

Narcos y El patrón del mal: Quiebras y confirmaciones de una topografía serial¹

Narcos and El patrón del mal: Disruptions and Confirmations of a Serial Topography

Ernesto Pérez Morán²

Resumen: *La resonancia de la serie de Netflix Narcos (que clausuraba en su segunda temporada el relato de Pablo Escobar) desentierra la memoria de otra serie, telenovela en este caso, titulada El patrón del mal y que tuvo no poco éxito en Latinoamérica, con unas estimables ventas a nivel mundial. Un proyecto financiado por varias universidades ha comparado ambas series desde distintos puntos de vista. El estudio del guion y la escaleta, mediante una muestra representativa de escenas que son sometidas a exhaustiva datación, desmonta ciertos apriorismos, pues ni El patrón del mal por ser telenovela es tan simple, ni Narcos exhibe complejidad alguna en sus personajes, mientras que ambas no se diferencian tanto como podría suponerse a la luz de su modelo de producción. Lo que sí las distingue es la nacionalidad, que condiciona el punto de vista y otros muchos elementos.*

Palabras clave: *Pablo Escobar; Telenovela; Serie; Guion; Netflix.*

Abstract: *Netflix TV series Narcos success (which closed Pablo Escobar's story on its second season) brings to mind the telenovela El Patrón del Mal, another TV Hit not only in Latin America but also in the international market. A project funded by several universities has compared both TV series from different points*

1 Artículo producto del Proyecto de Investigación *Elementos de serialización narrativa en Netflix Originals (2013-2018)*, financiado por la Universidad de Medellín y la Universidad Complutense de Madrid.

2 Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
<http://orcid.org/0000-0002-3510-6126> E-mail: ernesper@ucm.es

of view: Storytelling and script analysis, through a representative sample of scenes that are submitted to and exhaustive dating, dismantles certain apriorisms, like neither El Patron del Mal for being a telenovela is so simple, nor does Narcos exhibit any complexity in its characters. In fact, they are not that different. What distinguishes them is their nationality, which determines the point of view and many other elements.

Keywords: *Pablo Escobar; Soap Opera; Tv-Series; Script; Netflix.*

Introducción

Pocos éxitos tan descollantes como *Narcos* (2015-) cuenta en su haber Netflix durante sus primeros años como productora de contenidos. Al margen de la deriva de la serie en cuanto franquicia, pasando de Colombia a México en la tercera temporada, en sus dos primeras establece el auge y la caída de Pablo Escobar, recorrido dramático que las emparenta con su más notable precedente, la telenovela *El patrón del mal* (2012) (en adelante, *El patrón*), serie colombiana de 113 capítulos³ producida por Caracol TV y que muestra eminentes oposiciones con *Narcos* a pesar de contar la misma historia⁴.

Como abocetada contextualización, es conveniente diferenciar las dos producciones. La más reciente se configura dentro del esquema habitual de Netflix durante su primera época: capítulos en torno a 45-50 minutos de duración, diez por temporada y adscritos al género de drama, mientras que *El patrón* plantea un número mayor de capítulos –sin división por temporadas–, menor en cuanto a duración y adherido a la fórmula de la telenovela, entendida esta en cuanto al esquematismo de los personajes y las acciones (MARTÍNEZ MUÑOZ y ASQUETA, 2006; LOZANO *et al*, 2015), algo que no le resta eficacia en cuanto testimonio social y “artístico”, aducido desde Colombia (RINCÓN, 2008; LOZANO *et al*, 2015) pero también desde otros países cercanos como Brasil, donde se ha abordado la capacidad de la telenovela de reflejar las

3 Si seguimos la emisión de los mismos en la cadena, pues posteriormente se editaron *packs* de DVD's de 73 capítulos, división que luego siguió la propia Netflix en su plataforma.

4 A este respecto, nos interesa especialmente la diferenciación que hace CHION entre historia y relato: “Una distinción necesaria es la que existe entre la historia propiamente dicha (es decir, una cosa tan tonta como ‘lo que ocurre’ cuando se expone un guion en extensión, según el orden cronológico), y el otro plano, que podemos llamar narración, pero que otros llaman: relato, discurso, construcción dramática, etc., y que remite al modo en que es contada la historia. Entre otras cosas, la manera en que los acontecimientos y los datos de la historia se dan a conocer al público (modos del relato, informaciones ocultas, luego reveladas, utilización de los tiempos, elipsis, reiteraciones, etc.). Este arte de la narración puede, por sí solo, dar cierto interés a una historia carente de sorpresas. A la inversa, una mala narración estropea el interés por una buena historia” (2009, pp. 77-78). La distinción, por supuesto, remite a la establecida por los formalistas rusos entre *fábula* y *syuzhet*, luego reformulada por GENETTE como *histoire* y *récit* en su influyente narratología literaria de *Figures III* (1972), o por BORDWELL para el cine como *story*, *plot* y *narration*, en el no menos conocido *Narration in the Fiction Film* (1985).

ideas de pertenencia y nación incluso en tiempos del *streaming* (LÓPEZ y LEMOS, 2020; LOPES DA SILVA, 2021)⁵.

