

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultad de Filología, Traducción y Comunicación
Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación
Programa de Doctorado en Comunicación



**Orden del imperio, discurso televisivo y memoria:
“narco-series” y construcción de la realidad en la sociedad colombiana del
siglo XXI**

Tesis Doctoral presentada por:
Diana Marcela Rodríguez Clavijo

Dirigida por:
Dra. Giulia Colaizzi

Valencia, Septiembre de 2017

Copyright © 2017 por Diana Marcela Rodríguez Clavijo. Todos los derechos reservados.

“Cualquiera que sea la interpretación que prevalezca en un momento dado es una función de poder y no de verdad”

Nietzsche

“La esperanza de alcanzar un estado definitivamente libre del mal es una esperanza vana, no bastarán ni la guerra, ni las ejecuciones, ni la prisión. Sin embargo esta evidencia, esta obligación de vivir con el mal en nuestro interior es difícil de aceptar, y preferimos levantar un alto muro entre los “monstruos” y nosotros, condenarlos al oprobio y creernos diferentes por esencia, asombrándonos de cómo semejantes seres han podido siquiera existir.”

Todorov

A mi madre y las demás mujeres de mi familia. Las que me preceden, porque sus luchas cotidianas, por pequeñas que parezcan, han sido grandes aportes que se materializan en mis logros y las que me suceden, porque son la promesa de tiempos mejores. Este logro no es mío, es nuestro.

A mi padre, por exhortarme con frecuencia para ser una mujer estudiosa, independiente y cruzar fronteras geográficas y culturales.

Agradecimientos

Pensar en todas las personas que han contribuido en este gran logro de culminar un estudio doctoral se hace una tarea extensa pues esas contribuciones van desde condiciones materiales hasta intelectuales y emocionales, de manera que, dejando presente un agradecimiento a cada una de esas personas, en adelante me permito agradecer y hacer mención a quienes considero han sido cruciales.

A la profesora Giulia Colaizzi, sin duda, la mejor directora de tesis que pude tener, no solamente por ser un referente de la teoría de la imagen y de género, hecho que en sí mismo me hace afortunada, sino también por sus cualidades humanas que la hacen una tutora excepcional. A ella agradezco inmensamente todas sus enseñanzas teóricas y de vida, el haber valorado mi trabajo desde el primer momento, su incondicional apoyo, invaluable aportes y la motivación y la fuerza que nunca faltaron en los momentos más difíciles de este proceso. Su pensamiento crítico, tenacidad y seguridad quedan en mi memoria como fuente de admiración y ejemplo a seguir.

A la Vicerrectoría de Estudios de Grado y Política Lingüística de la Universidad de Valencia y al Colegio Mayor Rector Peset por haberme otorgado la beca de residencia para el curso 2016-2017. De manera especial agradezco a Carles Xavier López Benedí, Director del mencionado Colegio Mayor, por su compromiso con la institución y las personas que la habitamos, su constante espíritu de ayuda y calidez humana. Así mismo, agradezco a las amistades allí forjadas por su solidaridad y afecto, en particular Chema, Ruxi, Fran, Ana, Alex, Emilia, Aracely y Gilma.

Al profesor William Duica por su generosa dedicación a mi investigación en tiempo, lecturas, discusiones y reflexiones. Agradezco también su apoyo.

A mi querido amigo y maestro Jota, por su incondicional, permanente y oportuna presencia.

A mi familia, por su infinito amor, apoyo y comprensión durante todos estos años.

A Petrit Baquero, por sus recomendaciones bibliográficas e interesantes discusiones.

A las amistades que generosa y libremente me han brindado su amor y su fuerza en los momentos más oportunos y menos esperados. Durante el último año de trabajo, especialmente a Diana Palacios, Bibiana Pérez, María Fernanda Ortiz, Gaby Donaire, Júlia Araújo, Lizeth Adames, Diana Silva, Pedro Camargo y Marcela Pardo. Además de su amistad, a Julio Palacios y Jaime Barragán por sus recomendaciones bibliográficas y su vida sentipensante.

Tabla de Contenidos

Introducción general	19
Primera Parte: Discurso televisivo y memoria colectiva, cuando los relatos nos construyen la realidad	27
Introducción	27
1 Realidad, representación e imaginario en el discurso televisivo	28
2 Realidad, ¿cuestión de forma o de contenido?	34
2.1 Jugar con la realidad: Paleotelevisión, neotelevisión y postelevisión.....	35
2.1.1 Televisión y realidad: En concreto, ¿Cuál realidad?	40
2.2 Narrativa: cuando la realidad habla por sí misma	41
3 Representar el pasado, construir el presente.....	46
3.1 Memoria colectiva, recuerdo y olvido.....	47
3.2 Representación, narratividad y memoria colectiva, ¿Qué tienen en común?.....	50
3.3 Comprender la memoria: un modelo semiótico cultural.....	52
3.3.1 Televisión: medio de la memoria colectiva	57
3.4 Una aproximación filosófica o ética a la memoria.....	60
4 Televisión y cultura: cuando la representación circula	67
4.1 El papel de la televisión en la cultura.....	67
4.2 Televisión: tecnología social y de género	70
4.2.1 Aportes de la teoría feminista de la imagen al análisis del discurso televisivo	71
4.2.2 Televisión: placer visual, recepción y consumo	76
4.2.3 Televisión: Tecnología del yo, social y de género.....	85
Segunda Parte: Comunicación y guerra, industrias para el control de la vida en el orden del imperio	93
Introducción	93
5 Control biopolítico del Imperio: Comunicación y guerras justas.....	94
6 ¿Guerras del imperio en Colombia o el imperio de las guerras en Colombia?	101
6.1 Colombia, un laboratorio de la lógica imperial.....	102
6.2 Tres sucesos globales, tres enemigos abstractos	104

6.2.1	Primer suceso: la lucha anticomunista.....	104
6.2.2	Segundo y tercer sucesos: las guerras contra las drogas y contra el terrorismo, dos enemigos entrelazados.....	106
Tercera Parte: <i>Escobar, el patrón del mal</i>, tres operaciones biopolíticas: Objeto de la memoria colectiva, representación de la realidad y tecnología social.....		
131		
Introducción.....		
131		
7	La televisión en la lógica del mercado.....	132
7.1	Falsa competencia entre canales y entre productores, y calidad de los programas.....	133
7.2	Falsa competencia entre anunciantes.....	135
7.3	Falsa democracia del mercado televisivo.....	136
8	La televisión en Colombia: funcionamiento actual y devenir de la ficción.....	138
8.1	Entre el Estado y el mercado: 63 años de expansión televisual y consolidación de una industria.....	139
8.2	La ficción nacional: del teleteatro a las series sobre narcotráfico.....	146
9	<i>Escobar, el patrón del mal</i> : un objeto de la memoria colectiva.....	153
9.1	El Canal Caracol: trasmisor y productor de contenidos de la memoria.....	155
9.1.1	Características materiales del medio: cuando lo económico y lo político se juntan	160
9.1.2	Funcionamiento del canal y producción de contenidos.....	166
9.1.3	Nexos económico-políticos en la producción de la serie <i>Escobar, el patrón del mal</i>	169
9.2	Neotelevisión, Postelevisión y Narratividad: formas de construcción del objeto de la memoria colectiva.....	175
9.2.1	<i>Escobar, el patrón del mal</i> : espectáculo y simulacro.....	181
9.2.2	El espacio entre dos mundos.....	186
9.2.3	Hibridación de géneros: <i>Escobar</i> entre serie y telenovela.....	187
9.2.4	El cuerpo y la violencia como espectáculo.....	189
10	Representación, narratividad y memoria en la serie <i>Escobar, el patrón del mal</i> ¿Cuál es su función?.....	200
10.1	La selección de víctimas y hechos del pasado.....	203
10.2	Narratividad e idea moralizante.....	221
10.3	Memoria e idea moralizante, ¿qué función cumplen?.....	226
11	La tv como tecnología social, del género y del yo.....	241

11.1	Modelos de género: construcción de la feminidad y la masculinidad en la serie <i>Escobar, el patrón del mal</i>	247
11.2	Madre, esposa y amante: sacrificios femeninos en nombre del amor	257
11.2.1	Madre santa e hijo perverso: Pablo Escobar y Enelia Gaviria.....	259
11.2.2	El costo de ser la esposa ejemplar: Patricia Ulloa	265
11.2.3	El recorrido de una <i>femme</i> fatal: Regina Parejo.....	270
11.3	Intentando romper estereotipos	275
11.3.1	La mujer trabajadora, profesional de la comunicación: Niki Polanía.....	275
11.3.2	Mireya, trabajadora sexual de profesión, libre por convicción.....	282
11.3.3	La ética como resistencia: Magdalena Espinoza	285
12	Conclusiones	291
13	Bibliografía	299
14	Anexo.....	311

Lista de tablas

<i>Tabla 1.</i> Series televisivas sobre narcotráfico desde 2006 hasta 2013 por canal, productor, director(a), libro y autor o autora del libro.	152
<i>Tabla 2.</i> Programas y canales más vistos en Colombia entre 1998 y 2016.	159
<i>Tabla 3.</i> Algunas cifras económicas de Caracol Televisión S.A para el año 2014.	163
<i>Tabla 4.</i> Personas interpretadas en la teleserie con sus nombres reales.	205

Lista de figuras

<i>Figura 1.</i> Las tres dimensiones de la cultura del recuerdo. Fuente: Erll, 2012: 142.	56
<i>Figura 2.</i> Tendencia de los cultivos de coca en Colombia entre los años 2001 y 2014. Fuente: Observatorio de Drogas de Colombia, 2015, pág. 61.	123
<i>Figura 3.</i> Cultivos de coca, áreas asperjadas y áreas erradicadas manualmente entre los años 2001 y 2014. Fuente: Observatorio de Drogas de Colombia, 2015, pág. 75.	124
<i>Figura 4.</i> Número de víctimas del conflicto armado colombiano entre los años 1984 y 2016. Fuente: Registro Único de Víctimas (RUV), Unidad Para las Víctimas (2017).	127
<i>Figura 5.</i> Modelo semiótico cultural de la memoria colectiva. Elaboración propia con base en la propuesta de Astrid Erll (2012).	154
<i>Figura 6.</i> Los 15 canales de televisión más vistos en Colombia. Monitoreo de la Propiedad de los Medios MOM, Panorama del sector televisión. (2015).	157
<i>Figura 7.</i> Medios de comunicación de los Grupos Empresariales Santo Domingo y Ardila Lülle. Monitoreo de la Propiedad de Medios –MOM- (2015).	162
<i>Figura 8.</i> Organigrama corporativo de la empresa Caracol Televisión S.A. Página web corporativa de Caracol Televisión S.A. (2012).	167

Lista de fotogramas

<i>Fotograma 1</i>	178
<i>Fotograma 2</i>	178
<i>Fotograma 3. Pablo Escobar</i>	178
<i>Fotograma 4. Rodrigo Lara</i>	178
<i>Fotograma 5. Asesinato de Rodrigo Lara</i>	178
<i>Fotograma 6. Pablo Escobar</i>	178
<i>Fotograma 7. Asesinato de Guillermo Cano</i>	179
<i>Fotograma 8. Sicario</i>	179
<i>Fotograma 9. Pablo Escobar</i>	179
<i>Fotograma 10. Asesinato de Luis Carlos Galán</i>	179
<i>Fotograma 11. Pablo Escobar</i>	179
<i>Fotograma 12. Explosión edificio El Espectador</i>	179
<i>Fotograma 13. Explosión Edificio del D.A.S</i>	180
<i>Fotograma 14. Explosión Edificio Centro 93</i>	180
<i>Fotograma 15. Familia de Pablo Escobar habla con él</i>	180
<i>Fotograma 16. Pablo Escobar habla con su hijo</i>	180
<i>Fotograma 17. Sugiere regreso de 1993 a 1959</i>	180
<i>Fotograma 18. Pablo Escobar cuando era niño</i>	180
<i>Fotograma 19. Imagen de la época</i>	182
<i>Fotograma 20. Imagen de la época</i>	182
<i>Fotograma 21. Imagen de la época</i>	182
<i>Fotograma 22. Imagen de la época</i>	182
<i>Fotograma 23. Imagen de la época</i>	183
<i>Fotograma 24. Imagen de la época</i>	183
<i>Fotograma 25. Imagen actuada en la ficción</i>	183
<i>Fotograma 26. Imagen actuada en la ficción</i>	183
<i>Fotograma 27. Ejemplo de cámara voyeur en la entrega de Marino y Peluche a la Policía.</i>	
Capítulo 110.....	185
<i>Fotograma 28. Ejemplo de cámara voyeur durante los últimos días de Escobar en su escondite.</i>	
capítulo 130.....	185
<i>Fotograma 29</i>	191
<i>Fotograma 30</i>	191
<i>Fotograma 31</i>	192
<i>Fotograma 32</i>	192
<i>Fotograma 33</i>	192
<i>Fotograma 34</i>	192
<i>Fotograma 35</i>	192
<i>Fotograma 36</i>	192
<i>Fotograma 37</i>	194

<i>Fotograma 38</i>	194
<i>Fotograma 39</i>	194
<i>Fotograma 40</i>	194
<i>Fotograma 41</i>	195
<i>Fotograma 42</i>	195
<i>Fotograma 43</i>	195
<i>Fotograma 44</i>	195
<i>Fotograma 45</i>	210
<i>Fotograma 46</i>	210
<i>Fotograma 47</i>	210
<i>Fotograma 48</i>	210
<i>Fotograma 49</i>	210
<i>Fotograma 50</i>	210
<i>Fotograma 51</i>	211
<i>Fotograma 52</i>	211
<i>Fotograma 53</i> . (Escobar). Vendrán terremotos, corruptos y mafiosos.....	211
<i>Fotograma 54</i> . (Escobar).	211
<i>Fotograma 55</i> . Hombres o mujeres ya no hay miedosos.....	212
<i>Fotograma 56</i> . Mucha plata repartiste por los barrios.....	212
<i>Fotograma 57</i> . Convertiste a mis hermanos en sicarios.	212
<i>Fotograma 58</i> . Se mata la gente.	212
<i>Fotograma 59</i> . (Rodrigo Lara) Pero no las almas.	212
<i>Fotograma 60</i> . (Luis Carlos Galán). Mi patria no cae.....	212
<i>Fotograma 61</i> . (Guillermo Cano) Tropieza o resbala.	213
<i>Fotograma 62</i> . Se pone de pie.	213
<i>Fotograma 63</i> . (Luis Carlos Galán) Se limpia la cara.	213
<i>Fotograma 64</i> . (Diario <i>El Espectador</i>) Contar esta historia.....	213
<i>Fotograma 65</i> . (Guillermo Cano) Mi patria no cae.....	213
<i>Fotograma 66</i> . (Diario <i>El Espectador</i>) Una y mil veces.....	213
<i>Fotograma 67</i> . (Rodrigo Lara) Tropieza o resbala.....	214
<i>Fotograma 68</i> . No la borres de tu mente. Se pone de pie.....	214
<i>Fotograma 69</i> . Por nuestros muertos.....	214
<i>Fotograma 70</i> . (Diario <i>El Espectador</i>) Se limpia la cara.....	214
<i>Fotograma 71</i> . (Rodrigo Lara) Que cayeron vilmente.....	214
<i>Fotograma 72</i> . (Luis Carlos Galán).....	214
<i>Fotograma 73</i> . (Rodrigo Lara).	215
<i>Fotograma 74</i> . (Guillermo Cano).	215
<i>Fotograma 75</i> . (<i>El Espectador</i>) ¡Nunca más!.....	215
<i>Fotograma 76</i> . (Pablo Escobar).....	215
<i>Fotograma 77</i> . (Diario <i>El Espectador</i>).....	215

<i>Fotograma</i> 78. (Pablo Escobar).....	215
<i>Fotograma</i> 79. (Rodrigo Lara).	216
<i>Fotograma</i> 80. (Pablo Escobar).....	216
<i>Fotograma</i> 81. (<i>El Espectador</i>) Que no se borre de tu mente.	216
<i>Fotograma</i> 82. (Pablo Escobar).....	216
<i>Fotograma</i> 83. (<i>El Espectador</i>) En honor a nuestros muertos que cayeron vilmente.....	216
<i>Fotograma</i> 84. (Casa de Pablo Escobar).	216
<i>Fotograma</i> 85. (Divino niño de Atocha, alusión a Pablo Escobar).	217
<i>Fotograma</i> 86. (Diario <i>El Espectador</i>).	217
<i>Fotograma</i> 87. Trabajadora doméstica recortada en el encuadre de la cámara.	243
<i>Fotograma</i> 88. Trabajadora doméstica recortada en el encuadre de la cámara.	243
<i>Fotograma</i> 89. Trabajadora doméstica recortada en el encuadre de la cámara.	244
<i>Fotograma</i> 90. Reunión de hombres de las élites política y militar.	248
<i>Fotograma</i> 91. Reunión de narcotraficantes.	249
<i>Fotograma</i> 92. Coronel Jairo Jiménez.....	254
<i>Fotograma</i> 93.....	254
<i>Fotograma</i> 94. Gonzalo, hijo de Jairo, empuña el arma.....	254
<i>Fotograma</i> 95. Gonzalo.	254
<i>Fotograma</i> 96.....	255
<i>Fotograma</i> 97. Topo, sicario que mata a Jairo.	255
<i>Fotograma</i> 98.....	255
<i>Fotograma</i> 99.....	255
<i>Fotograma</i> 100. Enelia Gaviria y Pablo Escobar.	261
<i>Fotograma</i> 101. Enelia, Patricia, Emilio y Manuela (estos últimos, hijo e hija de Escobar y Patricia). La suegra en primer plano.	268
<i>Fotograma</i> 102. Enelia interviene en una discusión matrimonial de su hijo.....	268
<i>Fotograma</i> 103. Patricia ilusionada.	269
<i>Fotograma</i> 104. Patricia enojada.	269
<i>Fotograma</i> 105. Patricia preocupada.	269
<i>Fotograma</i> 106. Patricia triste.	269
<i>Fotograma</i> 107. Regina Parejo y Pablo Escobar	272
<i>Fotograma</i> 108. Pablo Escobar.....	272
<i>Fotograma</i> 109.....	272
<i>Fotograma</i> 110. Regina, <i>femme fatal</i>	272
<i>Fotograma</i> 111. Regina, <i>femme fatal</i>	273
<i>Fotograma</i> 112.Regina, <i>femme fatal</i>	273
<i>Fotograma</i> 113.Regina, <i>femme fatal</i>	273
<i>Fotograma</i> 114. Regina, <i>femme fatal</i>	273
<i>Fotograma</i> 115. Niki logra entrevistar a Byron.....	280
<i>Fotograma</i> 116. Niki habla con Byron.	280

<i>Fotograma</i> 117. Byron confía en Niki, le habla.	280
<i>Fotograma</i> 118. El coronel Jairo interrumpe el diálogo.....	280
<i>Fotograma</i> 119. Byron pide ayuda a Niki.	280
<i>Fotograma</i> 120. El coronel Jairo saca a Niki de la celda.	280
<i>Fotograma</i> 121. Byron consternado.	281
<i>Fotograma</i> 122. Jairo muestra satisfacción por haber usado a Niki para presionar a Byron.	281
<i>Fotograma</i> 123. Niki cuestiona a Jairo.....	281
<i>Fotograma</i> 124. Niki parte con impotencia.....	281
<i>Fotograma</i> 125. Primer encuentro entre Mireya y Escobar.	283
<i>Fotograma</i> 126. Mireya y Escobar.	283
<i>Fotograma</i> 127. El papel de los medios de comunicación.	287
<i>Fotograma</i> 128. Escobar y Gonzalo escuchan la radio.	287
<i>Fotograma</i> 129. Denuncia pública de Magdalena por los ataques recibidos.	287
<i>Fotograma</i> 130. Envío de nota anónima.....	287
<i>Fotograma</i> 131. Magdalena lee la amenaza.	287
<i>Fotograma</i> 132. Magdalena responsabiliza a Escobar de su seguridad.	287
<i>Fotograma</i> 133. Escobar y Gonzalo escuchan que no consiguieron callar a Magdalena.....	288
<i>Fotograma</i> 134. Magdalena preocupada.	288

Introducción general

La investigación desarrollada en esta tesis tiene como punto de partida la conciencia de la importancia que tiene la reflexión contemporánea acerca de la lógica socio-económica, política y cultural articulada por la Modernidad. Pensamos que es fundamental reflexionar sobre las formas concretas que la razón moderna tomó en la plasmación de estamentos, instituciones, naciones. La teoría del imperio propuesta por Michael Hardt y Antonio Negri (2002) nos permite comprender cómo ha sido la transición entre la modernidad y el nuevo orden mundial, sus continuidades y sus rupturas, pero sobre todo, las implicaciones y retos que nos plantea el nuevo orden geopolítico en términos de la producción y reproducción de la vida en todas sus dimensiones, y en ello, el papel determinante que desempeña la comunicación como herramienta de poder.

La organización social, económica, política y cultural moderna se construyó con base en la distribución geopolítica de la diferencia y de la razón. Esta distribución, promovió la formación de estados-nación con fronteras definidas, lengua, estructuración jurídico-administrativa interna, sistema económico y soberanía política. En la lógica moderna de poder, sin embargo, el establecimiento de fronteras territoriales obedeció a un orden jerárquico que permitió separar las identidades dominantes de lo otro, considerado no solo diferente sino inferior. Esta forma de organización fue una herramienta fundamental para el colonialismo y la expansión económica europeas sobre territorios extranjeros (los de eso otro), dominio ejercido desde centros de poder claramente ubicados. En medio de este reparto del mundo entre los estados europeos más poderosos, y de la supremacía que ostentaban tener, se produjeron tensiones que desembocaron en múltiples guerras —también dictaduras—. Entre ellas, dos guerras mundiales, que dan cuenta de la magnitud y el horror al que la especie humana puede llegar en la pugna por el poder. Paralelo a ello, en los estados-naciones colonizados o jerárquicamente definidos como lo “otro”, se generaron guerras internas o entre naciones, dictaduras o conflictos internos violentos, varios de los cuales perviven durante el siglo XXI como hechos aislados, pero que tienen sus raíces en las dinámicas del siglo anterior. Tales son los casos de la guerra entre Israel y Palestina de casi 70 años o la guerra interna de Colombia que lleva cerca de 60 años y cuyo fin no se vislumbra cercano, pese a la firma del reciente acuerdo de paz.

Todas las guerras, dictaduras y conflictos internos violentos librados durante el siglo XX, en todas las latitudes del planeta han dejado saldos lamentables y dolorosos, de los cuales, aún en el naciente siglo XXI, varios no han completado procesos de verdad, justicia o reparación; sobre

otros se han realizado intensos ejercicios de memoria, como en el caso de la II guerra mundial, o se encuentran en ello como en la dictadura en Argentina; algunos han finalizado con procesos de paz y reconciliación como la caída del sistema del *apartheid* en Sudáfrica; y otros tantos se encuentran en incipientes estados de memoria, de reparación o de justicia porque no han cesado aún. Frente a estas situaciones, nos encontramos en la obligación ética de comprenderlas y analizarlas para extraer lecciones sobre las condiciones y causas que las movilizaron, con miras a generar acciones de transformación en el presente que eviten, o cuando menos, disminuyan el riesgo de la ocurrencia de hechos similares.

