sinónimo de fuego. Es decir, el significado que produce un texto, cualquiera sea su composición, es el resultado del significado

de otros textos. En otras palabras, los lectores o la teleaudiencia toman como punto de partida un conocimiento que ya está en ellos y que recibieron a través de los elementos culturales del espacio que habitan. Las ideologías, pues, presentes en las telenovelas son en realidad un conjunto de mitos y valores connotados que, como tal, son fuertes portadores de significados que los espectadores pueden descodificar como realidades de un contexto.

CAPITULO 5

Discusión

Este trabajo parte del objetivo de analizar los estereotipos del costeño presentes en tres telenovelas nacionales de gran importancia en la historia de la televisión colombiana (*Caballo Viejo*, *Las Juanas* y *Chepe Fortuna*). Para esto se llevó a cabo un *análisis textual*, una metodología considerada pertinente para este tipo de investigación, ya que busca sobre aquellos elementos de significado que están más allá de la superficie narrativa, para develar de esta manera una red profunda de significados. Así mismo, pretendimos de la mano de Gadamer (1995) hacer visibles estructuras de pensamiento que emergen desde el centro de poder hacia la periferia, ya que los discursos se constituyen en “verdades” que circulan en amplios espacios de la cultura y la realidad.

Desde el punto de vista de los resultados se pudo observar que las telenovelas cuyo marco de desarrollo es la Costa Norte colombiana insertan, mayoritariamente, un gran número de clichés que se originaron en esos primeros escritos, como se señaló arriba, realizados por el payanés Francisco José de Caldas en esas observaciones directas de la realidad del país que consignó en su libro *Diarios de Viajes*. Según Caldas, las zonas geográficas del país vinculaban fácilmente entorno y temperamento, lo que pone de relieve la antigua oposición entre el frío y el calor, que influye profundamente en el comportamiento de los seres vivos, pero en particular de los humanos.

Estas reflexiones de Caldas recogen, según Landes (2008), la tradición de la geografía moral. Es decir, las conexiones que desde finales del siglo XVII algunos estudiosos como Francis Bacon en sus apreciaciones sobre la modernidad le daban a la geografía, pues consideraban demostrables la influencia de los procesos naturales en las cualidades de los seres humanos. Esto quizá explique por qué el mito construido en torno a la geografía sigue alimentando la creencia de que la gente del trópico es alegre y creativa --más cercana a la lúdica-- mientras que las de climas fríos son hurañas y, literalmente, frías y racionales.

Aunque este tipo de análisis pueda resultar hoy inaceptable en un medio que no define el desarrollo y el carácter con relación a la raza o el clima, los mitos suelen ser, en muchos casos, más poderosos que la razón, aunque carezcan de una base teórica creíble, ya que se sustentan, generalmente, del folclor, de las creencias populares y pueden esconder, asimismo, un tinte profundamente racista.

Lo anterior dio origen a una teoría excluyente que afirmaba que los países ricos y desarrollados se encuentran en las zonas templadas, en el hemisferio norte, mientras que los pobres se hallan en las zonas tropicales y semitropicales. Esta teoría se extiende igualmente a las regiones que limitan un país, y se alcanza a observar en las telenovelas analizadas, donde la leyenda sobre los hechos, en este caso sobre la Costa Norte colombiana, supera los acontecimientos mismos.

Si es cierto que la geografía juega un papel importante en el desarrollo de los pueblos, tampoco se puede atribuir a estas todas los problemas que afectan a los habitantes de una región. Las ausencias de políticas serias, podrían ser, en última instancia, lo verdaderamente sustancial que explique el atraso o el avance de una comunidad, aunque en muchos casos la incomodidad del calor pueda ser mayor que la del frío.

Para Landes (2008), las razones del desarrollo o el atraso de una región tiene que ver mucho con el poder, y parte del hecho de que en cientos de casos los grupos minoritarios han sido silenciado o diezmados por fuerzas poderosas mayoritarias, tanto económicas como militar. La llegada de los europeos a América acabó literalmente con los nativos de las nuevas tierras. Esto no solo limitó los alcances de su cultura, sino que también evitó que sus voces fueran escuchadas.