Eso influye, junto a los modos de producción y la nacionalidad, como veremos, en que una misma historia tenga diferentes desarrollos. *Narcos*, en los 20 capítulos de sus dos primeras temporadas, relata el ascenso de Pablo Escobar aunque enseguida esta narración se alterna con la de Murphy, el agente de la DEA encargado de perseguirle. La caza de Pablo Escobar acaba protagonizando la serie, mientras que la telenovela focaliza su relato en el ascenso y la caída de Pablo Escobar, mostrando incluso la infancia del narco.

Nuestro objetivo principal era desarrollar un análisis comparado entre ambas series para determinar las distintas maneras de narrar en función del país de producción así como establecer una metodología de estudio con un carácter holístico, consistente en el acercamiento analítico desde la teoría del guion y cuyos resultados exponemos en el presente artículo.

Metodología y cuerpo teórico

De esta forma, en un primer momento la unidad de estudio se configuró en torno a la escena y se escogió una muestra que fuera significativa. En cuanto a la escena, la metodología bebe de lo que se ha dado en llamar el estudio ‘plano a plano’, aplicado por, entre otros, GONZÁLEZ REQUENA (1995) y posteriormente PÉREZ MORÁN (2015), quien analizaba todos los planos de los largometrajes de la cineasta Patricia Ferreira, recuperando a su vez los *decoupages* franceses de los años sesenta, estudios que analizaban íntegramente las escenas de un determinado, tratando de desentrañar los aspectos más relevantes de la narración de una forma exhaustiva. La publicación que hizo de ello una práctica habitual fue la revista francesa *L’Avant-Scène Cinéma*, aunque posteriormente no ha habido apenas desarrollo –ROPARS-WUILLEUMIER (1970); BELLOUR (1979)– de una técnica de análisis

5 También desde Brasil se ha estudiado, partiendo de diferentes ópticas, *El patrón*, como evidencia el sólido estudio sobre recepción que lleva a cabo ROCHA (2018).

que ahora aplicamos mediante una ficha/modelo de datación con los siguientes campos: conteo y numeración de las escenas, duración y situación de las mismas, espacio y tiempo en el que transcurren, tramas que se desarrollan en ellas, nudos de acción presentes en cada una, personajes que intervienen, acciones que se muestran y tratamiento temporal de cada escena. A mayor abundamiento, y previo a esto, se elaboraron escaletas de todos los capítulos (133 en total).

El criterio para elegir la muestra fue consecuencia, al ser series basadas en hechos reales, de la correspondencia entre los hechos reales y su dramatización. Se eligieron once acontecimientos fundamentales en la historia de Pablo Escobar, que derivaron en la selección de once capítulos de *El patrón* y ocho de *Narcos* (aquellos que ilustran, con mayor o menor profusión, esos mismos acontecimientos). Así, la muestra quedaba –llamativamente equilibrada– en 454 escenas de *El patrón* y 462 de *Narcos*, como objeto representativo desde el cual poder sacar conclusiones de sentido, sin quedarnos en la mera cuantificación de los distintos elementos.

Para apuntalar el sustento metodológico con un cuerpo teórico lo suficientemente sólido se utilizaron diferentes referentes, como la concepción de los nudos que establece ARISTÓTELES en su *Poética*, cuando los llama *avant la lettre* peripecias⁶, y que SARTRE reformulase llamándolos aventuras: “un acontecimiento que, sin ser necesariamente extraordinario, se sale de lo ordinario” (2008, p. 143). Para las tramas, seguimos a SÁNCHEZ-ESCALONILLA (2001, p. 103-106) y su diferenciación entre tramas (basadas en acciones) y subtramas (asentadas en relaciones entre personajes); y, en cuanto a la horizontalidad o verticalidad de las mismas es LÓPEZ quien perfila la distinción: “Al contrario que las tramas autoconclusivas, que empiezan y terminan en un mismo capítulo, las tramas horizontales son aquellas historias que tienen continuidad a lo largo de distintos episodios” (2008, p. 39).

Para el diseño de los personajes SEGER (2000) y EGRI (2000) son los principales referentes, autor este último que siempre se posicionó en

6 Que para él será “el cambio de las acciones en sentido contrario” (2004, p. 58).

contra de ARISTÓTELES, pues este le daba más importancia a las acciones que a los personajes. Nosotros no entraremos en este debate sino que trataremos de aprovechar lo mejor de cada uno.