En cualquier caso, más allá de la necesidad de verdad o del ámbito privado de las víctimas, inalienable, totalmente respetable en su tramitación del dolor y del perdón, y que merece toda compasión social, en el ámbito público actual, ante la eclosión de procesos de memoria en diversos lugares del mundo, es fundamental pensar en la función que cumple la memoria y el uso ideológico o político que puede hacerse de ella puesto que, construir relatos sobre el pasado —en clave de hacer memoria histórica— es parte —desde mi punto de vista— del ejercicio de poder. Es así en dos sentidos principalmente: primero, porque hablar o escribir sobre la historia nacional es un proyecto político que implica la producción de identidades colectivas a través de historias unificadoras del pasado de grupos sociales pertenecientes a un territorio (Visacovsky 2007); y segundo, porque la construcción de interpretaciones del pasado se hace desde un lugar específico del campo sociocultural, atravesado por discursos, características, intereses, historias y relaciones de poder que lo configuran.

Esta atención al uso o los usos que pueden hacerse de la memoria cobra relevancia también ante el actual contexto mundial de incontables y veloces intercambios económicos y culturales, pues plantea un escenario de producción de subjetividades en el cual, las identidades dejan de ser definidas de acuerdo a la pertenencia o la vinculación estable con una nación, una institución, una historia o una causa común, para difuminarse en identidades híbridas y maleables, acordes a la lógica capitalista y la expansión global. Esto es así porque, como lo plantean Michael Hardt y Antonio Negri (2002), con la caída de los regímenes coloniales y la apertura de los países soviéticos al mercado capitalista, en el orden geopolítico actual, la soberanía de los estados-naciones ha ido menguando en razón a su imposibilidad de regular dichos intercambios (pensemos, en este sentido, el largo proceso de construcción de la Unión Europea, y las recientes tensiones “centrífugas” del presente). En su lugar, las fronteras nacionales de la modernidad

parecen difuminarse —aunque se conserva la división jerárquica entre lo dominante y lo otro, solo que ahora opera también al interior de las mismas naciones, incluyendo las más poderosas— en favor de la conformación de un poder soberano, ubicuo y regulador global, compuesto por organismos nacionales y supranacionales al cual denominan *Imperio*.

El imperio no precisa de fronteras ni de un centro de poder fijo, antes bien, se expande por la geografía global —al parecer de manera irremediable— transformando los procesos de producción económica hasta los límites de la vida misma —humana y no humana—, en tanto que su principal objeto de dominio es la biopolítica. Como lo señalan los autores: “En la posmodernización de la economía global, la creación de riqueza tiende cada vez más hacia lo que denominamos producción biopolítica, la producción de la misma vida social, en la cual lo económico, lo político y lo cultural se superponen e infiltran crecientemente entre sí.” (Hardt y Negri, 2002: 15). Dos elementos que se tornan cruciales para la sostenibilidad del imperio son la comunicación y los desarrollos tecnológicos alcanzados, debido a su papel fundamental en la producción biopolítica. En el siglo XXI parecemos estar todos conectados a través de dispositivos tecnológicos de los que parece imposible prescindir. Así, la informatización y las tecnologías de la comunicación se han insertado de forma masiva en todas las áreas de la vida, desde los procesos productivos, pasando por la participación política y las relaciones sociales, hasta la intimidad de las personas, y con ello, fabricando mentes, cuerpos, prácticas y formas de expresión. En la sociedad red, comunicación y tecnología se fusionan para formar el trabajo inmaterial encaminado a la producción y manipulación de los afectos, del cual forma parte la industria del entretenimiento, dentro de ella la televisión por supuesto. Se trata de un trabajo que se ejerce en el cuerpo (material), pero no deja de ser inmaterial porque crea productos intangibles: emoción, tristeza, alegría, pasión, etc. Es un trabajo potente en el contexto del imperio porque a través de los afectos la operación biopolítica es, a la vez, más incisiva e imperceptible.

La televisión, medio de comunicación masiva de mayor impacto durante el siglo XX, continua teniendo un papel preponderante en el siglo XXI, aun con la introducción del internet, puesto que una de sus estrategias es la hibridación con la red, usándola no solo para promocionar, circular y mantener una oferta de contenidos para ser vistos en cualquier momento y lugar, ya no solo en la intimidad del hogar, sino también para introducir al público espectador en el dispositivo comunicativo. La televisión se ha erigido como un gran ritual con el paulatino

declive de la modernidad (vid. Imbert 2002), pues ha tomado los espacios que las grandes instituciones sociales han ido perdiendo debido a sus crisis de representación y a los incumplimientos y las contradicciones de los grandes relatos, a las insatisfacciones de una realidad de la cual se desea escapar. Lo ha logrado gracias a la profunda transformación en su forma de re-presentar la realidad como respuesta a su inserción en la lógica del mercado. Los discursos televisivos actuales están marcados por la espectacularización, la emergencia de temas y objetos de fuerte carga simbólica que habían estado ausentes del discurso público como la violencia, la muerte y el sexo, la instauración de nuevas formas de ver para “hacer sentir” que lo que aparece en pantalla es verdad, y de nuevos modos de seducir al público espectador para acercarlo a la realidad creada por el medio con la pretensión de eliminar la mediación entre emisión y recepción. Los textos televisivos, son recursos que se integran en la vida cotidiana de las personas para cumplir diferentes funciones sociales. La principal de ellas es que construyen modelos y claves de lectura de la realidad, de la subjetividad y de las relaciones sociales, ofrecidas indiscriminadamente a quienes de forma desprevenida miran la pantalla sin mayor pretensión que descansar o tener un espacio de ocio, por tanto, sin que exista resistencia a la manipulación de los afectos. De allí la necesidad crucial de aprender a leer este tipo de productos para desprender de ellos su aparente independencia, lo cual implica entender que toda forma de representación remite, inexorablemente, a una construcción ligada a parámetros históricos, económicos, sociales, políticos e ideológicos que conllevan implicaciones específicas, como lo sostiene Colaizzi, los medios de comunicación han dejado de ser el cuarto poder para convertirse en “el instrumento más poderoso para la plasmación, formación y control del imaginario social” (Colaizzi, 2007: 10).

En este orden de ideas, la serie televisiva colombiana *Escobar, el patrón del mal* es un objeto de estudio paradigmático que nos sirve de “caso” para comprender cómo funciona el orden del imperio y su poder biopolítico de dominio en un lugar concreto como Colombia. En un contexto marcado por una guerra interna que lleva casi un siglo¹, en la cual —sin restar importancia a la responsabilidad interna que sobre ella tiene la sociedad colombiana— la

¹ Sostengo que la guerra en Colombia lleva casi un siglo porque la parte más conocida internacionalmente de esta guerra es la que corresponde al enfrentamiento entre el Estado colombiano y la guerrilla de las FARC, la cual inicio hacia 1960. Sin embargo, en esta guerra han formado y forman parte otros actores como los grupos paramilitares y otras organizaciones guerrilleras, además, como lo señala Alfredo Molano (2014), el actual conflicto armado comenzó con la disputa entre los partidos políticos tradicionales, Liberal y Conservador para mantenerse en el poder durante la primera mitad del siglo XX, disputa que desembocó en la época conocida como *La violencia*, una guerra civil no declarada entre 1925 y 1955.

influencia externa ha sido un elemento crucial sin cuya presencia esta guerra no habría tenido la extensión y dinámica que comporta, del seno del oligopolio de la industria comunicativa nacional emerge un producto televisivo que construye una representación de esa realidad, con la pretensión de hacer memoria histórica para evitar que hechos lamentables en el marco de la guerra vuelvan a repetirse. Se trata de un producto televisivo que, además, es fabricado en medio de una especie de *boom* comercial nacional sobre el narcotráfico colombiano en el naciente siglo XXI, al punto de constituir un nuevo género televisivo conocido popularmente como *narcoseries* o *narconovelas*, género que se ha extendido al mercado televisivo mundial sumándose o entrando a competir con otras producciones mexicanas sobre esta problemática compartida, y con producciones estadounidenses que ofrecen su visión al mejor estilo norteamericano.

Esta investigación se pregunta por las formas como se construye este discurso televisivo y los posibles efectos que tiene sobre la memoria colectiva colombiana. No se trata de desvelar sentidos ocultos o de explicar el significado de los discursos televisivos. Se trata de estudiar cómo se produce el pasado en los relatos de ficción que pretenden aportar o hacer memoria desde la televisión; cuáles son las circunstancias sociales, económicas, históricas y políticas de dicha producción; en qué medida este audiovisual ignora, elimina o posibilita la circulación de múltiples discursos sobre ese pasado; cómo priorizan y legitiman interpretaciones a las que convierten en dominantes, pues la selección de hechos sobre los cuales hacer memoria no es una operación neutral; y cómo se articulan discurso televisivo, guerra y memoria en la biopolítica del imperio. Para ello, la tesis se estructura en tres partes, compuestas por cuatro, dos, y cinco capítulos respectivamente. La primera, titulada “Discurso televisivo y memoria colectiva, cuando los relatos nos construyen la realidad”, presenta un horizonte conceptual interdisciplinar encaminado a comprender las relaciones existentes entre la representación audiovisual de la realidad, la construcción de memoria colectiva y las funciones fundamentales que cumple la televisión en la cultura respecto a las construcciones de la realidad y de la subjetividad. Este engranaje se concreta en un modelo semiótico-cultural que permite analizar el funcionamiento de un objeto audiovisual que entra a formar parte de la memoria colectiva de una sociedad, a través de un medio de la memoria como lo es la televisión.

Este horizonte se estructura en cuatro capítulos. El primero discute en torno a la relación entre realidad y representación de la realidad en la imagen televisiva, con el fin de hacer emerger su carácter de constructo, y en consecuencia, su funcionamiento ideológico, así como su

profunda vinculación con lo imaginario, ese espacio del cual nacen las representaciones televisivas (el lugar de producción), y al mismo tiempo, en el cual se integran con otros discursos para formar las subjetividades (el lugar del público espectador). El segundo, se pregunta por las formas (técnicas y estrategias comunicativas) como se construyen esas representaciones por parte del medio televisivo para encaminar la realidad. En este sentido, se abordan la paleotelevisión, la neotelevisión y la postelevisión como estados que marcan el funcionamiento actual de la televisión, y la narratividad como forma de contar acontecimientos de tipo histórico para fijar juicios moralizantes. El tercero, establece conexiones entre las construcciones de representación de la realidad, narratividad y memoria; plantea el concepto de memoria colectiva, un modelo semiótico-cultural desde el cual comprenderla, y la televisión como medio de esa memoria. Al finalizar se presenta una perspectiva filosófica de la memoria como propuesta ética del recordar. El cuarto capítulo argumenta en favor de dos funciones fundamentales que cumplen los discursos televisivos en los contextos socioculturales, de una parte como formadores de la cultura de la cual emergen, y de la otra, como tecnologías sociales, del yo y del género.

La segunda parte, titulada “Televisión y guerra, industrias para el control de la vida en el orden del imperio”, tiene como base la teoría del imperio propuesta por Hardt y Negri para ubicar la guerra contra el narcotráfico y la comunicación como industrias paralelas que forman parte de ese nuevo orden mundial al cual contribuyen a sostener en términos biopolíticos. Esta parte se compone de dos capítulos. El primero de ellos (capítulo 5), explica elementos conceptuales claves sobre la teoría del imperio: qué es, cómo funciona, la producción biopolítica como lógica de dominio y los tres mecanismos que lo sostienen: el mercado, la guerra como estado de excepción permanente y la comunicación. El siguiente (capítulo 6) establece claras relaciones sobre la articulación de la guerra interna colombiana con el orden imperial, específicamente en lo concerniente a la incorporación de los enemigos abstractos creados a nivel global, la intervención estadounidense como policía del imperio por invitación de los gobiernos nacionales de turno, y la presencia de intereses económicos a lo largo de este proceso.

La tercera parte, “*Escobar, el patrón del mal*, tres operaciones biopolíticas: Objeto de la memoria colectiva, representación de la realidad y tecnología social”, desarrolla el análisis de la teleserie como un objeto de la memoria colectiva con base en el entramado conceptual construido en la primera parte y en los aportes teórico-políticos y el contexto analítico

colombiano expuesto en la segunda parte. Antes de entrar al análisis, se presenta un panorama de la industria televisiva colombiana y su articulación en el nuevo orden mundial.

Así las cosas, en el séptimo capítulo se expone el funcionamiento de la televisión en la lógica neoliberal, con énfasis en el incumplimiento de las promesas del libre mercado para el medio televisivo: competencia, calidad de los programas y democratización del medio. En el octavo, se esboza un recorrido histórico sobre la televisión colombiana en dos perspectivas: de una parte, los modelos bajo los cuales ha funcionado en términos de su relación con el Estado y de su inserción en el mercado neoliberal; de la otra, el devenir de los productos de ficción nacional hasta llegar a la producción de *narcoseries*.

En adelante el análisis se estructura en dos perspectivas estrechamente relacionadas. La primera corresponde a la teleserie como parte de la dimensión material de la televisión como medio de la memoria, dimensión conformada por tres componentes: 1) el Canal Caracol como lugar de producción del contenido de la memoria y la tecnología medial empleada para la difusión, 2) los instrumentos de comunicación o las formas mediante las cuales se construye el contenido de la memoria, esto es, la narratividad, la neotelevisión y la postelevisión, y 3) el objeto de la memoria en sí mismo, es decir, la serie televisiva *Escobar, el patrón del mal* en términos del contenido de la memoria que moviliza, los tipos de memoria que promueve y las funciones de estos repertorios en el contexto nacional. Los dos primeros componentes son abordados en el noveno capítulo, mientras que el tercero se desarrolla en el décimo capítulo, teniendo en cuenta la amplitud y centralidad de este abordaje para la investigación.

La segunda perspectiva de análisis se presenta en el décimo primer capítulo, corresponde al funcionamiento de la teleserie como tecnología social, del yo y del género que, junto con otras tecnologías, se inserta en la cultura para intervenir en la construcción de las subjetividades que el sistema requiere para su continuidad.

Primera Parte: Discurso televisivo y memoria colectiva, cuando los relatos nos construyen la realidad

Introducción

Para estudiar la relación entre la representación de la realidad histórica de un país y la construcción de memoria colectiva a través de las series de ficción televisiva, he construido un corpus teórico interdisciplinar que bebe de la semiótica, los estudios culturales, la teoría feminista de la imagen, el postestructuralismo y la historia del pensamiento, el cual estructura y orienta el análisis de mi objeto de investigación: la serie colombiana *Escobar, el patrón del mal*.

A lo largo de esta primera parte desarrollaré mi horizonte conceptual en cuatro capítulos. El primero, parte de un hecho semiótico fundamental: la imposibilidad de que una imagen refleje la realidad del mundo tal cual es, es decir, que una imagen sea fiel a la realidad, aun cuando, su carácter de inmediatez “tiende a eliminar la distinción entre la realidad de la imagen y la imagen de la realidad.” (Carmona, 1991: 14). En este sentido, se plantea la relación entre realidad y representación en la imagen televisiva, con el fin de hacer visible su carácter de constructo y, en esa medida, el lugar de producción; su funcionamiento ideológico dentro de un contexto socioeconómico; y la operación de selección de lo representable y lo no representado. Finalmente, se presenta la profunda relación existente entre la representación y lo imaginario, de donde ésta surge y adquiere sentido, pero también, donde se forma la subjetividad.

El segundo, se pregunta por las formas como se construyen esas representaciones por parte del medio para encaminar la realidad a través de técnicas y estrategias comunicativas. Se apela entonces a dos perspectivas: en primer lugar, los fenómenos de la paleotelevisión, la neotelevisión y la postelevisión como estados que marcan el funcionamiento del medio en la actualidad; y en segundo lugar, la narratividad como forma de contar acontecimientos de tipo histórico para fijar juicios moralizantes.

El tercero entra propiamente al abordaje de las convergencias y divergencias entre la construcción de representaciones de la realidad, las formas como éstas se estructuran, y la memoria del contexto sociocultural en el cual operan. En esta perspectiva, se plantea el concepto de memoria colectiva, un modelo semiótico-cultural desde el cual comprenderla, y la televisión como medio de la memoria, para terminar proponiendo dos tipos de memoria desde una perspectiva filosófica y propositiva, si se quiere, en términos de una función ética del recordar.

El último capítulo discute acerca de dos funciones fundamentales que la televisión cumple en los contextos socioculturales —además de su participación como medio de la memoria—. La primera, se refiere a la relación bidireccional de construcción que establece con la cultura en tanto que de ésta emergen los textos televisivos, pero al mismo tiempo, la televisión es uno de los mecanismos que da forma a la cultura. La segunda, es su aporte en los procesos de subjetivación ya que funciona como una *tecnología social, del yo y del género*.

1 Realidad, representación e imaginario en el discurso televisivo

El debate en torno a la relación entre imagen y realidad ha sido alimentado desde diferentes perspectivas teóricas y expresiones gráficas como la fotografía, la pintura o el cine. Respecto a este último, en el libro *Teorías de cine* Francesco Casetti plantea cómo la valoración de la dimensión realista del cine venía dándose ya desde los años 30 y 40 del siglo XX. En el recorrido histórico por las formas como ha sido estudiado el cine desde 1945 hasta 1990, el autor plantea que todas estas posturas: “resaltan el vínculo íntimo entre la realidad situada frente a la cámara y la imagen que la representa” (Casetti, 1994: 32), lo que varía de una teoría a otra son los términos de ese vínculo ya que las posiciones se despliegan entre dos polos opuestos: el que ve que representación y realidad son tan cercanas que pueden superponerse, incluso hasta hacer que la representación se disuelva en la realidad y se convierta en vida; y del otro lado, el que desmonta y destruye esa cercanía a la que considera mera ilusión.

A la última perspectiva se acerca esta investigación, pues parto de comprender que detrás de todo producto audiovisual, por más que se pretenda documentar o mostrar la realidad “tal cual es”, existe un trabajo de selección, montaje y construcción que le da forma. “El realismo es, por tanto, una teoría puramente idealista que esconde la materialidad de los elementos en juego: factores técnicos, profesionales, económicos, ideológicos, anteriores a la creación de una ilusión de realidad.” (Casetti, 1994: 53).

En medio del debate, desde finales de los años sesenta, con los aportes de nuevos marcos de investigación, el horizonte sobre la realidad de la imagen se amplía ubicando dos posturas, a mi parecer, importantes en la actualidad y no exclusivas del cine, es más, extensibles en particular a la televisión en su vocación de decir la realidad. Dichas posturas relacionan el sentido de realidad de la imagen con: “la verosimilitud, es decir con la capacidad de reflejar lo existente, como con la veracidad, es decir con la capacidad de construir mediante signos algo que

se propone como existente. En definitiva, se trata de parecerse a la verdad y de hacer como si fuese verdad, ya que si el cine nos devuelve la realidad es tanto gracias a un juego de espejos como a un principio constructivo.” (Casetti, 1994: 53-54).

Pero, ¿por qué partir de teorías o reflexiones sobre el cine para estudiar la televisión? Creo que es un momento importante para responder esta pregunta ya que algunos estudios sobre cine son un recurso de esta investigación. Es claro que cine y televisión difieren en múltiples aspectos, el primero de ellos su origen, pues el cine nace en la fotografía y la pone en movimiento, mientras que la televisión nace de los medios de comunicación (específicamente de la radio) para emitir mensajes e imágenes a distancia, hecho que, como lo plantea Maqua (1992), marca el destino y una diferencia ideológica entre los dos medios. Obviamente sin olvidar la vocación económica que les atraviesa: el sueño del cine era *recrear la vida* a través de contar historias, mientras el de la televisión era *ver a larga distancia*; dos sueños que apuntan a superar limitaciones humanas de Tiempo y Espacio: “En el cine se trataba de conservar la vida por encima del tiempo. En la televisión se trata de superar, vencer, al Espacio, pudiendo estar en varios sitios simultáneamente.” (Maqua, 1992: 120).

El devenir de cada uno de estos medios muestra otras diferencias como: sus formas de funcionar dentro de la industria comunicativa, el flujo interminable y fragmentado de contenidos de la televisión (por cortes comerciales o entre programas) frente al finito del cine, las formas de operar de la publicidad en ellos², sus fuentes de financiación, la sala de cine y la intimidad del hogar, entre muchas otras en las que no ahondaré, pues el objetivo de esta tesis no es hacer un estudio comparado entre ambos³, lo que me interesa es dar cuenta de que partiendo del conocimiento de dichas diferencias, no pretendo equiparar la televisión y el cine como medios en su totalidad. Me interesa aproximar las series de ficción producidas para ser emitidas por televisión (ya sea dentro de la programación ordinaria de los canales —con sus interrupciones publicitarias— o en las plataformas de pago por internet que funcionan sin cortes comerciales, o vendidas en discos compactos en las tiendas para ser vistas cuando y tantas veces como se quiera) con las películas de cine. Tienen en común la imagen en movimiento, sucesiones de

² Aunque cada vez se aproximan más en esto. Basta con ver las marcas del vestuario de los personajes, de sus accesorios, de los automóviles que utilizan, de los alimentos que consumen, etc. O el fenómeno reciente de financiación del cine colombiano a través de los grandes canales de televisión.

³ Múltiples autores han dado ya pistas sobre las diferencias y cercanías entre cine y televisión como aparatos, instituciones e industrias, y en consecuencia, en su funcionamiento, construcción y alcances. Uno de ellos es Javier Maqua en su libro *El docudrama fronteras de la ficción*, quien dedica un apartado a este respecto; también Jesús González Requena en *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*.

imágenes que comunican algo; la narratividad como forma de expresión; la movilización de imaginarios, el uso de desarrollos tecnológicos en sus construcciones de modo que, en muchos casos, las series nada tienen que envidiar a las películas de cine, son películas pero cuya trama dura horas y horas prometiendo estar cada vez más cerca del final para atrapar al televidente; y, uno de los elementos centrales de esta investigación: la relación que establecen con la realidad, siendo en mi opinión más problemática la televisión por su característica ideológica esencial de la ubicuidad, sus discursos atraviesan el tiempo y el espacio, el mismo discurso en muchos lugares a la vez para circular una visión del mundo.

Dicho esto continúo con el tema del realismo. Los estudios de mediados de los años cincuenta y sesenta sobre el cine como lenguaje amplían el horizonte para mostrar no solo que la representación es diferente de la realidad, la imposibilidad de que la imagen sea un fiel reflejo de la realidad, sino también que el cine comunica algo. Así, a partir de la lectura de Mitry hecha por Casetti (1994), acerca de la imagen cinematográfica como signo y, en consecuencia, como lenguaje, es posible asumir que el flujo de imágenes que compone una serie de ficción televisiva funciona también como un lenguaje en cuanto cumple dos argumentos expuestos por el autor. El primero, la imagen televisiva muestra y significa al mismo tiempo, es decir, es representado y representación. Representado porque la imagen nos muestra algo similar a la realidad, algo que nos parece real por la asociación que hacemos de esa imagen con las imágenes que albergamos en nuestra conciencia; y representación porque al mismo tiempo, esa imagen construye una realidad organizada con unos límites —los de la pantalla—, una realidad en sí misma, paralela a la realidad original que pretende reflejar y con la cual mantiene un vínculo. Y el segundo, la conexión entre imágenes, por semejanza, contraste, sucesión, etc., hace que estas adquieran implicaciones, significados. En palabras de Casetti:

la idea de que la imagen es signo y representación y, por tanto, lenguaje. Por un lado, se trata de una idea que descansa en la voluntad de demostrar que lo que aparece en la pantalla no es la realidad sino una reformulación de la misma (“lo que se representa se percibe a través de una representación que, necesariamente, lo transforma”, Mitry 1965, pág. 11); por otra parte, el hecho de que la imagen aparezca en un marco y se yuxtaponga a otras imágenes crea un mundo en sí mismo que, sin embargo, evoca en sus datos esenciales el mundo que nos rodea. (1994: 88).