En el caso de la costa y la mirada que las telenovelas del interior proyectan de esta, tiene que ver, en gran medida, con el poder económico y la dependencia que el resto de las regiones del país tienen de la capital de la República, donde se gestan no solo las políticas administrativas sino también culturales.

No hay que olvidar que durante el periodo colonial, la Costa Norte, en especial Cartagena de Indias, fue uno de los puertos más significativos del Nuevo Reino de Granada y uno de los centros comerciales más importantes de esta zona del mundo, donde se comercializaban productos de todo tipo. De ahí que algunos historiadores como Eduardo Lemaitre (1979) hayan afirmado categóricamente que por la costa entró el desarrollo a Colombia. No obstante, para historiadores como Alfonso Múnera (1998, p. 67), las riquezas que llegaban de Europa a los puertos del Caribe no hacían asiento en la región sino que subían el río Grande de la Magdalena para tomar posesión de ciudades como Bogotá, Quito o Lima.

Desde este punto de vista, la mirada que se ha tenido sobre la costa no concuerda con su realidad histórica. La imagen que hoy se proyecta en las telenovelas sobre esta región del país sigue teniendo como base los clichés creados por Caldas y reproducidos, a lo largo del siglo XX, por historiadores como Donaldo Bossa Herazo, que ficcionaron la historia de la región y le dieron unas características que nada, o muy poco, tenían que ver con la realidad concreta de la Costa Norte.

Otro aspecto de la distorsión de esa realidad es atribuida por el escritor cartagenero Germán Espinosa (2002) al ocio, pues, a diferencia de otras regiones del país como el altiplano cundiboyacense, la historia de la costa que hoy conocemos fue construida a partir de los relatos de esquinas, bajo las palmeras polvorientas de un pueblo o en medio de una partida de dominó. Esto le imprimió a los relatos unas características de las que carece la historia oficial del resto de las ciudades y regiones del país.

Lo anterior permitió resaltar el concepto de hipérbole, una figura literaria cuyo objetivo es la exageración de los acontecimientos y que García Márquez hizo suya a partir de sus relatos y novelas. De manera que la historia de la costa no es solo su Historia, con mayúscula, escrita por académicos, sino también un conjunto de relatos que se insertan en esa otra Historia que referencian los libros oficiales.

Esto significa, por un lado, que más allá de lo estrictamente oficial, la historia de la costa toma elementos de la oralidad y los incorpora a su corpus. Para Eduardo Posada Carbó (2003, p. 255) esto quizá explique por qué muchos historiadores han sido cautelosos al incorporar a sus investigaciones datos provenientes de las novelas consideradas históricas. Posada Carbó hace referencia, por un lado, a un acontecimiento histórico como *La matanza de las bananeras*, ocurrida el 8 de diciembre de 1928, y en la que el número de muertos oscila entre 6 y 10 pero que en la novela capital de García Márquez ascienden a 3.000, una cifra que ha sido tomada por algunos estudiosos como verdadera.

La base que sostiene el llamado *realismo mágico* es, precisamente, la hipérbole, una figura que no solo se podría leer como un elemento lingüístico sino también cultural. En la muestra, se alcanza a ver, en menor o mayor grado, este elemento retórico del lenguaje que parece definir la esencia del costeño y que en términos generales se agrupa bajo el concepto de *folclor*. En este sentido, la figura del *bacán*, referenciado arriba, se inserta en ese amplio panorama de la *bacanidad*, a la que se agregan otros elementos como la geografía, que, en este caso, denota la alegría y el calor afectivo que se le atribuye, desde los primeros estudios realizados por Caldas, a la región Caribe.

Lo anterior, por supuesto, nos lleva a reflexionar sobre esa mirada que las telenovelas proyectan de la Costa Norte colombiana y cómo los estereotipos han calado profundamente en la conciencia de los televidentes, reproduciendo esas imágenes negativas asociadas más a las emociones culturales que a la realidad de los hechos.