Mientras *Narcos* hace suyo el esquema de temporadas con capítulos de menos de una hora de duración, la serie de Caracol asume el género de la telenovela o, más concretamente, de lo que se ha dado en llamar narcotelenovela (RINCÓN, 2009), con sus condicionantes culturales y empresariales, de los que dan cuenta MEDINA Y BARRÓN (2010), entre otros, al igual que KERRIGAN y BATTY (2015) estudian el modo en que la industria influye en los procesos de escritura o DAVID HUNTER, SMITH y SINGH (2015) tratan la forma en que se puede aumentar el éxito de una producción desde el diseño del guion.

MARTÍN-BARBERO (1992, p. 46), por su parte, establece dos operaciones habituales en la telenovela: “La esquematización es entendida por la mayoría de los analistas en términos de ausencia de psicología [...] La polarización maniquea y su reducción valorativa de los personajes a buenos y malos resulta ser un chantaje ideológico”. Por otro lado, MARTÍNEZ, MUÑOZ y ASQUETA parten de la “consideración de la telenovela como generadora de un discurso, unos estereotipos que inciden significativamente en el proceso de desarrollo de las formas de pensamiento y de comportamiento social” (2016, p. 21).

Todo ello se aplicará a dos series que pueden parecer muy diferentes pero que guardan entre sí ciertas similitudes que destacan tras el análisis escena a escena, el cual revela también sus diferencias. Y es que debemos tener en cuenta algunos aspectos previos, asumir ciertos apriorismos y comprobar si se cumplen.

El patrón está destinada a la audiencia colombiana (no necesita contexto) y *Narcos* a un público global que desconoce la historia, por lo que precisa más información. Ello conlleva que *El patrón* se guíe por la fidelidad necesaria para con una audiencia iniciada (también por el hecho de ser, como reza uno de los créditos, una “libre adaptación” de la novela de Alonso Salazar, titulada *La parábola de Pablo* [2001]) y que *Narcos*, por su parte, se tome no pocas licencias; algo que se explica

también por la diferencia de protagonismo (Murphy en *Narcos*, Pablo en *El patrón*) y por unas tramas muy distintas (la caza de Pablo en la primera, el ascenso y la caída de este en la segunda). Demostraremos que es cierta para las dos producciones la siguiente afirmación de MAZZIOTTI a propósito de la telenovela: “Como todo género, está cruzado y tramado por tres instancias: su producción industrial, su textualidad y las expectativas de las audiencias” (1996, p. 13). Ha llegado el momento de comprobar afirmaciones y desmontar prejuicios.

Estudio comparado de ambos guiones

Dos formatos, varios apriorismos resquebrajados

Por lo que respecta al formato, *El patrón* cuenta con 113 capítulos y una duración total de 3.185 minutos (28,2 por capítulo), mientras que los 20 capítulos de *Narcos* se extienden una media de 48,6 minutos (para un total de 972 minutos). La diferencia se debe a que la telenovela –llamada en Colombia, simplemente, novela– maneja una duración estándar de en torno a media hora (aunque los primeros y los últimos capítulos de *El patrón* tienen una extensión mayor) sin limitación de episodios ni circunscripción a *temporadas*, término que responde a una moda anglosajona a la que se adscribe *Narcos*.

En cuanto a la escaleta, *El patrón* cuenta con 3.024 escenas totales, lo que arroja una media de 26,7 escenas por cada capítulo, al tiempo que *Narcos* alcanza las 1.130, 56,5 por episodio, dato que sorprende debido al formato y al mayor ritmo de las producciones estadounidenses: la duración media de cada escena en *El patrón* no supera el minuto (0,94), mientras que las de *Narcos* sí lo hacen (1,16). Si alguien pensaba que la telenovela, por serlo, iría por bloques o pasajes más largos, estaba equivocado.

Tabla 1

	El patrón	Narcos
Número de capítulos totales	113	20
Duración total (en minutos)	3.185	972
Duración media por capítulo (en minutos)	28,2	48,6
Escenas totales	3.024	1.130
Media de escenas por capítulo	26,7	56,5
Duración media de cada escena (en minutos)	0,94	1,16

Fuente: elaboración propia.

Entrando ya en la muestra representativa, y si atendemos al momento en que transcurren las escenas, llama la atención cierta diferencia, pues las nocturnas suponen el 32% en *El patrón*, frente a tan solo un 20% en *Narcos*. Y no deja de ser curioso que haya dos capítulos de la telenovela colombiana que acontecen íntegramente de día: el 80, que recrea el atentado con bomba en el avión de Avianca, y el 81, que glosa tanto la caza de El Mariachi (llamado El Mexicano, puesto que *El patrón* cambia algunos nombres reales para evitar problemas legales) como la bomba en el edificio del DAS; y que haya un capítulo de la telenovela que acontece todo de noche (el 71, dedicado al asesinato de Luis Carlos Galán, en Soacha). Tal concentración no se da en *Narcos*, más equilibrada a este respecto y con una mayoría (80%) de pasajes diurnos.