Dentro de las perspectivas que abordan los estudios del cine como lenguaje, existe una encargada de los medios expresivos que los filmes utilizan, dentro de ellos, el narrativo, no

exclusivo del cine, y el cual abordaré en la tercera parte de este capítulo por ser el mismo utilizado en la serie de ficción televisiva objeto de mi análisis. Antes de llegar a ese punto quiero ampliar dos aspectos importantes de la representación a los cuales nos introduce el párrafo anterior. Sabiendo que lo que aparece en pantalla no es la realidad sino una reformulación de la misma, la representación es, por una parte, una construcción en la que intervienen una serie de elementos para producirla, y por otra parte, la representación está ligada a un sujeto o sujetos que se relacionan con ella, la interpretan y le dan sentido a partir de lo imaginario.

Abordaré el primer aspecto. La representación televisiva, en tanto constructo, nos lleva a preguntarnos ¿Quién la construye? ¿Desde qué lugar de la sociedad se hace? ¿Qué comunica?, ¿cómo lo hace?, ¿para qué lo hace? Un elemento con el que se puede iniciar es que toda representación televisiva es un producto dentro del mercado de la industria comunicativa, hecho que determina de antemano la forma en que debe ser construido, los temas que aborda, la población a la cual va dirigido, el presupuesto a invertir en su elaboración, la franja horaria en la que será transmitido, etc. Se trata entonces de un producto fabricado en medio de un sistema económico concreto que le impregna su lógica.

En términos del lugar de producción, el audiovisual es construido por varios alguien que ocupan una posición en el campo social, en términos Bourdieanos, y por tanto, cuentan con unos capitales y un habitus que enmarcan sus formas de ver y relacionarse con el mundo, los cuales intervienen también en lo representado; es decir, la representación se construye desde una posición específica en el entramado social, dotada con unas características y condiciones específicas que la determinan.

Al mismo tiempo, entendiéndolo con Althusser que “La ideología es una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (1969: 29) el producto televisivo, en su vínculo con la realidad, es portador ideológico en dos sentidos: de una parte, en su intención de representar la realidad, crea una ilusión de realidad que ofrece como real; y de la otra, en esa construcción de realidad reproduce las ideologías existentes y dominantes (económica, religiosa, etc.) mediante las cuales las personas se relacionan en el mundo; operación que no necesariamente se hace de forma consciente o mal intencionada. Retomando a Fargier, Casetti dice: “Un filme influye en la forma que un individuo tiene de representar las cosas, influye en las imágenes que tiene de sí mismo y del mundo que lo rodea, y esas imágenes constituyen la ideología.” (Casetti, 1994: 215).

He mencionado que la representación televisiva es un producto construido desde un lugar y posición específicos dentro del campo social, que nace dentro de la industria comunicativa, por tanto, obedece a una lógica de mercado capitalista, y que promueve la circulación de ideologías dominantes en una sociedad. Pero hace falta un elemento fundamental: dada la imposibilidad de recoger la realidad en su totalidad, toda representación, por ende también la televisiva es, antes que nada, una *selección* de información que determina qué incluir y qué omitir; una decisión sobre lo representable (lo que se puede representar y de hecho se representa), lo no representable (lo que se decide no representar) y lo irrepresentable (aquello que no es posible aprehender por la representación).

Así las cosas, un producto televisivo (máxime una serie de ficción basada en hechos históricos reales) que ofrece una representación de la realidad debe ser leído en su contexto, esto es, revisando cómo funciona la realidad que pretende representar y la del momento en el que es construido; más allá de los elementos representados, observar los que no aparecen en la representación. En este sentido, retomo dos ideas que Casetti (1994) condensa con base en las propuestas de Marc Ferro (1977) y Pierre Sorlin. De Ferro, usar como documento lo que dice el filme pero también lo que calla, el estilo, la forma de ser leído, el sustrato ideológico social que recrea, etc.; y de Sorlin que una película revela el panorama de pensamientos que recorren una sociedad, “antes de decirnos qué es lo que esa sociedad quiere representar, nos dice qué es lo que considera representable. De ahí la noción de visible, con la que designa lo que los cineastas consideran representable sin dificultad y lo que los espectadores perciben sin esfuerzo.” (Casetti, 1994: 329)

Y atención aquí porque en medio de ese representar un panorama de pensamientos, una selección de lo representable y lo no representable, quienes construyen la representación televisiva construyen también una autorrepresentación de una sociedad que, como veremos en el cuarto apartado de este capítulo, tiene que ver con su memoria cultural, un relato que contribuye, entre otras cosas, en la construcción de identidad: “reconstruir los modos de autorrepresentación de una sociedad para crear en sus miembros un sentido de pertenencia, proporcionándoles la posibilidad de compartir temas de discusión y modelos referenciales” (Casetti, 1994: 329).

Ahora quiero detenerme en el segundo aspecto importante de la representación: el sujeto y lo imaginario. Hemos visto que analizar la representación nos conduce a pensar en los diferentes aspectos vinculados a la relación entre los contenidos representados y la realidad, en

este caso, con la ilusión de realidad construida por un producto televisivo. Pero, al mismo tiempo, en esa representación intervienen también sujetos pues como he dicho, una representación no nace por generación espontánea, sino que es producida desde un lugar para interactuar con alguien, esta interacción se da en el plano de lo imaginario.

La relación entre la representación y la subjetividad se da en dos sentidos. De una parte, entre la imaginación en los contenidos de la imagen, la película o la serie de televisión, es decir, el papel de la imaginación en la selección y construcción de los contenidos representados; y de otra parte, la relación que establece el sujeto (hombre o mujer) expuesto a la imagen (o lo que aparece en pantalla), relación mediante la cual interactúa con ella al integrar esa representación del mundo con lo que sabe, con sus concepciones y esquemas mentales. Como lo explica Casetti:

es el terreno en que la concreción de los datos se abre a la integración fantástica, en el que la experiencia de las cosas se vincula a un proyecto o a una expectativa (...), no es un espacio en el que las cosas sean lo que se quiere o se cree que sean, independientemente de lo que son en realidad; no es el ámbito de una imaginación libre de obligaciones o de una ilusión individual o colectiva. Por el contrario, es el fondo global, hecho de opiniones o deseos, en el que se inscriben nuestros contactos con todo lo que nos rodea; o un conjunto de comportamientos, predisposiciones y esquemas mentales enraizados en las vivencias individuales o sociales, que sirven de filtro a la vez que cemento de nuestra captación de las cosas. Pues si lo imaginario se contrapone a lo real no es porque represente lo falso o embustero, sino porque añade a unos datos concretos la fluidez de la participación y porque, si nos lleva a vislumbrar la otra cara del mundo efectivo no es por ser simplemente su envés, sino porque constituye el momento en el que lo visto se suelda con lo vivido, lo seguro con lo posible, el aquí con el allá. (1994: 63).

Las múltiples escenas y fragmentos que componen el mundo representado construido en la película o la serie de televisión (recordemos que un audiovisual es imagen en movimiento, es la unión de múltiples imágenes que rodando a una velocidad específica dan la sensación de unidad) asignan al espectador o espectadora un lugar importantísimo frente a la representación, pues, como lo expone Casetti siguiendo a Stephen Heath en su obra *Questions of cinema*, el sujeto encarna el lugar de la mirada que unifica y da sentido al despliegue de imágenes, es “el sujeto unificado y unificante de la visión, es el “dueño” de la representación, cuyo desarrollo acompaña y completa.” (1994: 246). Es claro el carácter unificador del sujeto. Ahora, como unificado, se entienden los procesos de subjetivación estimulados por la representación puesta en

pantalla, en tanto que sugiere puntos de vista y acciones con las cuales el espectador o la espectadora se relaciona y termina acogiendo, transformando o rechazando. Para no desviarnos de la línea argumental que he trazado, estos procesos de subjetivación y sus alcances serán abordados con mayor profundidad en la cuarta parte de este capítulo, la cual trata el funcionamiento de la televisión como tecnología social, del yo y del género.

Recopilando, tanto el cine como las series de ficción televisiva representan un mundo construido con base en una visión de la realidad, desde una posición específica dentro del campo social, respondiendo a la lógica del mercado capitalista como sistema económico en el cual estamos inmersos y poniendo a circular las ideologías dominantes de la sociedad en la cual se realizan. He señalado también que la representación es el resultado de una selección de información de la realidad, y por tanto, la evidencia de lo no representado, por lo cual, un análisis de ella debe hacerse a la luz de su contexto de origen para ver la complejidad de lo que no aparece. Y finalmente, que la representación tiene una profunda relación con lo imaginario, de donde surge y adquiere sentido, pero también, donde se forma la subjetividad.

2 Realidad, ¿cuestión de forma o de contenido?

La apelación a lo imaginario realizada en el capítulo anterior, nos ha permitido ver que en el efecto de realidad que cobran las representaciones televisivas interviene el sujeto espectador con su sensibilidad, su imaginación, sus esquemas mentales y, de cierta manera aunque no sea consciente de ello, su deseo de implicarse o no. Sin embargo, lo imaginario también nos ubica ante la necesidad de pensar en la forma como se construyen esas representaciones por parte del medio para encaminar el efecto de realidad a través de técnicas y estrategias comunicativas. Por ejemplo, no es gratuito que la televisión —como el cine— incluya en sus producciones factores culturales que operan en el contexto de los sujetos, ya que serán reconocidos fácilmente por ellos y ellas pues hacen parte de las imágenes y de las representaciones del mundo albergadas en su interior; esto garantiza que la identificación con ciertos personajes o situaciones del audiovisual sea más efectiva.

Por otra parte, tanto cine como televisión plantean una paradoja en sus vínculos con la realidad: al perseguir la idea de lograr una representación total o lo más cercana posible a la realidad, más se alejan de ella. Esto es evidente en los avances tecnológicos que los dos medios han tenido, desde el color, el sonido, los efectos especiales, etc., invenciones utilizadas o

promovidas no solo en medio de la competencia entre empresas productoras dentro del mercado de la industria audiovisual, sino también con la pretensión de hacer que sus productos sean más realistas. Mejor dicho, entre más se quieren aproximar a la realidad, más se alejan de ella a través de artificios en la producción.

A continuación abordaré la relación entre representación y realidad, o lo que es lo mismo, las formas como se construyen las representaciones de la realidad en la televisión apelando a dos perspectivas: la primera, los fenómenos de la paleotelevisión, la neotelevisión y la postelevisión como estados que marcan las formas actuales de representar el mundo por parte del medio, incluyendo la lógica bajo la cual funcionan y las principales estrategias que utilizan; y la segunda, la narratividad como forma de contar acontecimientos reales —sobre todo de tipo histórico— para fijar juicios moralizantes en el público espectador, mientras se le seduce y convence con una representación de la realidad que aparenta hablar por sí misma.

2.1 Jugar con la realidad: Paleotelevisión, neotelevisión y postelevisión

La entrada de la televisión al mercado aunada con la crisis de los grandes relatos de la modernidad, marcan la transformación de lo que lo que Eco (1986) denomina paleotelevisión en neotelevisión y posteriormente, hacia lo que autores como Ramonet (2000) e Imbert (2002, 2008, 2010) nombran postelevisión. No retomo estos tres conceptos como un tránsito evolutivo lineal de la televisión, sino como tres estados que describen formas diferentes en las cuales la televisión, respondiendo principalmente a la lógica económica, se introduce en las dinámicas sociales, culturales, políticas y tecnológicas del contexto en el cual se realiza. Según sea el contexto pueden presentarse en paralelo las tres o dos o una de estas formas de hacer televisión.

En la segunda parte de esta tesis expondré cómo se da la mutación de la televisión en su relación con el campo económico. En cuanto a cómo influye el declive de los grandes relatos de la modernidad en las formas de hacer televisión acudo a Imbert (2008). La crisis de los universales edificados en la modernidad, de esas doctrinas a través de las cuales se conoce y explica el mundo; discursos totalizadores que marcan una forma de conocimiento lineal, desde un pasado y en camino hacia el “progreso”; es la crisis de un progreso sobre el cual hoy se cuestionan sus límites (ecológicos, éticos, etc.) junto con los de las ciencias. Por tanto, es también la crisis de la comprensión del mundo y de la Historia, una crisis frente a la que se contraponen la introducción de los medios masivos con su particular forma de ver: instantánea y

veloz y bajo cuyo amparo circula la información. Es una crisis que denota una crisis de la representación, en palabras del autor:

Vivimos hoy en una cultura más fragmentada, dentro de un régimen de saber que se renueva constantemente, se actualiza permanentemente —y más con las nuevas tecnologías—, donde la Información tiende a dominar la Historia, donde la relación con el presente predomina sobre la impronta del pasado, donde lo efímero (la producción mass mediática) prevalece sobre lo acumulativo (lo patrimonial histórico). (Imbert, 2008: 24)

Esta crisis se manifiesta también en el discurso público:

es principalmente una crisis del discurso político y del discurso informativo y remite a un quiebre de los aparatos de mediación en general, con un acceso cada día más fácil a la realidad, a su *in-formación* y *re-presentación* mediática. El auge del discurso televisivo en las últimas décadas, es paradigmático a este respecto. (Imbert, 2008: 24)

Así las cosas, Imbert (2008) afirma que el saber queda dividido en dos partes, el *saber científico*, reducido al cada vez más pequeño espacio de las élites que aspira a erigirse como único, global; y el *saber narrativo*, abierto a todo el mundo, difuso, polimorfo, testimonial y sin argumentación; un saber cuyas formas narrativas y medios de transmisión superan la importancia de sus contenidos.

Este es el saber que se impone sobre la producción audiovisual, el *hacer-ver* y el *hacer-sentir* antes que el comprender, profundizar, cuestionar. Este saber se aplica con mayor énfasis en la televisión con sus múltiples formas de mostrar el mundo y los sujetos, como explicaré a continuación, lo conclusivo por ahora es entender cómo la televisión, en medio de la crisis de los meta-relatos y de la crisis social de un mundo que se enfrenta a un capitalismo extremo, se ofrece como un flujo interminable que funda un estatuto de verdad garantizado por el *ver* más que por el *comprender*.

Retomo el concepto de *paleotelevisión* acuñado por Eco (1986) con el cual se refiere a la forma como se realizó la televisión en sus inicios, esto es, un servicio comunicativo de carácter público bajo la tutela del Estado, con la principal pretensión de mostrar la realidad del mundo exterior (no inocente dada la influencia estatal y teniendo en cuenta la discusión anterior sobre la imposibilidad de que la representación de la realidad sea una fiel copia de ella) a la gente de un lugar específico, cualquiera que éste fuera, como una ventana al mundo. Sus contenidos,

abocados a informar, formar y divertir, eran organizados básicamente en dos tipos de programas, *información y ficción*, cuyas características permitían percibir fácilmente las diferencias entre uno y otro.

Además, se caracteriza por mostrar un discurso institucional con un papel de dispensador de cultura, basado en el discurso legítimo de “quienes saben”, frente a un público espectador, ciudadanos y ciudadanas en actitud de alumnos y alumnas para recibir la guía del medio.

Entre tanto, la *neotelevisión* es una nueva manera de hacer televisión que entraña una finalidad específica: construir-atrapar-fidelizar audiencias a través de la seducción del público espectador, convertido ahora en su producto de venta a las empresas anunciantes. Es por esto que, como lo afirma Eco (1986), su principal cambio se centra en “eliminar” la distancia de la mediación entre la emisión y la recepción de los mensajes, para ello, integra al público receptor en el dispositivo comunicativo haciéndole sentir que se dirige directamente a él mostrándose a sí misma en su contexto de enunciación. Artificios como la cámara, el micrófono y el teléfono, entre otros, que en la paleotelevisión se ocultaban en su afán de mostrarse real, aquí se hacen visibles y se utilizan para simular la realidad, para hacer sentir que lo real ocurre en el medio, que la televisión es garantía de que lo que pasa a kilómetros de distancia es verdad.

La televisión cobra efecto de verdad, pero no en el sentido de la veracidad de la información, de la posibilidad de contrastar lo que dice con lo que ocurre en la vida cotidiana, sino que cobra efecto de verdad por el acto de enunciación, es decir, porque hay una persona diciendo algo frente a la cámara, le habla al público sin representar a un personaje ficticio sino a ella misma, con lo cual marca la experiencia de recepción del público, Eco (1986).

A partir de la lectura de Eco (1986) y de Imbert (2002, 2008, 2010) puedo afirmar que la *neotelevisión* es un flujo constante de textos audiovisuales fragmentados, gobernados por la espectacularización, es decir, la re-presentación amplificadora y deformada de la realidad, lo que Imbert (2008, 2002) define como una realidad *sui generis* caracterizada por cinco elementos que considero cruciales en el análisis de series de ficción, máxime si se anuncian como basadas en hechos reales que forman parte de la historia de un país.

El primero de ellos es la dilución de las fronteras entre géneros, de manera que información, formación y entretenimiento se mezclan entre sí dando origen a géneros y formatos híbridos en los cuales es difícil discernir entre *realidad y ficción*. Las noticias se dramatizan, en las ficciones se informa, los dramas se parodian, etc. Este fenómeno también obedece a la idea

de innovación constante en los productos televisivos, sin embargo, resulta siendo una idea engañosa porque lo que termina ocurriendo es la repetición tediosa de formatos en los que el poco contenido visible es el mismo. La dilución e hibridación de fronteras también se presenta entre categorías simbólicas opuestas, en el afán televisivo de mostrarlo y contenerlo todo: *público-privado, íntimo-social, eufórico-disfórico, bello-feo, ficción-realidad*.

El segundo es la introducción del público televisivo en el dispositivo comunicativo haciéndolo partícipe de lo que ocurre en la pantalla de múltiples formas: como espectador, consumidor, concursante, juez, escuchándolo, hablándole, etc., para, a través de este recurso, hacerle sentir que no hay mediación, que le habla directamente, que todo ocurre en tiempo presente y por tanto es la realidad. Así mismo, la aparición en la pantalla de personas corrientes de la vida cotidiana con sus códigos y habla coloquial —dejando atrás el protagonismo de las expertas y de los temas de la agenda pública— le permite proyectar imaginarios y discursos sensibles en situaciones dramáticas para hacer ver y hacer sentir juntas. De acuerdo con Giulia Colaizzi, esta especie de fusión entre lo que aparece en la pantalla televisiva y el público espectador marca una nueva forma de percepción y de placer que explica como:

el “locus” de una dimensión donde las fronteras entre el sujeto (el espectador) y el objeto (lo que mira) se desdibujan; el uno queda colapsado en el otro (...) Este movimiento continuo de desmoronamiento de lo interior en el exterior, de lo privado en lo público, de lo doméstico en lo social, en el espacio mediatizador de la pantalla, constituye el “éxtasis” (*ek-stasis*), la nueva dimensión de placer que vivimos en esta época. (Colaizzi, 2006: 12).

En tercer lugar, la televisión se presta como un espejo para que las personas establezcan una relación narcisista y voyerista. En el primer caso, es lo que Imbert denomina función especular, según la metáfora del espejo en la teoría lacaniana, las personas encuentran imágenes de sí y del “otro” en el medio televisivo, recurrentes y conformadoras de estereotipos; en el segundo, alimenta la mirada sobre los objetos prohibidos, la instancia primaria. A este rasgo se añade la entrada de la hipervisibilidad de objetos y sujetos para hacer emerger temas de fuerte carga simbólica como el sexo, la muerte, la violencia, el dolor, el cuerpo. La presencia de la cámara y la agudeza de su lente se ofrecen como garantía de “realidad”.

El cuarto aspecto es la autorreferencia y narcisismo del medio. La televisión se muestra a sí misma en su capacidad infinita de verlo, mostrarlo y contenerlo todo, instaurando un régimen de verdad fundado en la verosimilitud más que en la veracidad, la forma por encima del fondo, la

acción de “estar” en el medio televisivo sobre el “ser”. Esta característica le permite legitimarse ante el público tele-espectador como la pantalla para acceder a la realidad, sin necesidad de salir de casa o de cuestionar sus contenidos, para creer que lo que allí se ve es verdad.

Como quinto elemento, la primacía del tiempo presente sobre el recorrido histórico del pasado y la proyección hacia el futuro, en consonancia con el gobierno de lo actual y el inmediatismo del flujo comunicativo. Este aspecto es característico de la mayoría de géneros de los programas producidos: telediarios, concursos, farándula y chisme (cotilleo en España), comedia en vivo, etc., sin embargo, dentro de las series de ficción están apareciendo con cada vez más fuerza los relatos sobre el pasado. En Colombia en particular, series de tipo biográfico con diferentes matices, como la que es objeto de análisis de esta investigación, las cuales deben ser leídas desde el presente para ver qué implicaciones tienen, entre otras cosas, dentro de una parrilla televisiva que todo el tiempo habla desde el presente.

Ahora bien, desde la óptica de Imbert (2008), la *postelevisión*, es un paso más allá de la *neotelevisión*, en el sentido en que continua con las mismas formas de ésta pero las agudiza hasta llevarlas a sus límites, lugares en los que la realidad creada por el medio se deforma en lo grotesco y más irreal; la postelevisión juega con la realidad televisiva ya creada, llegando incluso a duplicarla.

Los aspectos más notorios en los que supera a la neotelevisión producen los siguientes efectos: 1) la coexistencia de categorías simbólicas opuestas aparecen ahora sin atisbo de contradicción, llegando a posturas ambivalentes frente a la mostración de objetos de fuerte contenido simbólico como el cuerpo, la muerte o la violencia, con lo cual, estos objetos terminan trivializándose; 2) la visibilidad de la intimidad avanza del dolor hacia la expresión “natural” en la que mostrar la intimidad genera sensación de plenitud, realización y hasta felicidad; 3) las acciones narrativas dirigidas a la consecución de un objeto —en términos semióticos— pierden protagonismo en favor de visibilizar la esfera relacional entre personajes o participantes de un programa (cualquiera que este sea); y 4) los juegos con las identidades y las apariencias promueven el movimiento constante y fugaz del público televidente por identificaciones parciales entre lo real y lo lúdico, identificaciones que nada tienen que ver con la construcción de identidades historiadas.

2.1.1 Televisión y realidad: En concreto, ¿Cuál realidad?

Continuando con la línea argumental desarrollada hasta el momento acerca de la relación entre representación y realidad, planteo que en las tres formas de televisión expuestas, el medio fabrica una ilusión de realidad a partir de la realidad referente y esa nueva realidad producida es la que ofrece a través de su programación, esto es la re-presentación de la realidad, el hecho de volver a presentar la realidad, pero claro, una versión, una visión, una interpretación construida.

Imbert (2009) denomina realidad referencial al mundo tal cual es vivido en un momento dado. Desde la perspectiva de este autor, la televisión en sus inicios buscaba que su representación de la realidad fuera lo más cercana posible a la realidad referencial, sin perder de vista, como he señalado, la influencia del Estado en ella (paleotelevisión). En la actualidad, sin embargo, el cambio radica en que, dadas las mutaciones que ha sufrido el medio, la realidad televisiva que produce se aleja cada vez más de esa realidad que toma como referente, de ese mundo que desea reproducir, aunque aparentemente pretenda lo contrario (neotelevisión), llegando incluso a independizarse totalmente de ella (postelevisión).