De manera que, tanto las mujeres como los hombres, siguen siendo representados en estas telenovelas bajo los mismos tópicos: la mujer cumpliendo con su papel histórico de administrar la casa y cuidar a los niños y el hombre desempeñando su rol eterno de macho alfa.

La violencia de género, que hoy es motivo de polémica porque atenta contra los derechos de la mujer, se filtra en estos capítulos como un hecho natural, culturalmente aceptable, donde la voz de las féminas aparece silenciada por el poder patriarcal como recurso de dominación. Es decir, la mujer sigue amarrada al espacio de la casa, insertada al ámbito de lo privado, a la esfera la reproductividad y la crianza de los niños que tanto señalan los textos bíblicos, mientras que el hombre permanece inamovible al espacio de la puerta para afuera, lo que en otras palabras se denomina el ámbito de lo público.

Estos estereotipos señalan, igualmente, que el hombre debe ser el sostén de la familia mientras que las féminas deben permanecer al espacio del hogar porque así lo establece el orden natural de las cosas, o la Naturaleza, en su defecto. Por lo tanto, la mujer sigue siendo un ser débil que, por su condición, hay que proteger. En los capítulos analizados, esta situación alcanza las características de una feminización que, como todas, resulta excluyente.

Ninguno de los personajes femeninos rompe el molde de su condición de fémina. En *Las Juanas*, el hilo que tensa esta situación parece romperse con Juana Matilda, una de las cinco hijas de Calixto Salguero, quien salta por encima de esa “condición natural” que divide los oficios por sexo, pues la chica se apasiona por un deporte como el boxeo que, por tradición y violencia, es practicado mayoritariamente por hombres.

Lo que llama la atención de esta situación, y que contradice los mitos dominantes que fluctúan en el relato, es la inacción del padre ante la hija por la práctica de un deporte que se asocia, en muchos casos, con la exclusión social. No olvidemos que Calixto Salguero es un terrateniente y un representante de la clase dominante del Corozal de los noventa, época que tiene como marco de desarrollo la historia de las cinco hermanas, aunque la historia real se remonta a principios de la década del 30.

A pesar de que, en el caso de *Las Juanas*, la telenovela gira en torno a las hermanas Salguero, el relato se nos presenta bajo una mirada masculina, lo que resulta concordante con la teoría de Bourdieu en su estudio *La dominación masculina* (2005), en donde nos recuerda que la estructura social se establece desde una hegemonía de poder, representada por el hombre.

Lo anterior permitiría concluir, por una parte, que en las telenovelas analizadas las axiologías dominantes siguen siendo un elemento poderoso del relato en el momento de presentar la realidad de los pueblos, insertando así una idea universalista que busca totalizar la realidad. Es decir, si es cierto que la Costa Norte colombiana es una sola región, también lo es el hecho de que muchos elementos de la realidad cotidiana varían no solo de un pueblo a otro, de una ciudad a otra,

sino, también, de un barrio a otro. Según Perceval (1995, p. 56), esta imagen totalizadora busca no solo crear un orden, sino también una realidad unificadora. Por esta razón, las imágenes son importantes para definir a los grupos sociales, ya que son necesarias para ubicarlos dentro de un mapa axiológico, de manera que puedan definirse tanto desde lo estrictamente geográfico como desde lo cultural.

Estas imágenes tienen como objetivo, en muchos casos, la estigmatización. Por lo general son negativas y siguen alimentando los clichés dominantes del hombre de la costa. La intención es segregar, discriminar y separar aunque puedan ser presentadas bajo la uniformidad expuesta por Perceval. Estos estereotipos, que por general son elaborados desde el poder, son presentados bajo la modalidad de esquemas sencillos y funcionan con los mismos mecanismos familiares que han guiado a las sociedades desde siglos anteriores: el niño es débil, la mujer también pero el hombre adulto tiene el poder y es quien se le atribuye el mando. El término “infantilización” es utilizado por Wieviorka (1993) para definir esta condición. Esta infantilización es la manera como algunos grupos observan y califican a otros.