La producción condiciona, esta vez sí, el número de escenas fragmentadas por montaje, que en *Narcos* apenas supera el 16% y que en *El patrón* alcanza el 24%, debido a que este recurso sirve para aumentar el dinamismo sin incrementar los costes. Así, un mismo pasaje ‘parece’ que forma varios gracias a la labor de montaje.

En el mismo orden de cosas, la duración media de las escenas arroja realidades sugerentes. Si *Narcos* luce un número mayor de pasajes ‘largos’ (más de un minuto, es decir, por encima de la media, señalada más arriba), llegando a las 135 –por los 104 de *El patrón*–, la telenovela

de Caracol cuenta con hasta dos de más de seis minutos⁷ y dos con entre cinco y seis minutos⁸, mientras que el más prolongado de *Narcos* se queda en 4:34 minutos de duración⁹. Así, los pasajes más extensos pertenecen a *El patrón*, lo que no impide que *Narcos* recurra con más profusión a escenas por encima de la media, a pesar de que el carácter de telenovela de la primera podría llevar a deducir lo contrario.

Y aunque no sea objeto de este artículo, citemos de pasada un argumento coadyuvante, pues ese mayor ritmo se ve refrendado por la duración de los planos, que de nuevo se revela a favor de *El patrón*, puesto que muestra una media de 5,1 segundos por plano frente a los 6,2 segundos de *Narcos*, cuando la lógica podría hacer pensar que esta cortaría los planos más rápido. Ello es debido en parte a que la serie de Netflix recurre con avidez a la cámara al hombro y a resolver muchas escenas en una sola toma, lo que alarga una media cuyo valor numérico permite hablar de un mayor ritmo externo en la telenovela de Caracol, por todos los argumentos dados más arriba.

En cuanto a los lugares, el volumen de la producción de *Narcos* podría hacer pensar en una mayor presencia de pasajes rodados en exteriores en la serie de Netflix, algo que no se ve refrendado por los porcentajes, pues al 33% de *Narcos* se contraponen el 36% de *El patrón*, relativa igualdad que se mantiene, lógicamente, en unos interiores que son mayores en *Narcos* (66%) frente a *El patrón* (63%), proporciones que se redondean con un 1% en ambas series de escenas que se desarrollan en interior/exterior.

Del mismo modo, el menor presupuesto de *El patrón* no impide que haya cierta correspondencia en el número de localizaciones: 161 en esta frente a las 154 de *Narcos*, si bien hay notables diferencias que adelantan el distinto protagonismo en cada serie. En la colombiana, los

7 La decimotercera del episodio 71, que desarrolla el asesinato de Luis Carlos Galán, y la vigesimotava del 113, en la que vemos la celebración del último cumpleaños de Pablo.

8 La tercera del tercer capítulo, que asiste a la fiesta que da Pablo cuando comienza a ganar dinero, y la vigesimotava del episodio 108, el encuentro de Pablo con el viceministro de Justicia en la Catedral.

9 Y se corresponde, en sorprendente analogía, con la escena, de nuevo, del encuentro entre Pablo y Sandoval, viceministro de Justicia (escena 28 del décimo capítulo).

lugares que más se repiten son aquellos asociados con Pablo Escobar: su casa (13), su finca (13) y su última vivienda/escondite (21), mientras que en *Narcos* los espacios más presentes se reparten entre los de Pablo –su casa en 13 ocasiones, La Catedral en 19, su finca en 13 y su escondite en 13– y aquellos en los que se mueven Steve Murphy y Javier Peña: 12 veces aparece la casa del primero, 10 la embajada estadounidense y 11 las oficinas de la DEA. Estos parámetros espaciales no hacen más que adelantar la relevancia de los personajes.

Tabla 2

	El patrón	Narcos
Porcentaje de escenas nocturnas	32%	20%
Porcentaje de escenas diurnas	68%	80%
Escenas fragmentadas por montaje	24%	16%
Escenas de más de un minuto de duración	104	135
Duración media de cada plano (en segundos)	5,1	6,2
Porcentaje de escenas exteriores	36%	33%
Porcentaje de escenas interiores	63%	66%
Número de localizaciones	161	154

Fuente: elaboración propia.

Dos protagonistas, a su vez dos antagonistas

El recuento del número de personajes y su presencia no deja lugar a las dudas en cuanto al protagonismo y la variedad de quienes intervienen, pero resaltan oposiciones que podrían no advertirse a primera vista. Los 205 personajes de *El patrón* se ven casi igualados por los 198 de *Narcos*, de los cuales Murphy es el que más interviene, haciéndolo hasta en 215 escenas (el 46,5%), porcentaje elevadísimo y que se explica por su presencia ‘en over’ y su rol de narrador. Pablo, por su parte, aparece en el 28,1% de los pasajes, seguido de Peña con un 18,4%. En el caso de *El patrón*, Pablo es el protagonista, si bien con un porcentaje menor con respecto a su homólogo en *Narcos*: el 37,5% de las escenas son para él.