Estas tres formas de “jugar” con la realidad o de transformarla son lo que Imbert denomina espectáculo, simulacro y duplicación, asociadas con la paleotelevisión, la neotelevisión y la postelevisión, respectivamente. En palabras del autor:

en el espectáculo, un modo que pertenece todavía a la representación, aunque amplificada; en el simulacro, un modo de orden documental, basado en una ilusión de realidad; en la duplicación, una realidad de naturaleza totalmente narrativa, aunque no pertenezca a la ficción, dentro de la creación de una realidad autónoma, desreferencializada. Si los dos primeros modos pertenecen todavía a lo mimético, en un afán de imitar, rivalizar con la realidad, la duplicación rompe con esta lógica, corta con la realidad primaria y hasta le puede dar la espalda. (Imbert, 2008: 60).

En consecuencia, enfatizo en la diferenciación conceptual entre espectáculo y simulacro porque considero relevante su aplicación en la comprensión del juego con la realidad que establece mi objeto de estudio. Así, siguiendo con el autor, entiendo el espectáculo como una forma de teatralizar la realidad a través de la dramatización, es decir, exagerar el hecho representado con formas dramáticas, como suele verse en las películas de acción. De allí que se recurra al manejo de técnicas como la repetición, el efecto lupa o la redundancia para hipervisibilizar ciertos aspectos y crear el espectáculo. Entre tanto, el simulacro da un paso más allá del espectáculo porque “produce los mismos efectos de la realidad objetiva, sin ser la

realidad. Es una recreación artificial de realidad, pero realista en la forma y basada en situaciones reales (...) intenta recrear una ilusión de vida, de movimiento, como puede ocurrir en un simulador de vuelo” (2008:59).

Las formas como se relacionan la neotelevisión y la postelevisión con la realidad referencial son claramente identificables en los *realities*, *talk shows*, programas de concursos y en el *infotainment* típico de los formatos de los noticieros (telediarios) en la actualidad, sin embargo, las teleseries no escapan del todo a estas nuevas dinámicas, como tampoco escapan a la narratividad como forma de movilizar juicios moralizantes en el público espectador, mientras se le seduce y convence de que se le está contando la realidad.

2.2 Narrativa: cuando la realidad habla por sí misma

Las ideas que orientan este apartado provienen de la lectura de *El contenido de la forma* de Hayden White (1992), a la luz del cual me interesa retomar sus argumentos sobre la valoración y funcionalidad que atribuimos a la narratividad como forma de representar la realidad, especialmente, aquellas representaciones que se pretenden históricas, así como las características o rasgos que éstas comportan para ser consideradas narrativas. Empiezo por algunas referencias etimológicas que de entrada perfilan un horizonte conceptual: *narración*, *narrativa* y *narrar* son derivaciones del latín *gnarus* que significa conocedor, familiarizado con, experto, hábil, etc., y *narro* que significa relatar o contar; también de la raíz sánscrita *gnâ*: conocer. Como vemos, las acepciones a estos tres términos aluden a un sujeto que se encuentra directamente relacionado con una acción, un sujeto sabedor o conocedor de algo, quien relata o da a conocer eso que sabe. Tenemos entonces tres elementos clave: un sujeto, algo que conoce o sabe ese sujeto, y la acción de contar aquello que conoce.

Narrar es diferente a *narrativizar*. *Narrar* es contar unos hechos o acontecimientos⁴ mientras que *narrativizar* es poner esos hechos o acontecimientos en forma de relato, es decir, creando asociaciones, especulaciones, argumentaciones, explicaciones y demás tipo de relaciones posibles entre ellos. En consecuencia, la *narrativa* es una forma de hablar de hechos o acontecimientos que pueden ser reales o imaginarios y que entraña una *trama*, entendiendo esta

⁴ Por “hechos” se entienden sucesos ocurridos y por “acontecimientos” sucesos ocurridos revestidos de cierta importancia, por ejemplo, aquellos sucesos que escapan a la acción humana como las catástrofes naturales. Sin embargo, para evitar el problema de la valoración de la importancia de un hecho que no sea una acción de la naturaleza, en adelante y a lo largo del texto utilizo los términos “hechos” y “acontecimientos” indistintamente.

última como “una estructura de relaciones por la que se dota de significado a los elementos del relato al identificarlos como parte de un todo integrado.” (White, 1992: 24).

Haciendo una lectura de Genette, White (1992) cuestiona la supuesta objetividad que se le suele asignar a la narrativa en razón a que, a diferencia del discurso, no tiene un “yo” implícito o explícito de donde emana, por lo que la narrativa, más específicamente la histórica, es asociada con una especie de aura según la cual los acontecimientos en ella parecen “hablar por sí mismos”. Ante esta postura, el autor nos plantea la pregunta “¿qué implica la producción de un discurso en el que los “acontecimientos parecen hablar por sí mismos”, especialmente cuando se trata de acontecimientos que se identifican explícitamente como reales en vez de imaginarios, como en el caso de las representaciones históricas?” (1992: 19). Dentro de la misma pregunta White nos deja ver su postura en tanto que posiciona la narrativa como discurso, es decir, que encuentra en ella un “yo” que habla, aspecto sobre el cual me referiré más adelante.

Además, su pregunta nos ubica frente al cuestionamiento sobre la distinción entre hacer que los acontecimientos imaginarios “hablen por sí mismos” y, en contrapartida, hacer que los acontecimientos reales también lo hagan. Siguiendo al autor, que los hechos manifiestamente imaginarios “hablen por sí mismos” no genera mayor problema, precisamente porque pertenecen al mundo de la ficción, pero ¿en razón a que intención se atribuye la necesidad de “hacer que los acontecimientos reales hablen por sí mismos”? Para llegar a la respuesta de esta pregunta y comprender el fenómeno con mayor amplitud, empezaré por mencionar algunos aspectos concretos del paralelo entre la historiografía moderna y la narratividad al cual acude White para hacer emerger las características que configuran una narratividad, y con ellas, el valor que atribuimos a los discursos narrativizantes, así como la función que cumplen en la sociedad.

White retoma tres tipos de representación histórica presentes en la historiografía moderna: los anales, la crónica y la historia propiamente dicha, para mostrar que existen posiciones a favor y en contra de la narratividad como forma de contar la historia en razón al debate sobre su objetividad, seriedad y realismo. Una de sus conclusiones es que a lo largo del tiempo, historiadores e historiadoras son quienes se han encargado de transformar la narratividad de una forma de hablar, a un paradigma para presentar la realidad de forma “realista”; es decir, la narratividad como garantía de “realismo”. Más allá del debate sobre si la Historia nos cuenta o no la realidad pasada en términos de su cumplimiento del paradigma científico moderno, me interesa extraer los rasgos que caracterizan la narrativa como forma de representar la realidad,

puesto que en las sociedades circula otro tipo de discursos que, fuera del ámbito de la Historia como ciencia, pretenden presentarse como reales bajo la forma narrativa, como es el caso de las series de ficción televisiva basadas en hechos reales.

El primer rasgo —y principal en mi opinión— se hace visible en la historia registrada por los anales, pues revela un aparente deseo de escribir solamente los acontecimientos sobre los que hay pocas dudas de su ocurrencia y, en la misma línea, de no ofrecer argumentaciones ni especulaciones acerca de ellos, es decir, de no narrativizarlos, de no volverlos ficción o imaginación. Siguiendo el análisis del autor, los anales nos permiten comprender la naturaleza narrativa (ilusoria, apariencia de real) de un relato porque al tratarse de un listado de acontecimientos y fechas, lo que cobra importancia allí es lo que se incorpora al relato, más que lo que se deja por fuera. Lo que se queda por fuera, cualquier tipo de relación, asociación, motivación, causalidad y explicación respecto a la historia y sus actores sería narrativa, por ejemplo, la ocurrencia de una batalla en un tiempo específico, como sería registrada desde los anales, pasaría a ser narrativa si se le añaden posibles causas, actores, motivaciones logros y demás construcciones en torno a ella. En suma, esto significa que un elemento fundamental de la narratividad es su carácter de construcción, de ficción. En la siguiente cita White lo hace explícito refiriéndose a los anales:

recuérdese que no estamos ante un discurso onírico ni infantil. Puede ser erróneo denominarlo discurso, pero tiene algo de discursivo. El texto evoca un “meollo”, opera en el ámbito del recuerdo en vez del del sueño o la fantasía, y se despliega bajo el signo de “lo real” en vez del de “lo imaginario”. De hecho, parece eminentemente racional y, a primera vista, más bien prudente en su manifiesto deseo de registrar sólo aquellos acontecimientos respecto de los cuales pueda haber pocas dudas sobre su ocurrencia, en su intención de no utilizar los hechos de forma especulativa o proponer argumentos sobre posibles asociaciones de los hechos entre sí. (White, 1992: 25)

En este orden de ideas, es posible inferir que, si de una narrativa que se pretende histórica queremos comprender lo que más se acoge a las experiencias humanas ocurridas, es conveniente mirar los elementos que están fuera del relato. Esto es así porque, si tenemos unos hechos considerados como reales —en tanto existen pocas dudas sobre su ocurrencia— y sobre ellos se construyen ficciones a través del acto narrativo, todo el conjunto, todo el texto ya es en sí mismo una ficción, entonces, para saber de qué realidad nos habla esa ficción debemos mirar lo que hay fuera de ella: el contexto del cual surge.

Además, la narrativa se caracteriza también por los siguientes rasgos al representar la realidad: 1) Tiene inicio y fin, entendiendo este fin como el desenlace de la trama narrada, no simplemente un terminar o un salir del relato como ocurre en los anales, se trata de un cierre como consecuencia de la trama. 2) Implica la selección de acontecimientos que son incluidos y excluidos del relato. “Cada narrativa, por aparentemente “completa” que sea, se construye sobre la base de un conjunto de acontecimientos que pudieron haber sido incluidos pero se dejaron fuera; esto es así con respecto tanto de las narraciones imaginarias como de las realistas.” (White, 1992: 25). 3) En tanto selección de acontecimientos incluidos y excluidos, no sigue un orden temporal estricto de los sucesos, de manera que la cronología es solo ilusión, máxime si se trata de un relato que se pretende histórico. Además, es cierto también que en una narrativa se puede jugar con el tiempo, ir y venir en él como lo disponga el lugar de producción. 4) Como he mencionado antes, es un discurso, es decir, tiene un lugar de producción desde el cual emerge. Este lugar está determinado por una forma de comprensión del orden social y de un centro desde el cual emana el mensaje que se espera extender. Desde la perspectiva de Bourdieu, diríamos que ese lugar de la producción es una posición dentro del campo político-social-económico-cultural, la cual cuenta con capitales específicos para, desde allí, dar forma al relato.

Los elementos mencionados nos permiten perfilar ahora sí la funcionalidad y la valoración atribuidas a la narratividad. En el primer caso, toda narrativa construida para representar la realidad cumple la función de fijar una idea moralizante basada en el reconocimiento de la ley que ordena un sistema social —cualquiera que este sea—, así, puede incluir debates sobre tensiones entre lo legal y lo legítimo, lo justo y lo injusto, el buen obrar y el mal obrar, etc., respecto a un suceso o situación determinada. En palabras del autor: “Donde, en una descripción de la realidad, está presente la narrativa, podemos estar seguros de que también está presente la moralidad o el impulso moralizante.” (White, 1992: 38).

La funcionalidad de esta forma de representar la realidad no se agota allí, entraña un elemento fundamental: se narrativiza o lo que es lo mismo, se usa la narrativa de hechos ocurridos, cuando existe algún problema, debate o conflicto específico en el sistema social. Así, mediante la narración, la historia contada concluye con una mor-aleja, con un principio moralizante que resuelve la situación en el texto y que, desde luego, dejará algún mensaje sobre qué posición adoptar ante dicho conflicto en el sistema social, posición que al ser moralizante suele dar dos opciones en lugar de abrir un abanico de posibilidades (mor-aleja, moral que aleja).

Además, a través del juicio moral se elabora el cierre del relato marcando lo que podría ser el comienzo de una nueva historia en la cual el conflicto o la situación problema ha sido transformada. Las siguientes citas de White ilustran estos elementos:

Como no hay “discusión”, no hay nada que narrativizar, no hay necesidad de que los hechos “hablen por sí mismos” o sean representados como si pudiesen “contar su propia historia”. (...) Richerus tenía algo que narrativizar porque había esta disputa (...) Lo que faltaba para una verdadera resolución discursiva, para una resolución narrativizante, era el principio moral a la luz del cual Richerus pudiera haber juzgado la resolución como justa o injusta” (White, 1992: 34).

Sugiero que la exigencia de cierre en el relato histórico es una demanda de significación moral, una demanda de valorar las secuencias de acontecimientos reales en cuanto a su significación como elementos de un drama moral. ¿Se ha escrito alguna vez una narrativa histórica que no estuviese imbuida no sólo por la conciencia moral sino específicamente por la conciencia moral del narrador? (White, 1992: 35).

Ahora bien, ¿de dónde viene la valoración que damos a la narratividad para representar la realidad? Más allá de cómo contar o no la historia o cuál debe ser la forma correcta o más real de hacerlo, el autor sugiere que el valor que damos a la forma narrativa para representar acontecimientos reales se origina en el deseo de pensar o sentir que la realidad ocurre no como realmente es, sino obedeciendo a una visión imaginaria de la vida. Es decir, el deseo de sentir que lo real —el mundo— se nos presenta en completitud, con la claridad de temas centrales, desarrollado de forma coherente entre un inicio y un cierre, y exhibiendo cierta plenitud. El argumento cuenta con un sustrato lacaniano, sin embargo, sin la pretensión de llevarlo a fondo, White afirma lo siguiente:

Simplemente quiero sugerir que podemos comprender el atractivo del discurso histórico si reconocemos en qué medida hace deseable lo real, convierte lo real en objeto de deseo y lo hace por la imposición, en los acontecimientos que se representan como reales, de la coherencia formal que poseen las historias. (...) En este mundo, la realidad lleva la máscara de un significado, cuya integridad y plenitud sólo podemos imaginar, no experimentar. En la medida en que los relatos históricos pueden recibir un cierre narrativo, o que puede suponerseles una trama, le dan a la realidad el aroma de lo ideal. Esta es la razón por la que la trama de una narrativa histórica es siempre confusa y tiene que presentarse como algo que “se encuentra” en los acontecimientos en vez de plasmado en ellos mediante técnicas narrativas. (1992: 35).

Teniendo en cuenta que la narrativa parece ser el modo de discurso común entre las diferentes culturas del género humano⁵ para representar la realidad, lo problemático no es recurrir a la ficción o a la imaginación para lograr este cometido, sino, en primer lugar, el uso que se hace de ella para fijar una idea moralizante que no es explícita como contenido del relato, en términos de los acontecimientos que este trata; y en segundo lugar, que simultáneamente a la idea moralizante, el sujeto (hombre o mujer) ante el relato es seducido por una realidad posible únicamente en el orden de la imaginación, pero la cual se le presenta como la realidad misma que le “habla por sí sola”.

Entonces, la clave de la narrativa para representar hechos históricos es que su significado no depende exclusivamente de los hechos que cuenta, sino de cómo los cuenta, es decir, de la forma como estos son articulados en la trama para fijar un juicio moralizante. El significado del relato es construido a partir de la selección de hechos de los que se decide hablar, así como de las asociaciones planteadas entre ellos. Además, es el autor o la autora del relato quien decide la forma que le da desde su posición y comprensión dentro del sistema social al cual pertenece.

Lo paradójico del uso de la narratividad para hablar de acontecimientos reales es que al haberse naturalizado como forma de comprensión en nuestra época, en tanto más carácter narrativo tiene un relato más real nos parece, pero al mismo tiempo, en tanto más narrativo es, más se aleja de la realidad a la que pretende acercarse —los acontecimientos que pretende narrar—. La comprensión de la realidad entonces, se convierte en apariencia de realidad.

3 Representar el pasado, construir el presente

En los dos capítulos anteriores he hablado acerca de la representación de la realidad y su profunda relación con lo imaginario, ese mundo de donde no solo surge y adquiere sentido, sino también, la dimensión en la cual se forja la subjetividad. Esta reflexión conceptual ha sido llevada al campo de la televisión, en particular, a las representaciones construidas por el medio a través de las series de ficción, hecho que nos ha permitido ver que, como espectadoras y espectadores, intervenimos en el efecto de realidad cobrado por las representaciones televisivas, aunque no necesariamente seamos conscientes de ello.

⁵ Piénsese también en los mitos, las leyendas y demás relatos que forman parte del acervo cultural y de la forma de comprender y actuar en el mundo de una comunidad.

Sin embargo, lo anterior no es óbice para pensar en el lugar de producción o en la operación ideológica que acompaña toda representación dado su carácter construido, por tanto, también en la forma como se fabrican las representaciones por parte del medio televisivo para encaminar un efecto de realidad a través de técnicas y estrategias comunicativas, dentro de ellas la neotelevisión, la postelevisión y la narratividad.

Ahora bien, aunque todo producto televisivo establece una relación con la realidad en términos de su operación de representación del mundo, dentro de los productos de ficción televisiva existe una tendencia a producir series de ficción denominadas por sus productores como “basadas en hechos reales”, haciendo referencia a que son inspiradas en acontecimientos históricos de una sociedad específica. En virtud de este fenómeno, se hace necesario pensar en las convergencias y divergencias de la construcción de representaciones de la realidad, incluidas las formas que las estructuran, con la memoria del contexto sociocultural en el cual operan.

A continuación pasaré a conceptualizar desde dónde y cómo entender la memoria en el marco de esta investigación; su vinculación con la representación de la realidad y con la forma narrativa; así como un modelo semiótico-cultural desde el cual comprender la memoria colectiva y, dentro de ella, la televisión como medio; para finalmente plantear dos tipos de memoria desde una perspectiva filosófica y propositiva, si se quiere, en términos de una función ética del recordar.

3.1 Memoria colectiva, recuerdo y olvido

La memoria desempeña un papel importante en los diversos contextos de la praxis cultural de una sociedad en términos del recordar y el olvidar, acciones que se hacen visibles en los múltiples elementos, representaciones del pasado y producciones artísticas de los grupos sociales que la conforman. La memoria está relacionada con todas las dimensiones del acontecer humano: el aprendizaje individual y colectivo; las formas de organización social económica y política; las tradiciones; la religión y la espiritualidad; la formación de subjetividades; etc. Esto significa que la pregunta por la memoria, el recuerdo y el olvido no puede ser —y de hecho no ha sido— abordada desde una sola disciplina, requiere del diálogo constante entre múltiples perspectivas científicas.

A partir de los años ochenta hemos presenciado un crecimiento notable de los estudios sobre la memoria en el mundo, una especie de boom que ha implicado posiciones encontradas

frente al estudio de la memoria, desde las más propositivas que establecen puntos de encuentro entre las disciplinas, por ejemplo, el hecho de que las diferentes ciencias que lo han abordado, con sus especificidades y métodos, converjan con las teorías generales sobre los medios de comunicación y la cultura; hasta las más disociadoras, en virtud de las cuales nos encontramos con múltiples conceptos cuyas similitudes, diferencias y formas de relación son complejas.

La principal crítica difundida y punto álgido de discusión —pero en la misma medida reto para la construcción— es que “la investigación sobre la memoria está abordando fenómenos idénticos, pues el concepto de memoria representa, para muchos escépticos, una homogenización inaceptable de fenómenos muy diferentes.” (Erll, 2012: 7). Frente a las posiciones separatistas y a las que avizoran el peligro de la dilución de límites conceptuales, la autora plantea que precisamente por esas razones vale la pena continuar estudiando la memoria, para tejer nuevas relaciones donde ya se ha logrado ver lo dispar y lo difuso desde diferentes disciplinas; y que los estudios culturales son un campo de trabajo propicio para ello por cuanto su génesis en la Filosofía posmoderna de la historia y en el postestructuralismo, les han permitido concebir la memoria como una construcción discursiva dependiente del contexto en el cual es producida.

La perspectiva que estructura mi investigación en este ámbito es la propuesta de Astrid Erll y el concepto amplio de *memoria colectiva*, entendida como un campo dentro del cual se encuentran fenómenos culturales diversos que representan relaciones entre el pasado y el presente en contextos determinados, en sus palabras: “un concepto genérico que cobija todos aquellos procesos de tipo orgánico, medial e institucional, cuyo significado responde al modo como lo pasado y lo presente se influyen recíprocamente en contextos socioculturales.” (Erll, 2012: 8). Así definida, la memoria colectiva no hace referencia al recuerdo de una agrupación que se opone a la Historia, ni a un relato veraz y único por desenmarañar, sino al espacio en el cual convergen tradiciones, experiencias, estudios científicos, artes, y demás posibilidades de expresión de la relación entre memoria y cultura en una sociedad.

Además de ser ese gran paraguas, en términos analíticos, la memoria colectiva tiene dos formas que nos permiten ver su relación con la cultura en la sociedad: *la memoria colectiva individual*, forjada en la individualidad pero determinada por el contexto sociocultural; y la *memoria colectiva de la sociedad*, entendida no como la suma de memorias individuales, sino metafóricamente, como la relación social que mantiene una comunidad con el pasado, expresada

a través de los medios, las instituciones sociales y las prácticas. Estos dos procesos de la memoria cultural operan en constante interacción, como lo explica Erll:

No hay ninguna memoria individual precultural; pero tampoco hay una cultura que se separe del individuo y que sólo se encarne en los medios y las instituciones. Así, como los esquemas socioculturales determinan la memoria individual, la memoria de la cultura, que se representa en los medios y las instituciones, también ha de actualizarse como puntos de vista en los individuos. (2012: 135).

Ahora bien, para comprender y perfilar más el foco de mi postura frente al tema de la memoria, considero relevante mencionar una relación conceptual que articula *memoria*, *recuerdo* y *olvido*, y que, según la autora, comparten la mayoría de disciplinas que estudian el fenómeno de la memoria, más allá de las diferencias existentes entre ellas:

el recordar se debe concebir como un proceso, los recuerdos como su resultado y la memoria como una habilidad o estructura cambiante. No obstante, la memoria es invisible. Sin embargo, del examen de actos del recuerdo concretos y que ocurren en contextos socioculturales muy determinados, se pueden inferir hipótesis sobre la naturaleza de la memoria y sobre cómo funciona. (Erll, 2012: 10).

De allí que las culturas del recuerdo sean el objeto de estudio para llegar a la memoria colectiva, ese campo amplio que configura el centro de interés de las investigaciones sobre la memoria desde los estudios culturales.

El recordar entraña dos características centrales que lo definen, así como una relación interdependiente con el olvidar. En el primer caso, el proceso de recordar implica, de una parte, una *relación con el presente* desde el cual *se mira el pasado* para reagrupar información y traerla de nuevo, sin embargo, ese traer de nuevo no significa traer exactamente una información tal como fue vivida o percibida en su momento, en tanto que los recuerdos cambian según el presente desde el cual se miren. De otra parte, el proceso de recordar requiere también de *alguien* quien recuerda, es decir, de *alguien* que, ubicado en un presente y contexto determinados, hace una *selección* de hechos o de información que considera relevante traer al presente. En síntesis: “Los recuerdos no son copias objetivas de percepciones pasadas, ni mucho menos de una realidad pasada. Los recuerdos son reconstrucciones subjetivas, en alto grado selectivas y dependientes de la situación que se evoque.” (Erll, 2012: 10)

En el segundo caso, así como recordar es un *proceso*, olvidar también lo es, de modo que olvidar y recordar son dos procesos que conforman la memoria y cuya relación es, al mismo

tiempo, complementaria y paradójica. Como lo explica Erll (2012), a partir de su lectura de Gary Smith y Elena Esposito, el olvido es necesario para la economía de la memoria, sólo en la medida en que se olvidan cosas existe “espacio” para recordar otras, o lo que es lo mismo, el exceso de información es también una forma de olvido como ocurre con la internet y su publicación exponencial de textos; además, olvidar es necesario para hacer generalizaciones y esquemas mentales que serían imposibles de conseguir sin prescindir de los detalles —esta misma idea es sostenida por Tzvetan Todorov (2000) y será ampliada al finalizar este capítulo—. Por lo anterior, la relación entre recordar y olvidar es complementaria, pero también es paradójica en cuanto que recordar es una acción completamente intencional, contraria al olvidar, que escapa a toda voluntad; “Es cierto que los recuerdos son como pequeñas islas en un mar de olvido. En el procesamiento de la experiencia de la realidad, el olvidar es la regla, el recordar la excepción.” (Erll, 2012: 11).