En las telenovelas analizadas alcanzamos a ver esta situación en algunos personajes que, venidos de la capital de la República, buscan imponer sus verdades y conocimientos porque la costa sigue siendo vista como la provincia que hay que reacondicionar para que alcance el desarrollo económico y social que los capitalinos consideran necesarios.

En este sentido, las imágenes suelen ser tan fuertes y dominantes en la misma proporción que sean necesarias para su explotación. De esta manera se llega a la conclusión de que si lo que se busca es justificar el atraso de la región, la imagen

del costeño “flojo” resulta atractiva para este tipo de explicaciones. Es decir, la imagen compensa la explotación y se nos muestra como una verdad que, con el tiempo, se generaliza y es aceptada, incluso, por el grupo social que se ha buscado estigmatizar.

El *habitus*, según Bourdieu, lo constituye ese cúmulo de experiencias que un individuo, o grupo de individuos, perteneciente a una comunidad, va acumulando a lo largo de su existencia. Las experiencias, si es cierto que se producen en el grupo, no se puede negar que estas difieren de un individuo a otro. La mirada sobre el mundo es particular, no colectiva. Las experiencias suelen ser vividas dentro del grupo de distintas maneras, lo que explica por qué un grupo de individuos, nacidos y criados bajo el mismo techo, tienen visiones tan disímiles de un acontecimiento.

Lo anterior nos permite volver sobre ese conjunto de axiologías distanciadoras, o conjuntos de experiencias que los individuos, integrantes de un grupo, van asilando con el tiempo de manera distintas, pero marcadas por esas otras experiencias que reciben por fuera de su entorno.

La interacción con los individuos de otros espacios, de otros grupos, les permiten ver las diferencias, asimilar, en muchos casos, algunas e incorporarlas a las suyas. Aquí surge el concepto de **hibridación**, en boga desde los estudios culturales y sociológicos de los sesenta, pero cuyas repercusiones en el quehacer de las sociedades puede rastrearse desde mucho antes. El caso del arte es quizá el más visible y representativo, pero no es el único. Rubén Darío, como se reseñó arriba, escribió siguiendo patrones literarios europeos. Lo mismo hizo Borges con los planteamientos de G.K. Chesterton. O Capote con el realismo francés cien años

después de este desapareciera, creando, según sus apreciaciones, un nuevo género literario que llamó la novela de no ficción.

El caso del **bacán** costeño no solo es la suma de un conjunto de influencias, menos estéticas, por supuesto, que las de las ficciones literarias, definidas en los amplios estudios de Las reglas del arte de Bourdieu como *hábitus*. No olvidemos que **La Hojarasca** de García Márquez es una copia de la artística faulkneriana, que Santa María de Onetti le debe su espacio al condado de Yoknapatawpha de Faulkner, al igual que el Comala de Rulfo o el Macondo de García Márquez.

En los espacios de la cotidianidad las influencias también están presentes. El acento en las formas de habla de los habitantes de la costa norte colombiana y del Caribe están mucho más cercana al andalucismo español que a la presencia del hombre africano en tierras americanas. Lo mismo podría decirse de los matices que incorporan la economía verbal y los fenómenos lingüísticos que esto conlleva.

Las axiologías, pues, hacen parte de un conjunto de saberes mucho más amplio, que no solo definen el comportamiento de los habitantes de una región, sino que ponen de presente conceptos como moralidad y ética, o racionalidad y lúdica, banderas que ondean desde el *centro* para la *periferia*, pero que no explican, por ejemplo, las razones del por qué en la historia republicana de Colombia las guerras que han sacudido al país nunca han empezado por la costa. O por qué la corrupción sigue siendo mucho más visible en el centro que en la periferia, sin que haya una profunda investigación permita dar luces sobre un hecho que hunde sus raíces en la cultura romana y en su capacidad de deslindar lo que pertenecía al Estado, lo que Era de Dios y lo pertenecía al gobernante.