Puede afirmarse que el punto de vista estadounidense predomina en *Narcos*, más aún cuando en *El patrón* Javier Peña y Steve Murphy son los dos grandes ausentes, paradoja esta que merece ser comentada. A pesar de ser personajes que existieron y cuyo papel fue relevante (Murphy aparece fotografiado con el cadáver de Pablo en el tejado de Los Olivos), ninguno de ellos interviene en la telenovela colombiana, mientras en *Narcos* su papel es protagonista e incluso varios momentos acentúan – falseando– la relevancia de sus acciones. Es el caso del pasaje (escena 53 del tercer capítulo) en el que el agente le ruega a Rodrigo Lara que utilice un chaleco antibalas, algo que este rechaza con la frase “John Wayne solo existe en Hollywood”, reprochándole a Murphy su condescendencia horas antes de ser asesinado en su coche. Murphy lamentará al final del capítulo que Rodrigo Lara no le hubiera hecho caso. Y debemos señalar, como otro ejemplo de manipulación de los acontecimientos a favor de EE.UU., que en la escena número 53 del sexto capítulo, Murphy consigue con su terquedad que César Gaviria no suba al avión que poco después explotará en pleno vuelo, otro nudo de acción que carece de veracidad, a tenor de las distintas crónicas existentes.

En correspondencia con el protagonismo de este narrador, podrá deducirse la mayor cantidad de voz *over* en la producción de Netflix, algo que refrendan los datos: hasta el 36,6% de sus escenas cuentan con ella, frente al 16% de *El patrón*, que, a pesar de no contar con un narrador omnisciente –en el caso de *Narcos es* homodiegético–, recurre a esta voz por montaje, sobreponiendo las voces de un pasaje en otro. Como dato curioso, la presencia del *over* en el décimo episodio de *Narcos* se reduce a tan solo tres escenas, debido a que Murphy es secuestrado por el cártel de Cali, lo que hace que, en coherencia, su figura de narrador prácticamente desaparezca.

A propósito de ello, no debemos olvidar el poder que tiene la voz *over* para dotar de autenticidad al discurso, que además en el caso de Murphy se suele reducir a la maniquea distinción entre buenos y malos, lo que genera un diseño de personajes simplista: la mayoría de estadounidenses son inteligentes e íntegros mientras que, con la salvedad de Carrillo

(una especie de Rambo sin correspondencia con la realidad), Gustavo (el hermano de Pablo) y Sandoval (asesor de Gaviria), los colombianos son una recua de sicarios –cuando no personas bastante limitadas intelectualmente– cuyas motivaciones nunca conoceremos: Poison es un asesino sin compasión, El Mexicano, un psicópata “demasiado endurecido por el negocio de los diamantes”, los hermanos Ochoa, unas caricaturas sin conflicto ni aristas (“demasiado reblandecidos por la vida de lujo”), mientras que sus homónimos en *El patrón* son personajes más tridimensionales: Chili es un criminal pero muchas veces es zarandeado por conflictos morales; de El Mariachi conoceremos sus deseos (ser enterrado en una iglesia) y en no pocas ocasiones mostrará sus reservas ante la ceguera de Pablo; y los hermanos Motoa –trasunto de los Ochoa– muestran cada uno un diseño minucioso, desde el más prudente Carlos hasta el indiscreto Julio o el inteligente y circunspecto Pedro.

No entraremos, por razones obvias, en el análisis del *casting* de cada serie, pero es obligado mencionar el desdén sistemático de *Narcos* por la veracidad y por el público colombiano, cuando contrata a un actor brasileño (Wagner Moura) para encarnar a Pablo, a un cubano-americano (Maurice Compte) para hacer lo propio con Carrillo o a un puertorriqueño (Luis Guzmán) para encarnar a El Mexicano, al tiempo que *El patrón* se vale de intérpretes ‘paisas’ (antioqueños) en su mayoría, en una nueva correlación de fuerzas que apoya el discurso colonialista de *Narcos*: sacrifica la veracidad, de nuevo, en pos de la globalidad.