3.2 Representación, narratividad y memoria colectiva, ¿Qué tienen en común?

Recogiendo los hilos tejidos a lo largo del capítulo, hemos llegado al punto de articulación conceptual entre la representación de la realidad, la narratividad como forma de construir representaciones de la realidad y la memoria colectiva. Estos tres elementos centrales en mi tesis comparten una condición esencial: su carácter de constructo, y como tal, exhiben varios elementos comunes. En primer lugar, ninguno de ellos es una reproducción fiel de la realidad sino una interpretación de la misma, una reconstrucción a partir de una forma de ver unos hechos cualesquiera que estos sean. En segundo lugar, dada la imposibilidad de abarcar la realidad como un todo, esa interpretación es el producto de un trabajo de selección de información extraída de esa realidad, es decir que en la operación de selección de unos hechos para ser representados, relatados o recordados, indefectiblemente se excluyen u olvidan otros. En tercer lugar, dicha selección no aparece por generación espontánea, tampoco es inocente ni neutral, de modo que implica la participación de un lugar específico de producción desde el cual se discrimina; ese lugar de producción —por tanto la visión que exhibe— está determinado por el marco social, político, económico y cultural de la posición que ocupa en la sociedad. En cuarto lugar, teniendo en cuenta que la representación, la narrativa y la memoria son producto de una selección de hechos realizada desde un lugar de producción y que desde ese lugar se decide además, cómo relacionarlos para ser expresados, estos tres elementos admiten la ficción en su

relación con lo imaginario. Y en quinto lugar, en términos de la relación temporal entre el pasado y el presente, se narran y se recuerdan hechos del pasado, pero también se representan hechos ocurridos si pensamos que en sentido estricto cada segundo que se termina hace parte del pasado. Así, narratividad, memoria y representación dan cuenta de construcciones hechas desde el presente sobre el pasado, desde un presente enmarcado en un contexto específico que interviene en dichas construcciones, por lo tanto, desde el cual éstas deben ser leídas.

Ahora bien, con tantos elementos comunes, ¿representación, narrativa y memoria podrían terminar siendo lo mismo? ¿Cuál sería la diferencia? Como construcciones discursivas, la representación de la realidad, la narratividad como forma de construir representaciones de la realidad y la memoria, pertenecen, si se quiere, a una misma familia, sin embargo el factor esencial que las hace distintas, y al mismo tiempo nos lleva a una reflexión común, es la función que cumplen en la sociedad, el objetivo que persiguen. He dicho que el fin último de toda narrativa es fijar una idea moralizante ante la lectura de un hecho sobre el cual existe controversia en el contexto socio-cultural del cual emerge el relato. La memoria busca mantener vivos aspectos del pasado que un grupo social considera necesarios o importantes en el presente. Y la representación pone a circular una forma de ver el mundo que, en el caso de medios masivos de comunicación como la televisión, puede posicionarse como imperante.

El aspecto de reflexión común que quiero plantear, y que no es difícil predecir, es que en la medida en que estas tres formas discursivas se construyen en contextos socioculturales, los cuales, recíprocamente son contruidos y moldeados por ellas, entrañan un carácter político o ideológico —o ambos—. Fijar una moral, mantener vivos aspectos del pasado y posicionar una visión de mundo son operaciones de gran poder individual y colectivo para la construcción y reproducción de una sociedad, lo problemático surge —a mi parecer— en la relación que estos tres discursos establecen con la realidad en el sentido de “hacer sentir” que están contando la realidad tal como es o como ha sido, que como dijera White (1998), “los hechos hablen por sí mismos”, y que en virtud de la forma que revisten lo que dicen es “la verdad” —como si existiese una—. En síntesis, su pretensión de realidad y, por tanto, de verdad.

En términos epistemológicos, es posible identificar tres formas de pensar la memoria, una obedece a la reflexión que podría denominarse filosófica respecto a lo que es y a las implicaciones que trae consigo; otra desde la vertiente psicológica, aborda su funcionamiento en términos cerebrales; y la tercera, de corte culturalista, en la que diversas teorías convergen sobre

la estrecha relación entre cultura y memoria, siendo la memoria, como lo plantea Erll, “la condición, el componente o el producto de procesos culturales.” (2012: 13). Estas teorías “reconocen y problematizan la constructividad, colectividad, caracterización del recuerdo a través de los signos y los medios en el contexto sociocultural.” (2012: 13). Como he anunciado al comienzo de este capítulo, esta investigación se enmarca en la tercera perspectiva, sin embargo, dentro de ese marco, haré una mirada sobre la reflexión y los tipos de memoria desde la perspectiva filosófica de Zvetan Todorov, teniendo en cuenta que el relato sobre el cual pretende hacer memoria la serie televisiva nace en un contexto histórico de violencia y conflicto armado con la presencia latente de la idea o el deseo de construcción de paz, contexto que será perfilado en el segundo capítulo de este documento.

3.3 Comprender la memoria: un modelo semiótico cultural

Partiendo de la estrecha relación entre memoria colectiva y cultura, así como del concepto *culturas del recuerdo*, Erll presenta un modelo semiótico-cultural que considera la memoria colectiva como un sistema de signos pluridimensional a la luz del cual es posible estudiar y comprender el funcionamiento de las diferentes formas de relación con el pasado en una sociedad. Antes de explicar el modelo, quiero precisar de dónde viene y qué entender por *culturas del recuerdo*.

El concepto nace en la Unidad de Investigación Especializada UIE 434 GieBen en Alemania, con la idea de contrastar el concepto de *memoria cultural* propuesto por Aleida y Jan Assmann (precursores o referentes fundamentales de la investigación sobre la memoria desde los estudios culturales) con el de *culturas del recuerdo* que consideraban más dinámico, creativo y plural. Entonces, se privilegió el término *recuerdo*, ya que el de memoria suele ser asociado con metáforas de almacenamiento, y se definió el uso plural *culturas del recuerdo* para dar cuenta de todas las formas y los cambios histórico-culturales que pueden adoptar las prácticas y conceptos del recuerdo, no solamente aquellos asociados a ideas fundacionales o de sostenibilidad temporal extensa, como suponía el concepto de *memoria cultural* de los Assmann.

Por inferencia, la anterior afirmación implica que el concepto *memoria cultural* de Aleida y Jan Assmann es estático. Me detendré aquí un poco no tanto para comprender en qué medida esto es así o no, sino porque el abordaje de este contraste implica conceptualizar dos tipos de

memoria importantes a tener en cuenta en el análisis de esta investigación: la memoria colectiva cultural y la memoria colectiva comunicativa.

Las diferentes formas de relación con el pasado que componen la memoria colectiva pueden clasificarse en dos tipos: *memoria colectiva comunicativa* y *memoria colectiva cultural*. Hasta aquí, la propuesta de los Assmann y la de *culturas del recuerdo* de la UIE 434 GieBen son iguales, en tanto que esta última se construye a partir de la teoría de los primeros. Para los Assmann la *memoria comunicativa* se basa en la interacción cotidiana, de allí que su contenido sean las experiencias históricas con un horizonte temporal limitado y cambiante de no más de entre ochenta y cien años (contemporáneo); dada la volatilidad de sus contenidos no es posible asignarles un sentido fijo; cualquier individuo es completamente válido para el ejercicio del recuerdo y la interpretación del pasado. La memoria comunicativa es asociada generalmente a los estudios de la Historia Oral. En contrapartida, conciben la *memoria cultural* (centro de su teoría) como:

“(...) el inventario propio de cada sociedad y de cada época de todos los textos, imágenes y ritos que se utilizan o se practican de manera permanente, y gracias a cuya *conservación* se estabiliza y se transmite la imagen que el grupo tiene de sí mismo, el conocimiento del pasado, que es esencial (pero no exclusivamente) compartido de manera colectiva; se trata del conocimiento que el grupo toma como base para crear su conciencia de unidad y particularidad” (Assmann, 1998: 15) (En Erll, 2012: 38).

En esto radica la rigidez conceptual que se requería dinamizar. Como lo explica Erll (2012), la memoria cultural así entendida es un inventario fijo de contenidos referidos a un pasado lejano, los cuales funcionan como mitos fundacionales, de carácter normativo, y cuya interpretación y continuidad requiere de la formación de especialistas del recuerdo como sacerdotes, archivistas, chamanes, etc. La UIE 434 GieBen, así como Erll —pues forma parte de dicho centro de investigación—, optan por enriquecer los conceptos de *memoria colectiva comunicativa* y *memoria colectiva cultural* a la luz del concepto amplio de cultura que engloba la “totalidad de las interpretaciones que un ser humano tiene de sí mismo en un contexto dado” (2012: 156), concepción compatible con las visiones actuales de la Semiótica y la Antropología. En esta línea, *memoria comunicativa* y *memoria cultural* no son opuestas. Ambas son fenómenos de la cultura, pues de ésta última forma parte también el mundo de la praxis cotidiana, de modo que la memoria cultural de los Assmann da cuenta solo de uno de los ámbitos de la memoria de una cultura (la construcción de versiones normativas del pasado); igualmente ambos tipos de

memoria son comunicativas pues solo a través de la comunicación el recuerdo puede ser transmitido, ya sea en el ámbito de la memoria cultural comunicativa de la cotidianidad, o de la memoria cultural obligatoria.

Como fenómenos culturales, estos dos tipos de memoria funcionan de manera interdependiente y su diferencia central radica en la *conciencia del tiempo* y el *sentido* que, respecto a ellas, forjan los sujetos del contexto sociocultural dado. La diferencia ya no está en la distancia temporal medible entre la ocurrencia del hecho recordado y el presente del recordar, sino en la visión colectiva que se da a lo recordado y con ella, en la ubicación temporal que se le asigna. Dicho de otro modo, la *memoria comunicativa* implica que los hechos recordados se ubican en el horizonte social cercano, independientemente de si se vivieron o se sabe de ellos a través de representaciones mediales, de modo que su significado es importante para la experiencia vital cotidiana de cada grupo, y el sentido que producen es social; para la *memoria cultural*, en cambio, los hechos recordados se ubican en el horizonte cultural lejano, con independencia también de si se vivieron o si se conocen medialmente, por tanto su significado es importante para todos los grupos que hacen parte de la formación cultural, ya sea en el orden de acontecimientos fundacionales, normativos, formativos o de otra índole, de modo que el sentido producido es cultural. (Erll, 2012).

En este punto es importante hacer una claridad analítica para efectos de esta investigación. Por una parte se tienen los hechos históricos del pasado que son representados en la serie televisiva *Escobar, el patrón del mal*, los cuales pueden ser analizados a la luz de esta propuesta de memoria colectiva comunicativa y memoria colectiva cultural, en razón a la conciencia y el sentido que la sociedad colombiana les asigna. Por otra parte se tiene la representación de los hechos históricos del pasado que fueron llevados a la pantalla televisiva, la cual puede ser analizada en términos de memorias colectivas comunicativa y cultural, en razón a la posible conciencia y sentido que desde el contexto colombiano se puede observar. A esta segunda opción pertenece el ámbito de esta investigación.

Retomando, el modelo semiótico-cultural de la memoria colectiva tiene como génesis las ideas del mecanismo semiótico de la cultura propuesto por Jurij Lotman y Boris Uspenskij (1979, 1996), pues integra de forma sobresaliente la memoria como condición para toda construcción cultural. Para ellos, la cultura, entendida como un sistema de signos cuyos efectos

se mantienen en el tiempo, requiere de una estrecha relación con la memoria para su existencia; la cultura es la memoria de una sociedad no transmitida hereditariamente.

Desde dicha perspectiva, el sistema de signos que compone la cultura consta de tres dimensiones de cuya relación dinámica depende su funcionamiento: 1) los usuarios semióticos (hombres, mujeres, instituciones, sociedad); 2) la cultura materialmente dicha, es decir, las objetivaciones compuestas por conjuntos de textos; y, 3) la cultura mental, es decir, los códigos utilizados. Así, mediante la apropiación de los códigos, los usuarios semióticos comprenden los textos producidos y transmitidos en la cultura, en palabras de la autora: “En una formación cultural específica, los códigos mentales colectivos se manifiestan y producen al mismo tiempo en la interacción social y en las formas culturales de expresión.” (ErlI, 2012: 140).

Este modelo tridimensional de la cultura es aplicable también a las *culturas del recuerdo*, entonces, analógicamente, la memoria colectiva surge a partir de la interacción dinámica de las tres dimensiones de la cultura del recuerdo de la cual emerge, a saber: a) dimensión social, formada por todas las personas e instituciones que “participan en la producción, el almacenamiento y la evocación del saber relevante para el colectivo” (2012:141); b) dimensión material, compuesta por los medios de la memoria colectiva, es decir, todas las formas a través de las cuales los contenidos de la memoria colectiva son objetivados (codificados) para circular en la sociedad, formas como: ritos, monumentos, textos, pinturas, etc.; y c) dimensión mental, integrada por aquellos esquemas y códigos propios de la cultura (representaciones, modelos de pensamiento, valores, etc.) que no solo permiten el recordar colectivo mediante la transmisión simbólica, sino que en la misma operación del recuerdo, son modificados o reciben algún tipo de efecto.

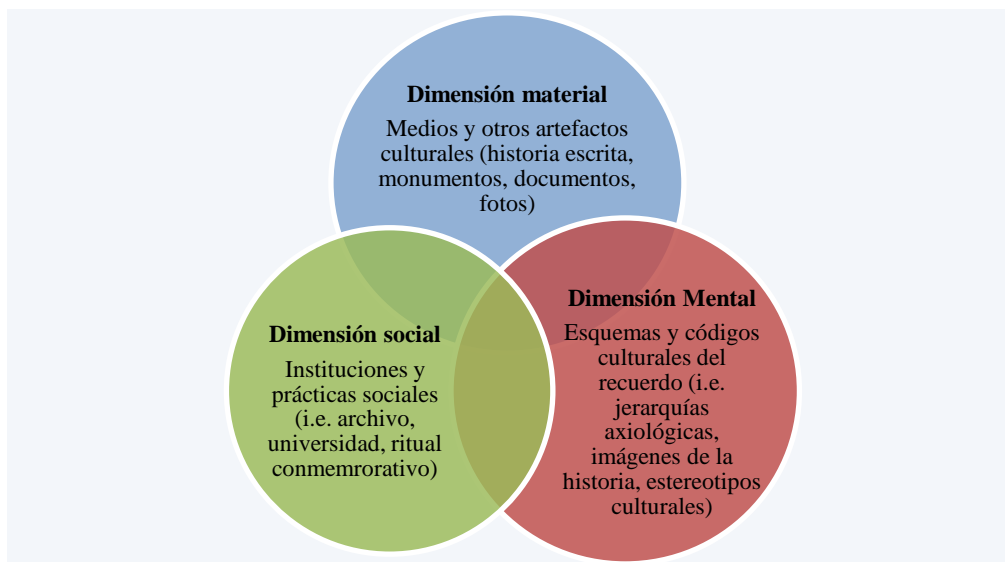


Figura 1. Las tres dimensiones de la cultura del recuerdo. Fuente: Erl, 2012: 142.

De esta manera, en el modelo se propone la memoria colectiva, de una parte, como un entramado dinámico de procesos sociales, materiales y mentales, no acabado y en permanente construcción, y de la otra, como ocurre con el concepto de culturas del recuerdo, como una construcción que admite la existencia de múltiples formas de relación con el pasado, incluso al interior de una misma sociedad, donde se reconoce la coexistencia de diferentes comunidades del recuerdo que suelen competir entre sí.

Además de la dimensión material, la codificación de las relaciones con el pasado se realiza con la intervención de las formas simbólicas, es decir, de diversos sistemas simbólicos que nos permiten aprehender el mundo, por ejemplo, los mitos, la religión, el arte, las ciencias, etc., las cuales determinan las cualidades de los contenidos recordados. Como lo expresa Erl: “*Los medios, los sistemas simbólicos y las formas de expresión* (p.ej. los modelos de distribución, las convenciones de estilo y el lenguaje visual) son tres coordenadas que determinan de manera decisiva el *modo* como una cultura del recuerdo recuerda el pasado (p.ej. como historia de vida, como mito, como hecho histórico decisivo, como aventura romántica o como hecho científico.)” (Erl, 2012: 143).

Finalmente, así como las formas simbólicas son determinantes en la praxis del recordar, también lo son los discursos de la vida cotidiana que se tejen entre ellas.

3.3.1 Televisión: medio de la memoria colectiva

Sin desconocer la importancia de las tres dimensiones del modelo, quiero resaltar el papel fundamental que cumplen los medios de comunicación por dos razones. La primera, porque son el puente entre los niveles psíquico y social del recuerdo, entre los esquemas mentales y los esquemas de la comunidad, esquemas que, dicho sea de paso, no serían fijados socialmente sin el procesamiento individual de los sujetos (hombres y mujeres) que pertenecen a dicha comunidad. Sin embargo, su función de mediación no se limita a la comunicación entre las dimensiones individual y social del recordar colectivo pues, al mismo tiempo, los medios transforman estas dimensiones. Sólo a través de los medios, las visiones individuales pueden ir a formar parte de la memoria colectiva y, a la inversa, sólo a través de las mediaciones, los contenidos del recordar colectivo pueden entrar a formar parte de los esquemas mentales de sus integrantes.

En cuanto a la segunda, los medios no son un lugar neutral para depositar y circular contenidos del pasado. Recordemos que la memoria colectiva, a través del ejercicio del recuerdo, tiene un carácter de constructo en la medida en que no es una reproducción fiel del pasado, sino una construcción de “realidad” a partir de una selección de hechos que se considera importante traer al presente. En ese proceso de construcción, el medio elegido para la comunicación determina la forma como esa relación con el pasado será percibida, procesada y recordada por las personas y las comunidades, así, las formas que comportan los medios también significan. Los medios contribuyen a crear sentido. El medio determina el mensaje afirma Erll, mientras trae una cita muy puntual de Aleida y Jan Assmann: “Todo lo que se puede saber, pensar y decir del mundo, sólo se puede saber, pensar y decir en dependencia de los medios que transmiten ese saber” (2012: 171). En suma, los medios dan sentido al mundo.

En el segundo apartado de este capítulo, presenté la neotelevisión, la postelevisión y la narratividad como poderosas formas de construcción del discurso televisivo, sin embargo, para comprender mejor la especificidad de la televisión como *medio de la memoria colectiva*, me interesa traer la propuesta de Erll sobre el funcionamiento de los medios como un modelo de dos dimensiones: material y social. Veremos que las formas de construcción del discurso televisivo entran a formar parte activa de la dimensión material de la televisión, no solamente como medio de comunicación, sino también como uno de los medios del recordar colectivo.

El modelo de Erll tiene como antecedente el *concepto compacto del medio*⁶ de Siegfried Schmidt, entendido como un sistema compuesto por cuatro elementos: instrumentos semióticos de comunicación, dispositivos técnico-mediales o tecnologías mediales, institucionalización social sistémica del medio, y ofertas o repertorio medial concreto. La autora propone trascender dicho concepto a un *concepto compacto perteneciente a los estudios culturales del recuerdo*, para ello, toma los elementos del sistema de Schmidt y los reorganiza en un modelo de dos dimensiones del medio de la memoria colectiva: una material y la otra social.

La *dimensión social* comprende la transformación del sistema semiótico de la cultura —o sistemas semióticos de las culturas—, es decir, la transmisión del contenido de la dimensión material del medio de la memoria a la sociedad, su institucionalización y funcionalidad. Dicha funcionalidad se puede dar en dos sentidos: en un primer sentido, la que intencionalmente determina el medio desde su construcción, por ejemplo, la edificación de un monumento; en un segundo sentido, la que depende de los receptores del recuerdo transmitido por el medio, quienes lo apropian de forma consciente o inconsciente. La institucionalización de los contenidos de la memoria colectiva ocurre en mayor medida en el plano de la memoria cultural, explicada anteriormente.

Dado que la dimensión social excede el objeto de esta investigación, me centraré en la *dimensión material* de la televisión como constructora de representaciones de la realidad, y en esa medida, como medio de la *memoria colectiva comunicativa*, con sus potenciales funciones y posibles efectos en el contexto cultural colombiano.

La *dimensión material* está compuesta por tres elementos que funcionan en permanente interacción. El primero se refiere a los *instrumentos de comunicación*, es decir, las posibles formas materiales que tienen la capacidad semiótica para expresar el contenido seleccionado de la relación establecida con el pasado que se desea poner a circular, por ejemplo, la lengua oral, la escritura, la imagen audiovisual, etc. El segundo elemento tiene que ver con las *tecnologías mediales* utilizadas para transmitir los contenidos de la memoria colectiva en términos i) espaciales, con el fin de llegar al mayor número posible de personas del contexto sociocultural —un alcance masivo en el caso de la televisión—, y ii) temporales, en el sentido de conseguir una difusión perdurable en el tiempo. Es importante no perder de vista en este aspecto que, como

⁶ Para profundizar en el modelo de Siegfried Schmidt consultar su libro *Kalte Faszination*, publicado en el año 2000. Astrid Erll resalta el esfuerzo de Schmidt por la búsqueda de una teoría abarcante de lo medial que integre las múltiples perspectivas teóricas para el estudio de los medios de la memoria, así como las teorías de medios.

se ha dicho, los medios no son un mecanismo neutral de transmisión, sino que precisamente sus características materiales (capacidad y límites) marcan el sentido del mensaje difundido. El tercer elemento nos sugiere a *las objetivaciones culturales*, es decir, los productos materiales concretos ofrecidos por el medio para el recuerdo, los cuales aportan de diferentes maneras en el amplio campo de la memoria colectiva, ya sea como repertorios contemporáneos de la memoria comunicativa, como objetos y al mismo tiempo contenidos fundacionales de la memoria cultural, como lugares de almacenamiento del recuerdo, como motivadores del diálogo intergeneracional sobre acontecimientos pasados, entre otros.

Vale la pena insistir en que las diversas formas que puede comportar el repertorio medial influyen de manera determinante en los sujetos que se relacionan con él. La Narrativa es una de esas formas.

En síntesis, la *cultura*, entendida como un sistema de signos cuyos efectos se mantienen en el tiempo, requiere de una estrecha relación con la memoria para su existencia, y en esta medida, con los procesos de recordar y olvidar. El funcionamiento de este sistema de signos depende de la interacción de tres dimensiones: social, material y mental. Por extensión, este modelo tridimensional es aplicable también a las *culturas del recuerdo*, concepto introducido, no solo por la ya mencionada relación entre memoria y cultura, sino porque da cuenta de todas las formas y los cambios histórico-culturales que pueden adoptar las prácticas y conceptos del recuerdo en una sociedad determinada. Así, la *memoria colectiva*, ese concepto amplio que incluye todos los procesos de tipo orgánico, medial e institucional referidos a las diferentes maneras de relacionar el pasado y el presente en un contexto sociocultural determinado, surge a partir de la interacción dinámica de las tres dimensiones de la cultura del recuerdo de dicho contexto. A su vez, en términos analíticos, la *memoria colectiva* se expresa mediante dos formas en permanente interacción: la *memoria colectiva individual* y la *memoria colectiva de la sociedad*.