No hay que olvidar entonces que las telenovelas, más allá de mostrar la realidad de los hechos, su fin último es entretener. A sus productores, por tanto, les interesa muy poco la realidad de los acontecimientos sobre los que estructuran la historia. El objetivo es darle al televidente lo que espera, o esos elementos con los cuales busca identificarse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Teodoro (1969). *La personalidad autoritaria*. Sudamericana, Buenos Aires.

Anderson, Benedict. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México.

Barthes, Roland. (2006). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre. (2005). *La dominación masculina*. Anagrama, Barcelona.

_____. (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona.

Cervantes, Ana Cecilia. (2005). *Las telenovelas colombianas: un relato que reivindica la identidad margina*. En: *Investigación y Desarrollo*. Vol. 3.

Espinosa, Germán. (2002). *La ciudad reinventada*. En: Espinosa, Germán: *La liebre y la luna*. Ensayos completos (1968-1998). Eafit, Medellín.

Fiske, John. (1984). *Introducción al estudio de la comunicación*. Norma, Bogotá.

Girard, René. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Anagrama, Barcelona.

Goldmann, Lucien. (1975). *Para una sociología de la novela*. Ayuso, Madrid.

Grimson, Alejandro. (2001). *Interculturalidad y comunicación*. Norma, Bogotá.

Guerra, Lucía. (1994). *La mujer fragmentada: historia de un signo*. Colcultura, Bogotá.

Henríquez Ureña, Pedro. (1967). *Sobre la propuesta del andalucismo dialectal de América*. FCE, México.

Klagsbrunn, Marta. (1997). *Telenovela brasilera: un género en desarrollo*. En: **Verón, Eliseo.** *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Gedisa, Barcelona.

Krippendorff, Klaus. (1990). *Metodología de análisis de contenido*. Paidós, Barcelona.

Landes, David S. (2008). *La riqueza y la pobreza de las naciones*. Crítica, Barcelona.

Mendoza, Plinio Apuleyo y García Márquez, Gabriel. (2008). *El olor de la guayaba*. Norma. Bogotá.

Morley, D. (1992). *Televisión, audiencia y estudios culturales*. Routledge, Nueva York.

Munné, Frederic. (2 de febrero de 2008). *La psicología social como ciencia retórica*. Universidad de Barcelona: <http://wb.ucc.edu.co/psicologiasocial/files/2011/03/libro-munne-la-psic-soc-como-ciencia-teorica.pdf>. Tomado: mayo 14 de 2016.

Múnera, Alfonso. (1998). *El fracaso de la nación: religión, clase y raza en el caribe colombiano (1717-1810)*. Ancora, Bogotá.

_____. (2005). *Fronteras Imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el caribe colombiano*. Bogotá, Planeta.

Patiño, Rainiero. (26 de abril de 2015). *Costeños: “tropicales”, “folclóricos” y “flojos”*. El Heraldo, p. 18.

Téllez Iregui, Gustavo (2002). *Pierre Bourdieu: conceptos básicos y construcción socioeducativa*. Bogotá, Universidad Pedagógica nacional.

Posada Carbó, Eduardo. (2003). *El desafío de las ideas. Ensayos de la historia intelectual y política en Colombia*. EAFIT, Medellín.

Riveros, Juanita. (14 de febrero de 2014). *Nos más telenovelas de costeños*. Publímetro. Tomado de: <http://www.publimetro.co/opinion/no-mas-telenovelas-de-costenos/lmknbn!HAQqoreRxKVc/>

Said, Edward W. (2009). *Orientalismo*. México, De Bolsillo.

Traversa, Oscar. (1997) *La telenovela mira hacia el pasado*. En: Verón, Eliseo. *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Gedisa, Barcelona.

Wieviorka, Michel. (1992). *El espacio del racismo*. Paidós, Barcelona.