Dos tramas opuestas, más nudos similares

Lo primero que llama la atención es que la trama central es diferente, pues si en *El patrón* la misma es el ascenso y la caída de Pablo Escobar, en *Narcos* es la caza de Pablo, consecuencia de la variación en el punto de vista, ya que en esta la presencia del narrador Murphy hace que ‘su’ trama, atrapar a Pablo, sea la principal, dejando en un segundo plano el ascenso del criminal. Los datos apoyan esta afirmación: las 215 escenas de la trama centrada en la caza (34%) contrastan con las 128 (27,7%) sobre las andanzas de Pablo. La bomba en el avión de Avianca es la tercera en importancia, ya muy por detrás con 32 escenas (7%). En *El patrón*,

sin embargo, la trama de la caza de Pablo ocupa 108 (23,8%), mientras que la del ascenso de Pablo, a la que hay que sumar la de su infancia y la de sus primeros escarceos con el crimen en su juventud (pues tienen continuidad), se desarrolla durante 124 pasajes (27,3%). También bastante por detrás en importancia aparecen la trama de Rodrigo Lara (8,6%, frente al 1,3% en *Narcos*), la del periódico *El Espectador* (7,7%), que en *Narcos* es inexistente, o la de Luis Carlos Galán (6,8%), que en la serie de Netflix supone apenas un 2,1%.

Se puede corroborar con estos datos, y con el conteo del resto de tramas, que *Narcos* se centra más en el ascenso y la caza de Pablo y desprecia otras centradas en las víctimas, que encuentran mayor acomodo en *El patrón*, pues al estar dirigida a un público nacional, da cabida a hechos que en su momento la gente conoció y sufrió como conmociones nacionales (caso del asesinato de Guillermo Cano, que en Netflix se reduce a cinco planos y seis segundos en el quinto capítulo [escena 25]).

En cuanto a la cantidad de tramas por episodio, ambas series comparten el número variable de las mismas. *Narcos* oscila entre las tres del primer capítulo y las ocho del tercero, con una media de casi seis tramas por capítulo, mientras que *El patrón* se queda en 4,2, desde las apenas dos de los últimos capítulos hasta un máximo de siete en el capítulo 81. Ello es debido a que este episodio desarrolla las tramas verticales de las que serán víctimas de la bomba en el avión de Avianca, como fórmula para identificar al espectador con esos personajes y que luego el impacto dramático sea mayor.

A propósito de ello, analicemos la cantidad y el cariz de las tramas presentes en la muestra: hay 22 durante los 11 capítulos estudiados de *El patrón*, por las 19 de *Narcos* en sus ocho, de las cuales siete son verticales y hay cinco subtramas frente a las otras 14 tramas. Las subtramas serán las que desarrollen las relaciones entre Pablo y Tata, este y su familia, Pablo y Valeria y por otro lado las de Murphy y su esposa Connie y Javier Peña y Elisa. Por cantidad, parece que hay un peso mayor de Pablo, aunque por el número de escenas de cada uno se confirma que existe cierto equilibrio entre las subtramas pertenecientes a cada bando.

Podría asegurarse que no existen en *Narcos* las subtramas verticales, al contrario que en *El patrón*, que cuenta con cuatro, todas asociadas a las futuras víctimas del atentado de Avianca. La telenovela colombiana tiene, en la muestra, cinco subtramas (Pablo y su familia, Pablo y Patricia, Pablo y Regina –Valeria–, Pablo y Yesenia y la que desarrolla la relación de pareja entre Rodrigo Lara y su esposa Nancy), por lo que puede afirmarse la relevancia del protagonista también en las subtramas. Por último, cabe reseñar que de las 22 tramas de la producción de Caracol, solo hay dos verticales puras, aquellas que relatan la caza de El Mariachi y la que da cuenta de la historia del abuelo de Pablo.

Narcos juega también con las tramas verticales pero por razones distintas, bien sea para añadir toques de comedia (la trama del gato de Murphy en el capítulo tercero) o para desarrollar un episodio concreto, como el mencionado secuestro del agente. Ello no debe hacer olvidar que la horizontalidad de las tramas es la constante probada en ambas producciones.

Es sorprendente que *El patrón* tenga más nudos de acción que *Narcos*. Sería lícito presuponer que al ser una telenovela, con más capítulos y un formato necesariamente estirado, esta encontraría menos acciones dramáticamente trascendentes. Los 213 nudos de la serie de Netflix frente a los 251 de la colombiana (según la muestra), desmienten tal apriorismo y denotan el dinamismo narrativo de esta última, refrendado por la cantidad total de las tramas, ya mencionada antes.

Tabla 3

	El patrón	Narcos
Número total de personajes	205	198
Porcentaje de escenas con voz over	16%	36%
Media de tramas por capítulo	4,2	5,9
Número total de tramas en la muestra	22	19
Número de tramas horizontales en la muestra	20	12
Número de tramas verticales en la muestra	2	7
Número de nudos en la muestra	251	213

Fuente: elaboración propia

Tratamientos temporales diversos, presencias aisladas

La personificación del narrador condiciona también las escasas similitudes en cuanto a alteraciones temporales. *El patrón* apenas cuenta con 13 *flashbacks* frente a los 78 de *Narcos*, que se corresponden, la mayoría de las veces, con las secuencias de montaje que forman las explicaciones de contexto proporcionadas por Murphy con su *over*, y que en *El patrón* son inexistentes por una doble causa ya adelantada al inicio: no hay ni narrador ni necesidad de dar esa información a un público que ya conoce con anterioridad la historia de Pablo Escobar. En *Narcos* esas contextualizaciones se hacen esenciales debido al *target* global de la serie y posibles por el narrador, que permite estos saltos.