Finalmente, la televisión, como uno de los *medios de la memoria colectiva*, forma parte de la dimensión material de las culturas del recuerdo y puede ser estudiada en relación con dos sub-dimensiones que la componen: *material* y *social*.

3.4 Una aproximación filosófica o ética a la memoria

He tratado la memoria colectiva como un concepto amplio que permite reunir todo tipo de procesos culturales o formas como se relacionan el pasado y el presente en una sociedad. También planteé las dimensiones a través de las cuales puede verse analíticamente la memoria colectiva en un contexto sociocultural, así como un modelo para revisar los componentes de la televisión como medio de la memoria (aplicable por su puesto a cualquier otro medio). Sin embargo, dentro de esos procesos de relación con el pasado que conforman la memoria colectiva de una sociedad, también se encuentran los referidos a todo tipo de hechos que atentaron contra la dignidad humana de un contexto determinado, incluidos todos sus actores, siendo las guerras uno de los casos más evidentes. En este escenario surge una pregunta fundamental que no es posible pasar por alto: ¿Para qué la memoria colectiva? ¿Cuál es uso de la memoria? Y, en esta medida, ¿Cuál o cuáles son los efectos más visibles?

David Rieff (2012) sostiene que el reciente culto a la memoria, extendido en todos los países del globo, ha traído consecuencias negativas, pese a las pretensiones loables del discurso derechohumanista que lo defiende. Dichas consecuencias se resumen en dos fenómenos: de una parte, la tendencia a recordar únicamente acontecimientos violentos y de sufrimiento, ha servido más para fijar el rencor y la animadversión entre países o pueblos que se han enfrentado en conflictos armados o que han sido víctimas de hechos condenables desde todo punto de vista, que para construir la paz y la reconciliación. De la otra, la utilización de la memoria para disfrazar o para ayudar a argumentar la consecución de objetivos político-estratégicos e ideológicos por parte de ciertos Estados en el presente, por ejemplo —en opinión del autor— el programa sionista de Israel frente a Palestina, aun cuando este pueblo no tuvo nada que ver con el drama del holocausto, en palabras del autor: “Cuando las fuerzas israelíes cercaron Beirut en 1982 y el primer ministro Begin anunció que tenían a “los nazis rodeados en su búnker”, se refería a Yasir Arafat y a los combatientes de Fatah. La declaración ilustraba adónde conduce la memoria colectiva nacida del trauma cuando encuentra expresión política y sobre todo militar.” (Rieff, 2012: 102-103).

Esto es así debido a que la esencia de la memoria colectiva o histórica, según el autor, es apelar a los sentimientos y a la identificación psicológica, en lugar de a la precisión histórica. De ahí que, para él, el problema no es el uso de la memoria, sino la memoria colectiva o la cultura

del recuerdo en general. Ante lo cual, propone dejar de lado la cultura del recuerdo, conservar la Historia como trabajo de profesionales o científicos, y dedicar los esfuerzos a la cultura del olvido, sin que ello implique negar el pasado, o exigir olvido por parte de quienes “han sufrido la herida, o de sus hijos” (2012: 114). En concreto, propone darle la vuelta al concepto negativo que en los debates actuales sobre la memoria se le suele asignar al olvido para pasar a verlo como posibilidad: “¿Y si en lugar de ser el heraldo del sinsentido, la justa medida del olvido comunitario es el sine qua non de una sociedad pacífica y decente, y en cambio el recuerdo es el empeño política y moralmente arriesgado?” (2012: 51); afirma que por esta vía es más factible la ardua labor del perdón y, por ende, el logro de la paz.

Rieff argumenta que, de acuerdo con la psiquis o el funcionamiento individual de la mente humana, así como con el pasar del tiempo y los procesos históricos, las personas indefectiblemente vamos a olvidar. Los hechos vividos con determinado sentido en una época dejarán de ser relevantes dos generaciones después, de manera que si siempre olvidamos, ¿para qué retrasar el proceso empeñándonos en recordar y permitir la manipulación del pasado para fines políticos del presente? Si tarde o temprano vamos a olvidar, mejor que sea temprano y no tarde.

Considero que las dos consecuencias negativas atribuidas a la memoria colectiva por parte de Rieff: la fijación de odio y resentimiento que pueden instar la venganza, así como la consecución de objetivos políticos e ideológicos por parte de ciertos Estados en el presente, son elementos fundamentales para reflexionar y, claro, para introducir el importante debate sobre *los usos y abusos* de la memoria, debate al cual agregaré un tercer uso y quizás el más difundido taxativamente en todos los discursos sobre la memoria histórica: recordar para evitar que el mal del pasado se repita. Sin embargo, antes de continuar con esta reflexión, quiero enfatizar mi desacuerdo en el remedio propuesto por Rieff frente a lo que para él son consecuencias de la memoria: suprimirla en razón a que ellas derivan de la esencia afectiva de la memoria colectiva y dejar los relatos del pasado a la ciencia de la Historia.

En primer lugar, como he argumentado anteriormente, entiendo la memoria colectiva como ese amplio espacio que cobija la diversidad de procesos culturales que representan las posibles formas de relación del presente con el pasado en determinado contexto, de manera que la Historia no riñe con la memoria colectiva. Contrario a esto, entra a formar parte activa de ella

para enriquecer las múltiples visiones que se tejen y entran en relación en medio de ese amplio espectro del cual se sirve un determinado contexto sociocultural para construirse y reconstruirse.

En segundo lugar, porque la Historia también es una construcción discursiva, es decir que, en tanto constructo, existe un alguien (historiador o historiadora) que la produce a partir de la lectura que hace de unos hechos desde la posición que ocupa en el contexto sociocultural al cual pertenece, posición marcada por todas las relaciones que le atraviesan. Esto no quiere decir que mi propuesta sea desconocer la importancia o el carácter científico de la Historia, ni mucho menos banalizar la profesión de historiadoras e historiadores negando la seriedad y rigurosidad de su trabajo. Mi punto es valorar los aportes científicos de la Historia como lectura del pasado, sin dejar de ver que como discurso, la Historia también tiene y nunca dejará de tener un lugar de producción, que no existe objetividad en las ciencias en tanto que son construidas por sujetos (hombres o mujeres) quienes, desde su subjetividad y posición ocupada en el entramado social, leen los fenómenos que analizan.

Teniendo en cuenta lo anterior, sea esta la oportunidad para enfatizar que —desde mi punto de vista— no existe una verdad única o pura por desenmascarar y, menos aún, que la verdad sea detentada o esté bajo la tutela de un alguien en particular, incluso en el caso de la memoria colectiva que corresponde a pasados lamentables. Un mismo hecho puede ser leído de múltiples formas dependiendo, como he señalado, de quien lee, recuerda, relata, escribe, etc., de su lugar en el contexto sociocultural, de las relaciones de poder que le atraviesan, y del presente en el que hace la operación de leer, recordar, relatar, escribir, etc. Bajo ningún argumento, esto pone en cuestión la ocurrencia de hechos pasados, menos aún de aquellos acontecimientos nefastos que nunca debieron haber ocurrido como son todo tipo de prácticas en contra de la vida y la dignidad humanas en el marco de las guerras en cualquier parte del mundo; las muertes, los dolores y el horror existieron, y para muchas personas existen; monstruoso sería dudarlo, así como exigir o dictaminar lo que las víctimas directas e indirectas deben hacer con sus historias.

Lo que resulta definitivo en este debate es la conjugación entre el lugar de producción, el presente desde el cual se recuerda, así como los medios de la memoria y las formas utilizadas para construir y hacer circular interpretaciones del pasado, pues estos cuatro factores determinan el mensaje, y para ser más exactos, el uso de la memoria en un contexto sociocultural determinado. La impresión de autenticidad y los afectos a los que suelen aludir los discursos sobre la memoria, afectos atribuidos únicamente a la esencia de la memoria colectiva según Rieff

(2012), vienen dados —en mi opinión— por la dinámica de dichos elementos. De allí que el uso de medios como la televisión, con el fenómeno reciente de producción de series de ficción abocadas al servicio de la memoria, en el sentido de fijar ideas relacionadas con el pasado de diferentes sociedades, requieran una atención apremiante por la potencia, el alcance masivo de esta *tecnología social* (funcionamiento que se explicará en el último acápite de este capítulo) y su innegable participación en el mercado capitalista de la comunicación.

No se trata de que no exista posibilidad de pensar la historia de una sociedad o de caer en un relativismo sin salida. Más bien, reconociendo el papel de las científicas y los científicos, sobre todo de la Historia, en su intención de aproximarse a ofrecer interpretaciones no amañadas de la realidad —supuestamente lejanas de ideologías—, valorar su trabajo y sumarlo al amplio espectro de la memoria colectiva de las sociedades. La cuestión parece ser entonces pensar en términos de responsabilidad, según la cual, cada persona decide en cuáles argumentos —incluidos los lugares de donde emanan— confía; en contra partida, pensar en términos de responsabilidad colectiva para garantizar no solo la existencia, sino también, la circulación de las diversas formas y los distintos procesos de relación con el pasado que pueden darse para enriquecer la mirada, el debate y, en consecuencia, nuestra postura consciente, clara y formada sobre los hechos del pasado que leemos hoy, así como sobre el uso que les damos.

Ahora bien, como he afirmado al comienzo de este apartado, el olvido no solo es necesario para la economía de la memoria, sino también, como plantea Rieff, es inherente al ser humano. Tal como Erll afirma (2012), recordar es un acto consciente mientras que olvidar simplemente ocurre sin que nos percatemos de ello. Sin embargo, más allá del destino inherente al olvido que parecemos tener como género humano —gústenos o no— en cuanto a la memoria colectiva de una sociedad, olvidar y recordar son procesos interdependientes importantes para comprender los esquemas del pasado de cara al futuro. Esto es especialmente importante en situaciones en las que se han vulnerado la vida y la dignidad humanas, por supuesto no para fomentar el odio o el resentimiento —como bien lo describe Rieff (2012) en ciertos discursos nacionalistas o de división al interior de una misma nación— sino para aspirar a procesos de construcción de paz. Olvidar y recordar como esa “justa medida del olvido comunitario” propuesta también por Tzvetan Todorov (2000), cuyo debate introduzco a continuación para pensar y finalizar con una apuesta propositiva sobre las funciones de la memoria en escenarios de violencia y guerra.

Teniendo en cuenta que toda persona y grupo social tienen derecho a recordar, a conocer y, por tanto, a dar a conocer su historia, máxime cuando se trata de acontecimientos “de naturaleza excepcional o trágica”, utilizando las palabras de Todorov (2000: 18), y además, que la memoria es por principio un proceso de selección de información del pasado traída al presente, la pregunta por el uso o los usos de esa selección y su posterior circulación es fundamental.

La recuperación del pasado no quiere decir que el pasado deba regir el presente, sino que el presente haga uso del pasado, lo que debemos preguntarnos es para qué utilizamos el pasado. Tanto Rieff (2012) como Todorov (2000, 2009) analizan y describen usos de la memoria que les permiten concluir que el culto actual que se le rinde no siempre alimenta buenas causas. En términos generales encuentran que se suele recordar para conseguir objetivos de programas políticos; para cobrar o justificar venganza; para mantener el estatuto de víctima (sea porque se vivieron los hechos o porque se es familiar de quien los vivió) en razón al cual se obtienen beneficios permanentes, en lugar de un proceso de reparación reconocido y acordado por las partes en un momento dado; y un uso que Rieff (2012) define como *Kitsch*, término con el cual se refiere al empleo de la memoria para sentirnos mejor ante el dolor o el horror de los demás, una especie de alivio porque no se está viviendo ni se ha vivido una situación tal.

Todorov (2000) propone dos tipos de memoria que responden a dos formas de leer el pasado y, por consiguiente, a dos usos diferentes: la *memoria literal* y la *memoria ejemplar*. La primera, corresponde a la esfera privada del recuerdo y se refiere a la asociación de contigüidad directa con los sucesos, según la cual, se buscan las causas, las consecuencias, las personas vinculadas a los hechos, etc., todo detalle con el fin de preservar la literalidad de lo ocurrido, literalidad que, sin ser entendida como “la verdad”, no deja de ser respetable y reconocida en su singularidad. Este tipo de asociación con acontecimientos trágicos sobre la propia persona, la familia o la comunidad a la cual se pertenece produce una continuidad entre el “ser” del pasado y el del presente, lo cual se traduce en una extensión de las consecuencias del pasado a lo largo de la propia existencia, e incluso a la del grupo, si se trata de alguien que instiga o desea replicar su relación privada con la memoria, con lo cual, es una memoria que llevada al extremo puede ser riesgosa. Vale la pena señalar que el término literal puede no ser el adjetivo más adecuado elegido por Todorov para denominar este tipo de memoria teniendo en cuenta que, en cualquier caso, todo ejercicio de memoria implica una selección de hechos del pasado, por tanto, es

cambiante dependiendo de quien recuerda y del presente desde el cual recuerda. Sin embargo, en adelante usaré este término para respetar la propuesta del autor.

En contrapartida, la segunda tipología, corresponde a la esfera pública porque, sin desconocer la singularidad de lo acontecido, por cuanto se parte de la esfera privada, se establece una asociación de semejanza entre esos acontecimientos con otros, para extraer una lección que permita orientar acciones presentes y futuras frente a posibles hechos que respondan al mismo esquema, de allí su nombre de memoria ejemplar, así como su carácter potencialmente liberador. En este punto es pertinente mencionar dos aclaraciones de suma importancia en la propuesta de Todorov (2000, 2009), la primera es que la semejanza no se refiere a una comparación burda de sucesos para determinar igualdad entre dos o más de ellos, o para valorar cuáles son peores que otros fijando una especie de ranking de la tragedia. La comparación hace referencia a encontrar qué categoría o a qué esquema más general responde el acontecimiento para comprender situaciones nuevas en otros lugares y con otras personas. Por tanto, aquí la generalización no implica el olvido o la negación maniquea de hechos condenables y dolorosos, sino de un paso adicional a la recuperación de información inicial de la memoria literal. Para explicar esto, el autor utiliza el ejemplo del psicoanálisis, afirma que se trata de una operación doble en la cual, una vez han emergido los recuerdos, el dolor es neutralizado y controlado para poder extraer la lección. En consecuencia, y aquí va la segunda aclaración, la lección para el presente tampoco se refiere a conservar los hechos en su literalidad para evitar que vuelvan a repetirse, como suele pensarse con la frase del filósofo George Santayana “quienes no pueden recordar el pasado están condenados a repetirlo” (Todorov, 2009: 7).

Una interpretación tal de esa frase, lejos de conducir a la paz o al anhelado bien, si se quiere, conduce a construir, reproducir y fortalecer polaridades entre el “bien” y el “mal”, en consecuencia, una separación entre personas “buenas” y “malas”, entre “humanos” e “inhumanos”, entre un “yo” y “los otros y las otras”, donde esos otros y otras son el mal. En pro de esta separación se han realizado múltiples prácticas en contra de esos otros y otras, que van desde el señalamiento o la sanción social, hasta la ejecución de los mismos actos en pro de los cuales han sido señalados como lo otro, inhumano, bestia, maldad, etc. Es decir, el cultivo de esa oposición no hace que los acontecimientos trágicos que atentan contra la vida y la dignidad humana no vuelvan a repetirse (la historia del género humano lo ha mostrado), sino que alivianan la responsabilidad individual de construcción social para transformarla en culpa y depositarla en

eso opuesto e incluso, a convertirse en ese otro u otra a través de la ejecución de prácticas de venganza o de administración de justicia.

Por lo anterior, la propuesta de Todorov (2009) es un camino más difícil, pero no por ello imposible. Se trata de producir un acercamiento entre un “yo” y “la otredad” y analizar los hechos en su generalidad para comprender las condiciones o esquemas bajo los cuales se sostuvieron, y con ello, reconocer que bajo los mismos esquemas cualquier persona podría haber actuado de forma igual; no se trata de justificar los acontecimientos trágicos, sino de reconocer que lo que tachamos de maldad es tan humano como lo que calificamos de bondad, es decir, que todos y todas somos potencialmente capaces de encarnar las acciones que repudiamos y que preferimos ubicar fuera de nuestro yo, en eso “otro”. En resumen, eliminar el binarismo, trascender la recordación de los hechos trágicos para, a través de la memoria ejemplar, “llamar la atención sobre los mecanismos que engendran el mal” (2009: 23), hacer las generalizaciones necesarias para identificar los esquemas que operan en dichos actos y corregirlos en el presente y para el futuro.

Ahora bien, en términos generales, podemos dar por sentado que el objetivo principal de los ejercicios de memoria en los casos de acontecimientos de violencia o de guerra que atentan contra la vida y la dignidad humanas es esclarecer la verdad e implementar mecanismos de justicia y reparación a las víctimas, así como de la ejemplaridad planteada para trascender de los esquemas pasados hacia la construcción de un presente y futuro diferentes. La discusión sobre el primer componente de dicho objetivo (la verdad, la justicia y la reparación), se refiere a temas neurálgicos relacionados con la memoria que, en sí mismos, merecen una investigación que excede el marco de esta tesis. Sin embargo, he ahondado en el segundo aspecto, el de la memoria emblemática o ejemplar, asumiendo que esa necesidad de verdad no emerge como fruto de un relato, de una investigación o de una ciencia, sino del diálogo entre la mayor cantidad posible y pertinente de procesos de relación con el pasado, provenientes de las víctimas, de quienes operaron como victimarios, de las comunidades, de las personas vinculadas a la academia, las artes, los movimientos sociales, etc., diálogo que se ubica en el amplio horizonte de la memoria colectiva, el escenario de encuentro y circulación de lecturas del pasado que deben ser enfocadas hacia la comprensión ética, filosófica, pero también hacia la ejemplaridad.

4 Televisión y cultura: cuando la representación circula

A lo largo del capítulo hemos visto que la televisión, en particular los productos de ficción, construyen representaciones de la realidad a partir de visiones sobre la misma, pero no se trata de visones neutrales sino construidas desde un lugar de producción que, desde una posición específica dentro del campo social, selecciona cuáles elementos incluir o no en el texto televisivo, así como las formas de construirlo desde la neotelevisión, la postelevisión y la narratividad. Nos hemos acercado con especial interés a los relatos que construyen relaciones con el pasado, los cuales entran a formar parte de la memoria colectiva de una sociedad.

En este contexto ha estado presente también la relación entre la representación televisiva de la realidad y lo imaginario, ese lugar de donde surge y adquiere sentido toda representación. Sin embargo no he profundizado aún en las implicaciones que esa relación tiene en el orden cultural de una colectividad —además de ser un medio de la memoria— ni en la constitución de sujetos, en particular. Por lo tanto, a continuación presento dos funciones que cumple la televisión, una en el ámbito sociocultural, y otra en los procesos de subjetivación. Respecto a la primera, afirmo que la televisión sostiene una relación bidireccional de construcción con la cultura que le da forma y a la cual, a su vez, la televisión, forma. En cuanto a los procesos de subjetivación, con base en el concepto foucaultiano de tecnología del yo y en los aportes teóricos de De Lauretis y Colaizzi sobre tecnologías social y del género, propongo el funcionamiento de la televisión como una más de éstas tecnologías para la reproducción de un orden social determinado.

4.1 El papel de la televisión en la cultura

La televisión, medio de comunicación masiva de mayor impacto durante el siglo XX, continua teniendo un papel preponderante en el siglo XXI, aun con la introducción de la internet, puesto que una de las estrategias de la postelevisión es su hibridación con la red, usándola no solo para promocionar y circular programas, sino también para introducir al público espectador en el dispositivo comunicativo. Desde la perspectiva de Imbert (2002), como hemos visto, la televisión se ha erigido como un gran ritual, ha tomado los espacios que las grandes instituciones sociales han ido perdiendo debido a sus crisis de representación, a los incumplimientos y las contradicciones de los grandes relatos (Lyotard, 1987), a fin de cuentas, a las insatisfacciones de

una realidad de la cual se desea escapar. Lo ha logrado gracias a la profunda transformación en su forma de re-presentar la realidad (descrita en el apartado 3.1), marcada por la espectacularización, la emergencia de temas y objetos de fuerte carga simbólica que habían estado ausentes del discurso público como la violencia, la muerte y el sexo; la instauración de nuevas formas de ver para dar el efecto de una transparencia total (reforzada con la introducción de innovaciones tecnológicas) y de nuevos modos de seducir al público espectador acercándolo a la realidad creada por el medio con la pretensión de eliminar la mediación entre emisión y recepción.

Pero ¿por qué un rito? Para comprender la metáfora entre televisión y Rito retomo la explicación de Imbert (2002), según la cual, como dispositivo formal el rito se puede definir por cuatro funciones que, en forma espectacularizada, cumple la televisión: *función reproductora*, garantizada por su carácter repetitivo que facilita la imposición y reproducción de modelos, (la recurrencia de la programación y sus mensajes); *función mostrativa*, porque el rito se expresa en formas verbales y visuales que le otorgan visibilidad social (por ejemplo, los estudios de televisión y los actores como espacios y sujetos de enunciación); *función comunicativa*, que entreaña códigos de dominio común (los protocolos de presentación de los programas, por ejemplo); y la *función representativa*, puesto que todo rito se compone de un fuerte contenido simbólico mediante el cual expresa la identidad y el sentir de la comunidad.

Así, la televisión es un dispositivo de enorme consistencia simbólica cuyo impacto va más allá de la trivialidad de sus contenidos o de la espectacularización de sus formas, pues a partir de los grandes debates y acontecimientos sociales fabrica representaciones que alimentan retroactivamente el imaginario colectivo, Imbert (2008). Es importante recordar algo que ha sido mencionado, y que me parece crucial: lo imaginario está íntimamente ligado con la subjetividad, es más como expondré en el siguiente apartado sobre la televisión como tecnología social, allí se construye la subjetividad. Siguiendo al autor, los imaginarios pueden entenderse como “representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social.” (Imbert, 2008: 25). Esto quiere decir que su impacto no debe verse únicamente en el plano individual, sino también y como rito, en su función social, por tanto con Imbert reitero: los imaginarios son esas representaciones “reflejo del inconsciente social, donde vienen a parar los pequeños miedos y los grandes pánicos, los

deseos secretos, los sueños más etéreos y una cierta dosis de pulsiones inconfesables y que recoge todas las tensiones sociales.” (Imbert, 2008: 38).

Por lo tanto, el lugar que ocupa la televisión se debe, principalmente, a una característica fundamental: su relación bidireccional con la sociedad de la cual forma parte y a su vez forma. Esta relación es primordial para comprender la importancia que adquiere el medio en la cultura, pues implica que toma elementos del contexto social, cultural, político, geográfico e histórico en el cual se desarrolla, para re-presentarlo a través de sus discursos; de este modo, la televisión se alimenta del contexto y al mismo tiempo contribuye a producirlo.