Algo distinto ocurre con los *flashforwards*, ausentes en *Narcos* y que sí se utilizan en *El patrón*, hasta en doce ocasiones y todas en el primer capítulo, que empieza repasando los hechos más sobresalientes de la historia de Pablo Escobar. Este recurso se explica porque *El patrón* va a dedicar sus primeros capítulos a la infancia y juventud de Pablo (una concesión al público colombiano, pues hasta la fecha de emisión eran los pasajes menos conocidos de la biografía del narco), que tienen una menor intensidad dramática, por lo que esos *flashforwards* suponen un aperitivo de lo que está por llegar y sirven para enganchar al espectador. *Narcos*, por el contrario, arranca con un Pablo a punto de descubrir la cocaína como su modo de vida y el pulso narrativo no se ve mermado por el arranque.

Por último, cabe citar la aislada presencia de una escena con cámara lenta en *Narcos* (en la 53 del capítulo 20, al ser abatido Escobar) frente a las once detectadas en *El patrón*, consecuencia del formato de telenovela, más tendente al uso del ralentí como modo de expresar las emociones y regodearse en el dramatismo.

Conclusiones

El modelo de análisis aplicado a las casi 900 escenas permite un conocimiento profundo en cuanto a los elementos de guion más característicos,

y corrobora las afirmaciones con datos incontestables, que en este caso han servido para desmontar algunos prejuicios entre las series.

A pesar de contar con esquemas de producción muy diferentes, las principales diferencias entre ambas no se deben a este aspecto: el número equivalente de escenas en exteriores, localizaciones y número de personajes o pasajes revelan que ese apriorismo se quiebra, al igual que el ritmo de *El patrón* mantiene un dinamismo –tanto por nudos de acción como por elementos de montaje– similar al de *Narcos*, cuando no superior, y eso que el formato de telenovela suele tender a estirar las situaciones dramáticamente relevantes...

Las divergencias más tangibles vienen dadas, eso sí, por el país de producción y la audiencia potencial, lo cual condiciona el formato y el punto de vista, lo que a su vez genera variaciones en el carácter de las tramas, en los protagonistas, en la lectura y fidelidad a los hechos, incluso en el tratamiento temporal y en aspectos aun más puntuales como la voz *over* o el menudeo de las secuencias de montaje. A este respecto la ausencia de tramas en torno a las víctimas y el mayor maniqueísmo de *Narcos* revelan tanto su visión colonial como una aproximación a la fórmula esquemática de la telenovela (véase el primer capítulo, en el que Murphy alude constantemente a las palabras “bueno” y “malo”). La serie de Netflix también se acerca a esa fórmula a través de la abundancia de subtramas. Al contrario, *El patrón* se toma más tiempo para delinear personajes y aportar matices y profundidad a sus protagonistas, que en *Narcos* están al servicio de la trama central: la caza de Pablo Escobar.

Incluso en el tratamiento temporal, la audacia de *El patrón* con los *flashforwards* o la profusión de escenas nocturnas la aleja de las fórmulas convencionales de la telenovela, por lo que, junto a lo anterior, si regresamos y contrastamos lo visto con los apuntes bibliográficos que aportábamos sobre la telenovela, *Narcos* cuadra más que *El patrón*, curiosamente, con los rasgos básicos de esta.

Una de las explicaciones más plausibles tiene que ver con el fenómeno del ‘maratoneo’ o *binge-watching* (LOBATO, 2018; PILIPETS, 2019), uno de los objetivos centrales de Netflix, que pretende fidelizar y

‘engancha’ a sus suscriptores con el fin de que consuman horas y horas de su catálogo. Ello puede condicionar que esta haga suyas costumbres de la telenovela y que *Narcos* se comporte más como una serie de una televisión en abierto al uso que como un producto de una plataforma de pago.