En esto radica un elemento crucial de la televisión, al tratarse de un negocio que, en la lógica del mercado, requiere capturar al público espectador, busca fascinarle a través del espectáculo de la intimidad de los sujetos. ¿Por qué la gente la ve? porque los programas de televisión nos hablan de nosotros y de los demás, nos hablan sobre la sociedad de la cual formamos parte y a la cual contribuyen a formar (¿de-formar?). La gente se ve en la televisión, porque este dispositivo funge como espejo de sus miedos, sus deseos y sus sueños; el discurso le habla sobre ella misma y sobre el contexto del cual forma parte; la televisión interpela a quienes la ven a través de dos mecanismos:

La televisión funciona, por una parte, como *escenario*, en el que se proyectan las pasiones: es decir, se exageran, se teatralizan, al modo espectacular, y sólo así es como produce sentido. Desde esta perspectiva, la televisión es una gran máquina productora de espectáculos; de lo cotidiano como espectáculo, del *otro* como espectáculo, pasando de una representación fundamentalmente basada en los objetos del mundo a una centrada en los sujetos. (...) Pero la televisión funciona, por otra parte, como *espejo*, en el que me proyecto, en el que me veo constantemente representado, duplicado, fantaseado... Y es cada vez más esta función la que predomina, hasta instalar con el medio una relación narcisista (...) y lo hace en clave esperpéntica, como un espejo deformante, mediante efectos de distorsión. (Imbert, 2008: 38)

En este orden de ideas, como ocurre también con el cine o la publicidad, los textos televisivos, son recursos que se integran en la vida cotidiana de las personas para cumplir diferentes funciones sociales. La principal de ellas y de mayor interés en esta investigación, es que construyen modelos y claves de lectura de la realidad referencial, de la subjetividad y de las relaciones sociales, ofrecidas indiscriminadamente a quien se encuentra frente a la pantalla. Como lo afirman Casetti y Dichio (1999), ofrecen imágenes de la realidad que confirman,

integran o corrigen los mapas cognitivos de las personas; proporcionan esquemas que explican los eventos cotidianos; ofrecen expresiones y símbolos utilizables en distintas ocasiones; presentan situaciones que confirman o no las jerarquías sociales conocidas; favorecen o desfavorecen las interacciones personales y exhiben sugerencias para la acción.

Cierro este apartado trayendo una cita de Casetti y Dichio a partir de su lectura de Buonano para enfatizar que los relatos de ficción televisiva ofrecen interpretaciones que:

además de alimentar el imaginario colectivo, se convierten en verdaderos puntos de referencia de posibles lecturas hermenéuticas de lo social. Así pues, el imaginario de la ficción se confunde con lo real, convirtiéndose, en cierto modo, en una conciencia, en una interpretación que utiliza los mismos instrumentos del lenguaje cotidiano para revelar sus dinámicas latentes. (1999: 302).

4.2 Televisión: tecnología social y de género

He presentado las funciones de la televisión frente a la cultura de una sociedad en su conjunto. A lo largo de este capítulo he hecho énfasis en la relación entre representación de realidad e imaginario, en consecuencia, en el protagonismo que en esa relación adquiere la subjetividad. A continuación propongo poner una lupa en las implicaciones directas de la representación televisiva en la subjetividad a partir del concepto de *tecnología*. Pretendo mostrar que en esa relación entre la realidad, la construcción de representaciones sobre la realidad y lo imaginario —en su doble componente como imaginación y como mundo de la subjetividad— se libra una batalla política fundamental: la construcción de subjetividades gobernables y gobernadas para la reproducción de un orden social determinado, sin perder de vista que el campo social de donde emergen las representaciones de la realidad y al cual regresan, se encuentra atravesado por múltiples relaciones de poder, es decir, que el poder, como sostiene Foucault, no se encuentra ubicado en un solo lugar, ni funciona en un solo sentido.

La creciente revolución tecnológica que nos asiste desde el último cuarto del siglo XX, ha constituido la “civilización de la imagen” (Carmona, 1991: 14); sociedades que, en mayor o menor grado (“países desarrollados” - “países en vías de desarrollo”; países del norte global y del sur global; zonas rurales – zonas urbanas), vivimos nuestra experiencia con la realidad mediatizada a través de imágenes proyectadas en múltiples pantallas: el ordenador, el cine, los teléfonos móviles, las vallas publicitarias, las revistas, los periódicos..., y por supuesto, el televisor. Todas estas pantallas envuelven los lugares que habitamos y las prácticas que

realizamos. Este flujo inacabado de imágenes ha instaurado una cultura visual que, como he mencionado anteriormente, entraña cambios en nuestra forma de percibir y pensar el mundo, en la cual, la cámara fotográfica o de video se incorpora como espejo de la realidad o como garantía de verdad.

En este sentido, Giulia Colaizzi (2007) afirma la necesidad de desnaturalizar la imagen para desprender de ella su aparente independencia y referencialidad, lo cual implica entender que toda forma de representación remite, inexorablemente, a una forma de producción ligada a parámetros económicos, sociales, políticos e ideológicos que conllevan implicaciones específicas. Precisamente por eso, el campo de producción de las representaciones requiere ser investigado con urgencia, en palabras de la autora:

La importancia de dicha reflexión nos parece absolutamente crucial para una sociedad como la contemporánea, cada vez más visual y globalizada, y en la cual los medios de comunicación constituyen ya no el “cuarto poder”, sino el instrumento más poderoso para la plasmación, formación y control del imaginario social (...) Hoy más que nunca es necesario, yo diría incluso vital, aprender a leerlas, entender su naturaleza construida, su carácter de pseudo-naturalidad. (Colaizzi, 2007: 10).

Esa formación y control del imaginario social por parte de los medios de comunicación, en el caso particular de mi estudio, la televisión, están alineados con la lógica del mercado, por ende, con la perpetuación histórica de regímenes de dominación, sociedades jerarquizadas en relación con ideales normativos de sexo-género, clase, raza, pertenencia étnica y cultural, ideología, entre otros, pero haciéndonos sentir que vivimos en el mejor de los mundos posibles. De allí que recoja la apuesta de Colaizzi cuando nos exhorta hacia la necesidad de reconocer, circular y poner en práctica los múltiples y variados esfuerzos colectivos por construir un patrimonio crítico encaminado a “desenmascarar relaciones de poder que construyen y tienden a perpetuar desigualdades, realidades supuestamente naturales, experiencias.” (Colaizzi, 2007: 10).

4.2.1 Aportes de la teoría feminista de la imagen al análisis del discurso televisivo

Considero relevante para mi investigación remitirme a los aportes de la teoría feminista de la imagen, en tanto que, a lo largo de los últimos 30 años, se ha constituido en un conjunto de prácticas y discursos de crítica socio-cultural sobre el carácter construido de la imagen, el audiovisual y el discurso que son aplicables al análisis de la televisión por cuanto exhiben formas

distintas de leer y producir las imágenes que alimentan los imaginarios y, con ellos, las posibles lecturas sobre el mundo. Recogiendo la perspectiva de Casetti, así expresa Colaizzi los aportes de la crítica feminista sobre la imagen:

ofrece una reflexión crítica y preguntas cruciales sobre la visión, la representación, la construcción de la subjetividad, el placer, la epistemología moderna, la cultura contemporánea, las múltiples relaciones de poder que nos marcan en tanto sujetos históricos, y sobre nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente, en procesos de construcción y elaboración cultural. (2007: 11)

Siguiendo a la misma autora, encuentro que en la historia de la teoría feminista de la imagen se dan tres momentos fundamentales que marcan los cambios y aportes que ha traído hasta el presente, los cuales resultan relevantes en los conceptos y perspectivas que tomo para continuar construyendo el corpus teórico que orienta mi análisis. En primer lugar, la década de los años setenta, cuyos trabajos se caracterizan por surgir de la unión entre activismo feminista y reflexión teórica, orientados por la politización de la sexualidad bajo el reconocimiento del género como diferencia sexual y de que las relaciones de poder establecidas en cualquier orden social configuran la producción cultural y personal (íntima) de los sujetos, incluyendo la sexualidad. Sin embargo, como sostiene Colaizzi (1997), los primeros textos de crítica feminista de aquella época se proponen —retomando las palabras de Annette Kuhn— “hacer visible lo invisible” (Colaizzi, 1997: 12), es por esto que las principales preocupaciones de esta época se centran en las imágenes de mujeres en las películas, los papeles que les son otorgados y las ausencias de o en la representación, así como en la falta de reconocimiento del trabajo de las mujeres en la industria del cine. Como consecuencia, nace el “cine de mujeres” como práctica política y contestataria en contra de la dinámica cinematográfica tradicional. Betty Friedan, Shulamith Firestone, Kate Millet, Mary Daly y Adrienne Rich, entre otras, publicaron textos sobre mujeres que fueron influyentes para ésta época.

Annette Kuhn (1991) sostiene que la teoría feminista de la imagen de finales de los años setenta se ve enriquecida por la semiótica y el estructuralismo bajo la presunción de que los significados no se toman del “mundo real” para ser transmitidos, sino que son generados “en y a través de los mecanismos de los propios textos cinematográficos” (Kuhn, 1991: 90). En esta vía se dan dos vertientes de análisis principalmente: el textual y el de corte psicoanalítico. La primera es valiosa porque permite explorar las representaciones de las mujeres como imagen y

como estructura narrativa (incluidas sus ausencias) y las formas como se construyen significados sociales de ellas en los textos, sin embargo tiene el riesgo —hoy más evidente— de dejar de lado el contexto sociocultural de producción y recepción de las películas, al haberse centrado en los textos con el doble objetivo de (1) mostrar su funcionamiento como productores de significados y, por tanto, de (2) desvelar la ideología patriarcal oculta en ellos al ser presentados como reflejo neutro de la realidad, es decir y entendiendo por ideología patriarcal, los mecanismos por los cuales “la mujer queda constituida como algo eterno, mítico e invariable, una esencia o un conjunto de significados fijos” (Kuhn, 1991: 91). La segunda vertiente de análisis va más allá pues gracias a la inclusión de la perspectiva psicoanalítica, marca la entrada al problema del significado ya no como algo construido en el texto en sí mismo, sino construido entre el espectador y el filme en el momento de la recepción, enfoque abordado años más tarde desde el la perspectiva post-estructuralista. Para la autora, aunque el psicoanálisis permite superar algunas limitaciones del análisis textual, se presenta como una teoría totalizadora que imposibilita la inclusión de la historia y de los contextos en el análisis fílmico feminista, por tanto, solo un acercamiento integrador de estos aspectos junto con los aportes de las vertientes mencionadas es ideal para avanzar en los desarrollos teóricos de la crítica feminista cultural (Kuhn, 1991: 97).

Por lo anterior, se entiende que Kuhn (1991) haya puesto en el centro del debate su interés por lo que denominó una “política cultural” entendiendo que, sin restar importancia a la incidencia de las relaciones económicas en la determinación de la posición social e histórica de las mujeres, los factores culturales que asignan representaciones sociales dominantes sobre ellas desempeñan un papel ideológico fundamental en la construcción del sistema *sexo/género*, definido por Gayle Rubin como “el conjunto de dispositivos mediante el cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y por el cual se satisfacen esas necesidades sexuales transformadas” (Rubin, 1975: 159). En este orden de ideas, para Kuhn las acciones desde y sobre la cultura son una posibilidad política de trascender dichos sistemas *sexo/género*. En palabras de la autora:

Si se acepta que “lo cultural” puede subsumirse en la ideología y de este modo considerar que tiene efectos en la constitución del sistema *sexo/género* en cualquier momento de la historia, entonces se vuelve posible afirmar que las intervenciones en el campo de la cultura tienen cierto potencial independiente para transformar los sistemas *sexo/género*. En otras palabras, la “lucha cultural” se convierte en una posibilidad política. (Kuhn, 1991: 19).

El segundo momento es el paso a la década del ochenta en el cual, gracias a los aportes introducidos por la semiótica y el psicoanálisis ya mencionados, los estudios feministas de las imágenes se enriquecen produciéndose un desplazamiento de la idea de visibilizar lo invisible en el cine, hacia la deconstrucción de la mirada y de la estructura narrativa; se da un paso más allá del reconocimiento político de la diferencia sexual para pasar a la crítica de la representación, la cual implica, no solo, el trabajo de desnaturalización de la imagen, sino también, la deconstrucción del género (por ende la feminidad) como representación. Estos estudios “prestaron cada vez más atención a *cómo se elabora el significado* en las películas, en lugar de al “contenido”” (Kaplan, 1998: 50), el cual había sido centro de discusión también desde la Sociología. Se encuentran aquí las reflexiones de figuras como Claire Johnston, Pam Cook, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Mary Ann Doane y Kaja Silverman.

Colaizzi (1995) propone definir los trabajos de esta fase en términos de “crítica a lo visual como tecnología” (1995: 17), en el entendido de que el análisis de la relación entre mirada y poder busca una deconstrucción a tres niveles: 1) de las formas de estructuración de la mirada, lo cual incluye la construcción de objetos nuevos y sobre todo la manera de ver y percibir, 2) de la imagen fílmica y 3) del cine como aparato ideológico (en la perspectiva althusseriana) y tecnología de reproducción de imágenes. El interés de la teoría feminista por la imagen es fundamental y proviene de “la creciente conciencia de cuánto hay en juego en la imagen de la mujer y para las mujeres en un mundo dominado por los medios de comunicación de masas y la imagen, donde los estereotipos de la feminidad constituyen a la vez un bien de consumo y un medio para promover el consumo.” Colaizzi (1995: 17).

En el primer capítulo abordamos la relación entre realidad y representación de la realidad para mostrar la imposibilidad de que una imagen sea fiel copia o reflejo de la realidad a la que remite; planteamos también el carácter de constructo característico de las imágenes (fotografía, cine y televisión). Retomo estos elementos, esenciales para la crítica feminista de la representación y para la deconstrucción de la mirada, pues como lo afirma Colaizzi (1995), la imagen en pantalla es siempre una segunda mirada, yo diría incluso tercera, porque en primer lugar fue mirada y seleccionada por el ojo tecnológico de la cámara, en segundo lugar —en mi opinión aquí está la segunda mirada— pasa por un momento de mirada, selección, corte y montaje de fotogramas que forman el “*continuum* fílmico donde el valor de cada fotograma depende de los que lo preceden y de los que siguen” (Colaizzi, 1995: 18), de modo que la

coherencia de esa secuencia es la que se ofrece a la mirada —tercera— del público espectador. Ahora bien, las dos primeras miradas, la de la cámara y la del proceso de montaje, junto con los códigos culturales involucrados en la constitución de la imagen en pantalla, son la triada que marca la inherente ausencia que trae consigo el texto audiovisual, la misma que garantiza el presunto realismo y autenticidad de la película, en palabras de la autora “Es precisamente esta múltiple ausencia lo que confiere al signo icónico, como subraya Lotman, un rasgo de aparente naturalidad e impide que nos demos cuenta de su “convencionalidad” (Colaizzi, 1995: 19). Por lo tanto, la teoría feminista de la imagen no podía quedarse en el ejercicio de hacer visible lo invisible. Su carácter político de crítica cultural requería ir más allá:

Si lo que es visible es el resultado de una tecnología que, cuanto más perfecta, mejor consigue esconder los mecanismos de su “magia”, y que no sólo constituye objetos, sino que llega a constituir la estructuración misma de la mirada, el problema de verdad es el de investigar los procedimientos que regulan el proceso de vaciamiento, la lógica que determina esos mecanismos y, sobre todo, qué y quién la mueve y para qué. (Colaizzi, 1995: 20).

Finalmente, el tercer momento se da hacia la década del noventa cuando se enriquece y amplía la discusión teórica sobre el concepto de género con los aportes de Teresa de Lauretis, Judith Butler y Donna Haraway, principalmente, quienes, a partir de sus relecturas de textos estructuralistas y postestructuralistas, promueven trascender la idea de género como diferencia sexual, sobre la cual se ha sostenido el tradicional binarismo sexual, y entender que las identificaciones de género dependen de la estructura socio-económica, por tanto ideológica también, que produce y reproduce los hombres y mujeres necesarios a sus intereses y su perpetuación, Colaizzi (2007). Además, gracias a dichos aportes, la mujer deja de ser vista como ese concepto monolítico para reconocer a las mujeres como sujetos históricos, constituidas en la multiplicidad de relaciones, representaciones sociales, prácticas, lenguajes y condiciones diferentes de pertenencia étnica, clase, edad, religión, preferencia sexual, etc. Las siguientes palabras de Colaizzi condensan los aportes de la teoría feminista que considero urgentes para incluir en los estudios sobre la televisión:

El desarrollo crítico-teórico de los últimos 20 años configura una noción más comprensiva de la subjetividad y del imaginario social, entendidos como productos de un marco normativo en el cual otros factores cruciales, además del género, entran en juego para definir la ubicación social de los individuos y su valoración

correlativa. La desencialización del género y la redefinición del sujeto en términos de “posiciones de sujeto” impide identificar a las mujeres como totalidad con el “otro” radical y esencial de nuestras sociedades, como víctimas por definición, y nos fuerza a tomar conciencia de los privilegios que las mujeres blancas, occidentales, burguesas y heterosexuales, por ejemplo, han tenido respecto de las mujeres y hombres de otros colores y clases, no europeos y/o homosexuales. (2007: 18)

Considero importante mantener presente que desde la década del setenta —también en la actualidad— existe una estrecha relación entre teoría feminista y práctica feminista, la cual debe continuar siendo problematizada puesto que atañe al carácter político de ambas para incidir en escenarios de transformación cultural, máxime a través de mecanismos-tecnologías como la televisión. Vista así, la teoría feminista de la imagen “Puede servir de instrumento, por ejemplo, en la comprensión general de los mecanismos ideológicos del patriarcado que se ponen en funcionamiento en distintos tipos de representaciones: y tal comprensión puede, a su vez, dirigir los esfuerzos que se llevan a cabo para efectuar transformaciones en el nivel de las representaciones mismas.” (Kuhn, 1991: 94). La televisión, como actividad cultural encargada de construir representaciones e imaginarios, podría ser utilizada como mecanismo de lucha cultural a través de estrategias como la promoción y circulación (en todas las capas sociales) de procesos de análisis críticos de los textos audiovisuales que por ella se difunden, así como la circulación de contra-discursos o discursos alternativos a los que responden al orden hegemónico global, no solo en términos de la mirada tradicional heterosexual, sino también de la que ha configurado otras relaciones de dominación-exclusión como la raza, la religión, la clase, el mal llamado primer y tercer mundo, etcétera.

Una vez esbozado este panorama general de los tres momentos de la teoría feminista de la imagen, así como la síntesis de sus principales aportes, los cuales son tomados como perspectiva de análisis, a continuación ahondaremos en algunos conceptos del mencionado recorrido que considero vigentes y necesarios para agudizar nuestro horizonte teórico respecto a la investigación sobre el aparato televisivo.

4.2.2 Televisión: placer visual, recepción y consumo

Colaizzi (2007) plantea que existe un modelo de representación hegemónico mediante el cual los medios audiovisuales construyen una imagen naturalizada de la mujer sin que se

produzca mayor discusión sobre el lugar espectadorial, es decir, el sujeto de la recepción del mensaje, el lugar en el que se realiza la construcción del sentido, en tanto que este lugar suele verse como único, neutro y natural, pero, contrario a ello, se trata de un lugar marcado sexualmente, en consecuencia, analizable y transformable. La televisión es heredera del cine narrativo clásico norteamericano⁷, ícono de dicho modelo de representación, cuyas implicaciones para la construcción social de la feminidad fueron expuestas por Laura Mulvey, quien planteó la relación entre éste tipo de cine y la “función de la mirada en la sociedad patriarcal” (Colaizzi, 2007: 78) para reproducir la figura masculina como referente “universal” de la norma, el discurso histórico y el poder, mientras la femenina queda relegada a la ausencia o a los márgenes de aquella. Lo más problemático de este tipo de representación es que, como lo sostiene Ann Kaplan, se mantiene vigente: “las mujeres, tal como las han representado los hombres en esos textos, adoptan imágenes que poseen una categoría “eterna” y se repiten en lo esencial a través de las décadas: la representación cambia superficialmente con arreglo a los estilos y modas de cada momento, pero, si se rasca esa superficie, se halla un modelo conocido.” (Kaplan, 1998: 17).

En este orden de ideas y para efectos de mi horizonte teórico, retomo el planteamiento de Mulvey (1985⁸), quien utiliza la teoría psicoanalítica como arma política para mostrar cómo el inconsciente colectivo patriarcal estructura la forma en que el cine reproduce la diferencia sexual a través de las imágenes, la mirada y el espectáculo, elementos compartidos por la televisión. Parafraseando a la autora (1985) en su interpretación freudiana, la paradoja del orden falocéntrico es que el poder del falo depende de la imagen de la mujer castrada para ordenar y significar el mundo, en este sentido, la mujer tiene dos funciones en el inconsciente patriarcal: de una parte, representa la amenaza de castración a partir de su propia ausencia de pene y de la otra, a través de esa misma ausencia introduce a su hijo en el orden simbólico⁹, pero, una vez esto se

⁷ Ann Kaplan sostiene que pese a la ambigüedad sobre las fechas exactas del cine clásico, existe un consenso en que aproximadamente comprende el período entre 1930 y 1960 (Kaplan, 1998: 32).

⁸ Este artículo fue publicado por primera vez en 1975 bajo el título *Visual pleasue and narrative cinema*, la versión a la que hago referencia es la traducción al castellano realizada en 1985.

⁹ El hecho de que psicoanalíticamente las mujeres representen la castración significa no solo la diferenciación sexual para los hombres, el reconocimiento del falo que se tiene, sino también la valoración negativa o inferior de las mujeres porque 1) representan la “falta”, la carencia de pene, y porque 2) el falo se podría perder como les ocurrió a las mujeres a causa de algo que hicieron. La entrada a ese orden simbólico a través de las mujeres es también el asignarles valor como objetos intercambiables para la organización social y para las actividades reproductivas: concepción, crianza, recolección de alimentos, cuidados, etc. (véanse el primer capítulo de *Alicia ya no* de Teresa de Lauretis (1992), en el cual hace una revisión de estos conceptos con las posturas teóricas de la Antropología de Lévi

realiza su función termina, quedando por fuera del mundo de la ley, del Nombre del Padre y del lenguaje, sin ser más que un recuerdo de la plenitud maternal y de la carencia (de falo), dos aspectos que supuestamente obedecen a la naturaleza femenina. De este modo, el deseo de la mujer es sometido a la imagen de la castración, de la cual no puede trascender, esto implica que:

La mujer permanece, entonces, en la cultura patriarcal como significante para el otro del macho, prisionera de un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico imponiéndolo sobre la imagen silenciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del mismo. (Mulvey, 1985: 2)

Siguiendo con la autora, el éxito del cine comercial (el modelo Hollywoodiense) está en la manipulación del placer, principalmente el placer visual o escoptofilia en sus dos vertientes, el voyeurismo y el narcisismo. Desde la postura freudiana, la escoptofilia activa (voyeurismo) es uno de los instintos que compone la sexualidad, de allí que se asocie con “el tomar a otras personas como objetos, sometiéndolas a una mirada controladora y curiosa” (Mulvey, 1985: 5), por ejemplo, el voyeurismo de los niños respecto a los genitales, placer que llevado al extremo se transforma en una perversión: observar de forma obsesiva a un otro objetualizado. Para Kaplan (1998) el exhibicionismo es otra vertiente del placer visual, según la cual la gratificación erótica proviene de “mostrar el propio cuerpo —o parte de él— a otra persona, como en la complacencia de ser visto o verse a uno mismo en la pantalla.” (Kaplan, 1998: 37).