Ello lleva a otro aspecto de interés, este es el de la atenuación de lo que MITTELL llamó “Complex TV”, cuando planteaba que nos encontrábamos ante un paisaje televisivo “where complex and innovative storytelling can succeed both creatively and economically, while a series with a safe, conventional approach can become a commercial failure” (2015, p. 2). Al contrario de lo que advertía el estudioso, en la actualidad la sobreabundancia de producciones y los fenómenos aquí detectados han llevado a no pocos estudiosos (véase PÉREZ MORÁN, 2021) a hablar de la muerte de la televisión de calidad. Sea cierto o no, todo lo anterior nos lleva a concluir una hibridación genérica entre ambos productos –al menos en lo que se refiere a ciertos aspectos de guion tratados aquí– ya adelantada por URIBE-JONGBLOED y DIEZ (2017), y que a medida que pasan los años se confirma. Sin ir más lejos, *El patrón* ha vivido un nuevo éxito gracias a su reemisión por parte de Netflix, que incluso ha cambiado la duración y el número de los capítulos para adaptar el formato a su audiencia global, lo que por último deja una estimulante conclusión: cuando se supone que el célebre algoritmo condiciona y uniformiza las ficciones de la plataforma estadounidense –y de otras productoras–, observamos que un condicionante aún mayor, al menos en este caso, supone la nacionalidad de las series y el punto de vista adoptado por el relato.

Referencias

- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Alianza, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, M. *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.
- BELLOUR, R. *L'analyse du film*. Paris: Albatros, 1979.
- BORDWELL, D. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985.
- CHION, M. *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra, 2009.

- DAVID HUNTER, S.; SMITH, S.; SINGH, S. *Predicting Box Office from the Screenplay: An Empirical Model*. Qatar: Carnegie Mellon, 2015.
- EGRI, L. *The Art of Dramatic Writing*. MTV Books, 2000.
- FIELD, S. *El libro del guión*. Madrid: Plot, 1995.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Editions Du Seuil, 1972.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (comp.). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid: Editorial Complutense, 1995.
- KERRIGAN, S.; BATTY, C. Re-Conceptualising Screenwriting for the Academy: The Social, Cultural and Creative Practice of Developing a Screenplay. *New Writing*, 2016.
- LÓPEZ, N. *Manual del guionista de comedias televisivas*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- LOPES DA SILVA, A. La telenovela brasileña y Mijaíl Bajtín: extraposición, autoría y géneros discursivos en análisis. *Contratexto*, n. 35, p. 255-279, 2021.
- LOPES, M.I.V.; LEMOS, L.P. Brasil: tempo de streaming brasileiro. In: LOPES, M. I.V.; GÓMEZ, G.O. (Eds.). *O melodrama em tempos de streaming*. Porto Alegre: Sulina, 2020. p. 83-116.
- LOZANO, F.; MALDONADO, E.; MENDOZA, M. Telenovela colombiana e imaginarios de nación. *Opción*, v. 78, p. 224-239, 2015.
- MITTELL, J. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.
- MARTÍNEZ, B.; MUÑOZ, C.; ASQUETA, M.C. Érase una vez... Análisis crítico de la telenovela. Bogotá: Minuto de Dios, 2006.
- MAZZIOTTI, N. *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- MEDINA, M.; BARRÓN, L. La telenovela en el mundo. *Palabra Clave*, v. 13, n. 1, p. 77-97, 2010.
- PÉREZ MORÁN, E. Cuando Netflix mató (definitivamente) a la televisión de calidad: Un análisis de las tramas y los nudos de acción en sus pilotos originales de drama (2014-2018). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, v. 27, n. 4, p. 1163-1174, 2021.
- PILIPETS, E. From Netflix Streaming to Netflix and Chill: The (Dis)Connected Body of Serial Binge-Viewer. *Social Media + Society*, v. 5, n. 4, p. 1-13, 2019.
- RINCÓN, O. Narcoestética y narcocultura en Narco Colombia. *Nueva Sociedad*, n. 122, p. 147-163, 2009.
- ROCHA, S.M. Narcotelenovelas e um relato de nação: aproximações da cultura e da política colombianas através do estudo de recepção de *Escobar, el patrón del mal*, por audiências brasileiras. *Palabra Clave*, v. 21, n. 1, p. 58-85, 2018.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.C. *Lecturas de cine*. Madrid: Fundamentos, 1970.
- SALAZAR, A. *La parábola de Pablo*. Bogotá: Planeta, 2001.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel, 2001.
- SARTRE, J.P. *La náusea*. Buenos Aires: Losada, 2008.
- SEGER, L. *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós, 2000.
- TESSIER, M. Le temps s'est arrêté. *L'Avant Scène Cinéma*, 204, 1978.

URIBE-JONGBLOED, E.; DIEZ, P.E. The TV format market in Latin America: trends and opportunities. *International Journal of Digital Television*, v. 8, n. 1, p. 99-115, 2017.

Sobre o autor

Ernesto Pérez Morán – Licenciado en Derecho por la Universidad de Salamanca y en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pontificia de Salamanca, es Doctor en Comunicación Audiovisual por la misma universidad. En la actualidad es profesor en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

Data de submissão: 29/11/2021

Data de aceite: 11/03/2022