En su vertiente narcisista, Mulvey (1985) explica que el placer del cine está en contemplar la figura humana en el mundo, hecho asociado con el *estadio del espejo* en Lacan, aquél momento en el que el niño, aún con dificultades para movilizarse por su propia cuenta y habiendo visto su cuerpo por partes debido a la imposibilidad de una imagen completa de sí, experimenta gozo al verse por primera vez al espejo encontrando una imagen especular más perfecta que la experiencia que tenía de sí. Pero este hecho desencadena un reconocimiento erróneo, en tanto que la imagen especular se concibe como un ego ideal que está fuera del propio cuerpo y, con ello, el surgimiento de la futura identificación con otros. Es así como la pantalla, tanto del cine como de la televisión, funge como el espejo, logra que el sujeto haga reminiscencia de ese estado especular en sus dos momentos: el olvido del ego justo antes del reconocimiento en el espejo, cuando los textos audiovisuales nos hacen olvidar por un instante quiénes somos y

Strauss, la Lingüística Estructural y el Psicoanálisis; también el texto *Tráfico de mujeres* de Gayle Rubin (1975) que presenta un análisis de estas cuestiones entre Antropología y Psicoanálisis).

dónde estamos, y el reforzamiento del ego con la producción e identificación con egos ideales a través de actores-actrices y de la narración.

“En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella.” (Mulvey, 1985: 9). Es por esto que las mujeres son representadas tradicionalmente como objetos de la mirada masculina, primero, de los personajes del relato puesto en pantalla y segundo, del público espectador. En consecuencia, los hombres, principalmente el protagonista, son los sujetos, no solo de la mirada, sino también de la acción, como forma de reproducir también aquí la división sexual del trabajo; los roles femeninos encarnan el espectáculo y los masculinos la línea narrativa. Si retomamos las tres vertientes del placer visual provocadas por el relato en pantalla, el espectador masculino experimenta, por una parte, la escoptofilia activa (voyeurismo) con las figuras femeninas exhibidas para sus fantasías y, por la otra, la fascinación narcisista que le brinda la imagen especular del protagonista, a través del cual obtiene la ilusión de posesión de la mujer y del control de las acciones en la historia; entre tanto, a la espectadora femenina le es asignado el exhibicionismo, como equivalente pasivo.

Ahora bien, si la figura femenina no deja de representar la amenaza de la castración, con lo cual, su presencia en los relatos amenaza con evocar esa tensión, Mulvey (1985) plantea que el inconsciente masculino tiene dos formas de escapar a ella, precisamente los mismos que enmarcan la diégesis para las figuras femeninas en los textos: a) una mezcla entre voyeurismo y sadismo mediante la cual el placer está en la afirmación del control sobre las mujeres subyugándolas mediante el castigo o el perdón y b) la escoptofilia fetichista, término que proviene de la teoría freudiana según la cual, el fetichismo es “la perversión por la que los hombres intentan descubrir en la mujer el pene que puede darles la satisfacción erótica (por ejemplo, son representación del pene una cabellera larga, un zapato o unos pendientes).” (Kaplan, 1998: 36). Así las cosas, esta manera de escapar del temor a la castración consiste en la transformación de la figura femenina en objeto fetiche, de manera que el peligro es desplazado por la tranquilidad y el placer de la figura erótica.

Para Mulvey, según la lectura que hace Colaizzi (2007), la forma del discurso y la economía escópica del texto audiovisual están marcadas por la división sexual del trabajo, de acuerdo con las exigencias de nuestras sociedades capitalistas, patriarcales y sexistas. Es por esto

que el cine clásico y también los textos televisivos que han seguido este modelo de representación suelen alinear:

la feminidad con la reproducción y la pasividad, y la masculinidad con la actividad y la esfera de la producción, ofreciendo repetidamente en su estructura narrativa un trayecto edípico en el cual el héroe —el hacedor, el *homo faber*— desea, es el sujeto de la acción, está llamado a superar obstáculos y pruebas. Por el contrario, el personaje femenino está condenado a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera, siendo a menudo ella misma uno de los obstáculos a vencer por el héroe: podríamos decir que “ella” no hace otra cosa que desear el deseo, y es parte de la recompensa que espera el héroe al final de las tribulaciones. (Colaizzi, 2007: 42).

En su interés por contextualizar la relación teoría-historia en los estudios sobre cine, de Lauretis (1992) desarrolla un debate entre Lingüística Estructural, Antropología y Psicoanálisis a partir del cual sostiene una crítica cultural relacionada con la concepción fálica de la sexualidad también planteada por Mulvey, pero de Lauretis centra su propuesta en la diferencia entre la representación de las mujeres y las mujeres como representación. La autora plantea que el problema de la representación de las mujeres en el cine —y en el lenguaje— es que han sido construidas como representación, pero están ausentes del relato como sujetos históricos (no representadas). Esto quiere decir que la mujer —categoría que engloba a las mujeres porque han sido tomadas como idénticas— está ausente del relato porque sólo aparece como significante del falo para el hombre, por tanto, es al mismo tiempo objeto que sostiene la representación y escenario de la sexualidad. En consecuencia, su sexualidad y su deseo son subsumidos en los del hombre, ella es mera sede y meta de la sexualidad masculina. Este tipo de representación de las mujeres en los textos audiovisuales les atribuye un doble rol como espectadoras, primero, dentro de la película (espectadoras de las acciones de los hombres) y después, en el relato que aparece en pantalla, con el cual son interpeladas las mujeres en el momento de la recepción. Así, este tipo de representación ha construido a la mujer como espectáculo y espectadora a la vez, en palabras de la autora:

Representada como término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetichismo o imagen especular, en todo caso ob-scena (esto es, fuera de la escena), la mujer queda constituida como terreno de la representación, imagen que se presenta al varón. Pero, en cuanto individuo histórico, la espectadora aparece en las películas del cine clásico también como sujeto-espectador; esta, así, doblemente ligada a la misma representación que la interpela directamente, compromete su deseo, saca a la

luz su placer, enmarca su identificación, y la hace cómplice de la producción de (su) feminidad. (de Lauretis, 1992: 29-30).

Lo problemático de la representación espectáculo-espectadora de las mujeres es que se da también en las prácticas culturales, es decir, se produce en la vida cotidiana de manera tal que ésta representación fílmica se articula con otros discursos que entran a formar parte de los procesos de subjetivación —como se verá más adelante con los conceptos de tecnología social y del yo— haciendo que la complicidad de las espectadoras con la producción de su feminidad se haga más fácil.

La perspectiva de análisis propuesta por Mulvey acerca del placer visual y el cine narrativo en su artículo de 1975 ha sido una de las piedras angulares en la teoría feminista de la imagen, hecho demostrable no solo por su vigencia, sino también por la diversidad de reacciones que ha generado. Barbara Zecchi (2014) presenta un recorrido en torno al debate desencadenado a partir de la obra de Mulvey, del cual retomo algunos planteamientos que considero relevante tener en cuenta con el ánimo de suscitar preguntas, enriquecer y abrir la discusión en el análisis del placer en los discursos televisivos, sin perder de vista que el trabajo teórico y práctico para superar el binarismo sexual y la razón heteropatriarcal sigue constituyéndose en un reto. Las críticas fundamentales sobre la propuesta de la autora son: (1) el reconocimiento del placer y de la mirada espectral exclusiva para los hombres, (2) la lógica heteronormativa a la cual remite la oposición binaria del placer visual y (3) la conveniencia o no del uso del psicoanálisis lacaniano y freudiano para los estudios feministas debido al binarismo sexual y al falocentrismo sobre el cual se sostiene.

En el primer caso, para destruir la representación binaria del placer activo/masculino y pasivo/femenino Mulvey (1975) propone como estrategia feminista las eliminaciones del placer visual y de la narratividad construidas y reproducidas a partir del cine clásico hollywoodiense. Sin embargo, autoras como Teresa de Lauretis (1992) no comparten su propuesta en tanto que, desde allí, destruir el placer masculino hegemónico implica al mismo tiempo la negación de la posibilidad del placer para las mujeres como espectadoras de los filmes. En la misma línea, como lo señala Zecchi (2014), para Ruby Rich (1978) las mujeres pueden ser sujetos de la mirada en tanto que ellas también interactúan con los textos fílmicos y para Mary Ann Doane (1982), en la teoría de Mulvey como en el psicoanálisis, “la mujer queda representada en un texto *sobre* ella, pero no *para* ella.” (Zecchi, 2014: 156).

Kaplan (1998) hace un análisis del placer teniendo en cuenta dos aspectos: (1) el placer femenino y masculino en la cultura y (2) el placer ofrecido por el cine a las mujeres como espectadoras, específicamente se pregunta si la mirada en el cine es o no masculina. La autora sostiene dos ideas importantes: en primer lugar, en las sociedades occidentales la pauta de dominio-sumisión parece ser una característica recurrente en la sexualidad de hombres y mujeres, independientemente de su opción sexual y con ciertas variaciones, como que los hombres suelen estar más dispuestos a ser dominadores y las mujeres sumisas¹⁰; en segundo lugar, a partir de los años setenta y ochenta, debido al movimiento de mujeres, el cine empezó a incluir papeles de mujeres en los que ellas dominaban la acción y sometían a los personajes masculinos a su mirada como objetos sexuales¹¹, sin embargo, esto no significaba una transformación conveniente para los dos sexos puesto que no implicaba más que un cambio de rol bajo la misma lógica escópica, es más, con el paso del tiempo el cine comercial, apropiándose de esta idea de aparente apertura, atrapa nuevamente a las mujeres en una representación adicional mediante la cual lo único que quieren los personajes femeninos es sexo. Con base en estas dos ideas, la autora afirma que un sector de la crítica feminista de la imagen —incluida ella— considera que la representación del placer a través de la mirada ha sido construida en alineación con el subconsciente patriarcal:

Hemos llegado, pues, a un punto en el que debemos poner en duda la necesidad de la estructura de dominio y sumisión. La mirada no es necesariamente masculina (en sentido literal), pero poseer y ejercer la mirada, dados nuestro lenguaje y la estructura del subconsciente, es estar en la posición “masculina”. (...) Por consiguiente, las mujeres en el cine no sirven de significantes para un significado (la mujer real), como han supuesto los críticos sociológicos, sino que se han elidido significante y significado en un signo que representa algo en el subconsciente masculino. (Kaplan, 1998: 62).

Zecchi (2014) expone cómo a partir y a lo largo de la década del ochenta otras teóricas, incluida la propia Mulvey con una reelaboración de su trabajo anterior, hacen uso del

¹⁰ Esta conclusión viene de su investigación respecto al placer y las fantasías sexuales en hombres y mujeres con base en fuentes como: las obras de Nancy Friday como *My secret garden: Women's sexual fantasies* (1974) y *Men in love* (1980), de Lévi-Strauss *Las estructuras elementales del parentesco* (1991) y su acercamiento a debates y actividades en torno a los audiovisuales, como el que fue denominado *Un paseo por Times Square* hecho en 1980 centrado en el sadismo masculino y las formas de sumisión femenina. Kaplan deja ver que tuvo contacto también con la organización Mujeres contra la Pornografía.

¹¹ Kaplan refiere que actores como Jhon Travolta en las películas *Fiebre de sábado en la noche*, *Vivir el momento* y *Urban cowboy* y Robert Redford en *El jinete eléctrico*, son convertidos en objetos de la mirada femenina, (Kaplan, 1998: 61).

psicoanálisis —también de otras fuentes— para continuar enriqueciendo el debate sobre el placer para las mujeres en el lugar espectadorial. Por ejemplo, Mulvey añade el concepto de “travestismo” para señalar que la espectadora sostiene una mirada masculina porque asume la sexualidad masculina, pero vivida de manera incómoda; Doane acuña el de “mascarada” como estrategia subversiva o de resistencia según la cual, una espectadora puede mirar a la mujer en pantalla con la mirada fálica con el fin de ser esa mujer, pero no de forma inocente sino para disfrazar su poder; y, Paola Melchiori introduce el de “histeria” para afirmar que la espectadora se adhiere a la mirada masculina al ser el objeto y el sujeto de su propia mirada. No ahondaré en estas elaboraciones teóricas¹² porque exceden el horizonte de mi investigación, lo que me interesa poner en relieve es la complejidad y la necesaria continuidad del debate en torno al placer para espectadoras y espectadores en la medida en que este tema se halla intrínsecamente relacionado con el binarismo sexual y la lógica heteronormativa construidos y reproducidos culturalmente, relación no inventada por Mulvey, pero en torno a la cual gira la segunda crítica más común sobre su obra. Las siguientes palabras de Zecchi nos permiten ver esta complejidad:

A mi entender, la ambigüedad conceptual de “mascarada”, “travestismo” e “histeria” problematiza de forma evidente la polaridad binaria de la cual se acusaba a “Visual Pleasure”, pero no consigue dar el paso fundamental para salir fuera de una ontología heterosexual (...) De hecho los ataques más vehementes al artículo de Mulvey denuncian su lógica heteronormativa (...) ¿puede la espectadora lesbiana asumir el papel de espectador, hombre heterosexual (Ellsworth, 1986)? O suponiendo que lo asume, ¿se le negaría de esa forma la especificidad del placer del mirar lesbiano, que no coincide necesariamente con el voyeurismo masculino (Mayne, 1993)? (Zecchi, 2014: 158-159).

La pregunta por el deseo homosexual dentro de los análisis de la teoría feminista de la imagen enriquece el debate porque nos fuerza a pensar por fuera o en las fronteras del discurso heteronormativo. El deseo homosexual, por tanto el placer visual, constituyen un espacio dinámico y diverso no fácilmente amoldable —ni conveniente que lo sea— a los roles hegemónicos de lo masculino y lo femenino, como lo explica Zecchi (2014) a partir del planteamiento de de Lauretis:

¹² Para ampliar estos debates consultar *La pantalla sexuada* de Zecchi (2014) o más específicamente los textos que allí son referenciados sobre las autoras en mención, a saber: de Mulvey *Afterthought on “Visual Pleasure and Narrative Cinema”* (1981), de Doane *Film and the masquerade: Theorising the Female Spectator* (1982) y *The Desire to Desire* (1987) y de Paola Melchiori *Women’s Cinema: A Look at Female Identity* en Giuliana Bruno y Maria Nadoti (eds.), *Off Screen: Women and Film in Italy* (1988).

Teresa de Lauretis (1994b¹³), partiendo de la premisa de que no existe una sola forma de deseo homosexual, y de que no se puede limitar la identidad lesbiana a meras cuestiones de comportamiento sexual, afirma que el placer visual de una espectadora homosexual se tiene que definir en términos de diferencia sexual: no tanto de diferencia entre sexualidad masculina y sexualidad femenina, como de diferencia entre homosexualidad y heterosexualidad. (Zecchi, 2014: 159-160).

En el marco del balance sobre las posturas de las teóricas feministas sobre el placer para las espectadoras, Zecchi (2014) presenta también investigaciones históricas de corte culturalista posteriores a la década del ochenta que problematizan la eliminación del mismo y de la narratividad en las películas e incluso, en algunos casos, reivindican el placer de las mujeres en el acto de ir al cine. A este respecto encuentro cuatro planteamientos interesantes: el primero es que dando cumplimiento al desafío propuesto por Mulvey, varias cineastas hicieron cortometrajes y largometrajes suprimiendo la narratividad y la escoptofilia, sin embargo, estos textos alternativos condujeron a la paradoja de ubicar el cine de mujeres en los márgenes (de donde ha sido objetivo salir) puesto que su público era reducido y de cierta manera elitista; además, la existencia de películas experimentales no lograba alterar el discurso hegemónico del cine comercial. El segundo planteamiento apunta al papel que desempeña el contexto en el cual se produce y al cual va dirigido el audiovisual que se presume alternativo, por ejemplo, en la España de la Transición la propuesta de Mulvey no podía ser pertinente cuando “la lucha de la mujer acababa de salir de la clandestinidad, y la segunda ola feminista confluía y se quedaba ahogada por las reivindicaciones de necesidad primaria que caracterizaron a la primera.” (Zecchi, 2014: 163), de manera que en este contexto el destape del cuerpo era revolucionario. El tercer elemento, es el placer de movilidad que el cine despertaba o permitía experimentar a espectadoras cuyas vidas estaban encerradas en el estereotipo tradicional, “la satisfacción de una necesidad escapista (en el sentido literal de la palabra) de salir de la realidad, de escaparse, aunque solo con la mirada y la imaginación.” (Zecchi, 2014: 162). El cuarto elemento, es el riesgo de convertir o fundir la práctica audiovisual feminista en una especie de discurso moral por la vía de la eliminación del placer.

Sumado a lo anterior, considero muy acertada la inclusión que hace Zecchi (2014) de categorías como raza y clase (en mi opinión caben también religión, pertenencia étnica, lugar de adscripción geopolítica, entre otras) al debate sobre el placer visual a partir de autoras como Jane

¹³ El texto aquí citado por Zecchi es *The practice of love: Lesbian sexuality and perverse desire*.

Gaines para quien “‘las relaciones visuales’ (*looking relations*, según Gaines) están estrictamente vinculadas a cuestiones de raza y clase” (Zecchi, 2014: 160), no es gratis que la razón androcéntrica moderna haya invisibilizado o subalternizado cosmovisiones diferentes a la occidental; o de de Lauretis quien, junto con Colaizi —ambas autoras centrales en mi investigación— sostiene, como se hará mención más adelante, que este tipo de categorías discursivas aunadas al género, se materializan mediante tecnologías atravesadas por relaciones de poder que construyen subjetividades. Estos planteamientos nos permiten “ver” que no es pertinente asumir una posición universalizante del sujeto del feminismo y, por ende, del placer.

Como hemos presentado, la complejidad del problema del placer no se reduce a una visión binaria atacada ingenuamente por Mulvey desde el psicoanálisis (el cual utiliza expresamente como arma política), antes bien, se trata de un tema central para la teoría y práctica feminista en el cual la autora ha abierto el camino hacia un horizonte de posibilidades de análisis que requieren el concurso de la creatividad y la multiplicidad de perspectivas en la búsqueda de opciones alternativas a la reproducción de las desigualdades construidas con base en la diferencia sexual, pero también a otras que profundizan y sostienen el orden global hegemónico.

El trabajo de Mulvey es no solamente oportuno, sino fundamental para el feminismo porque politiza la idea de placer visual naturalizada en y por la industria comunicativa hasta nuestros días; brinda elementos clave para leer las imágenes, reconocer y rechazar en ellas la promoción de la “plenitud” de la subjetividad masculina a costa de la subjetividad femenina, reducida a una representación objetual, significante de la castración. Como lo sostiene Colaizzi, el aporte de Mulvey es crucial porque “al anclar históricamente el modelo hegemónico de representación y analizarlo en el interior de la red compleja de las relaciones de producción-consumo (al analizarlo como aparato), constituía una crítica radical a la ideología dominante desde el punto de vista de “sus objetos””. (1995: 22-23).

4.2.3 Televisión: Tecnología del yo, social y de género

Teniendo como precedente la crítica de la teoría feminista a la concepción del sujeto moderno como único, estable e indivisible, parto del planteamiento de de Lauretis (1992, 2000) y de Colaizzi (2007) para afirmar que como seres sociales, las mujeres y los hombres nos construimos a partir del lenguaje y la representación, por tanto, somos el producto de múltiples posiciones ideológicas, discursos, prácticas y tecnologías inscritas en la cultura, enmarcadas en

relaciones de poder y apropiadas de formas particulares y cambiantes en la subjetividad, de acuerdo con la realidad histórica concreta. Así lo explica de Lauretis:

el ser social se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro siempre provisional del sujeto y los códigos en la intersección histórica (y, por ello, en continuo cambio) de las formaciones sociales y su historia personal. Mientras que los códigos y las formaciones sociales definen la posición del significado, el individuo reelabora esa posición en una construcción personal, subjetiva. (1992: 29).

En este sentido, retomando la perspectiva foucaultina, de Lauretis (1992) y Colaizzi (2007) hablan en particular del cine como tecnología **del yo, social y de género**, sin que por ello sus análisis sean exclusivos del medio cinematográfico, antes bien, sus planteamientos y conclusiones marcan la apertura hacia el estudio de otros aparatos que funcionan también como tecnologías en la sociedad. Considero que estos planteamientos son extensibles a los medios de comunicación en general y, dentro de ellos a la televisión, en tanto que ésta produce discursos que alimentan los imaginarios, los significados y las formas de comprender y actuar en el mundo, en último término, como he dicho antes, la subjetividad.

La televisión puede y suele ser vista como medio de comunicación, espacio de entretenimiento, negocio —desde el punto de vista económico—, o lugar para vehicular imágenes de la realidad. Pero, siguiendo a las autoras, la idea de tecnología permite verla también como un lugar en el cual la técnica (léase tecnología y recursos técnicos) deja de ser un medio puramente instrumental separado de las ideas, deja de ser un mecanismo neutral de reproducción:

Redefinido como conjunto de procedimientos, mecanismos y técnicas regulados para el control de la realidad desplegados por el poder, el concepto de tecnología se amplía hasta incluir la producción de sujetos, actividades y conocimientos sociales; en consecuencia, las ideas adoptan un carácter práctico, pragmático, en su articulación con las relaciones de poder. (de Lauretis, 1992: 136)

Esto significa abandonar la idea de la televisión como sistema autónomo, dejar de ver que las producciones televisivas obedecen a la inventiva (creatividad) independiente del lugar de producción o “como mecanismo que permite captar los fenómenos y garantizar su realidad y su existencia histórica.” (de Lauretis, 1992: 136). Siguiendo los aportes de Colaizzi, se trata de una *tecnología del yo* que opera como práctica social e institucional “en un entramado complejo de

relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones.” (Colaizzi, 2007: 40). Más exactamente, entender la televisión como *tecnología del yo* implica reconocerla como una tecnología de dominación individual que interpela al sujeto, haciendo que éste actúe sobre sí mismo. Al traer el concepto de *tecnología del yo* de Foucault puedo señalar que este tipo de tecnologías:

permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (Foucault, 1990: 48).

La televisión requiere especial interés porque la gratuidad del servicio, el flujo inacabado de programas y las dinámicas actuales bajo las que funciona para atrapar audiencias en la lógica del mercado, la constituyen como entretenimiento masivo integrado en la cotidianidad de un número muy ingente de personas que diariamente se ven atravesadas por “representaciones-mercancía”, utilizando la expresión de Colaizzi (2006, 2007), articuladas con el orden social hegemónico y las relaciones de poder que lo conforman.

Ahora bien, con de Lauretis (1992) podemos entender la *tecnología social* como el lugar que posibilita la relación entre la técnica (la cámara, la industria televisiva) y lo social en el sujeto, donde éste no juega un papel pasivo, al contrario, es él o ella quien a partir de su experiencia personal y su realidad histórica concreta elabora los significados en su construcción subjetiva. Sin embargo, dicha relación se produce en el marco de relaciones de poder erigidas históricamente, encaminadas al gobierno de los sujetos y por ende de sus cuerpos. En palabras de la autora: “Toda tecnología social —el cine, por ejemplo— es el aparato semiótico donde tiene lugar el encuentro y donde el individuo es interpelado como sujeto. El cine es, a la vez un aparato material y una actividad significativa que implica y constituye al sujeto, pero que no lo agota.” (de Lauretis, 1992: 29). Esto quiere decir que la televisión, como tecnología social, se suma al resto de tecnologías que se despliegan en el entramado social en lo que, usando las palabras de Foucault, Colaizzi denomina una “tecnología política compleja” (2007: 27), de la cual forman parte discursos biomédicos, jurídicos, educativos, económicos, culturales, religiosos, etc., presentes en la cotidianidad para configurar las subjetividades.

Así mismo, la interpelación que hace la televisión —también el cine, la publicidad y los demás medios de comunicación— de los hombres y de las mujeres suele ser diferencial en

términos de género, pertenencia étnica, clase social, adscripción religiosa, nivel educativo, entre otros, dejando para ellas el término negativo de la diferencia sexual construida históricamente; las mujeres son ubicadas en posiciones de significado que obedecen a un aparente orden natural y social fijo.

Entendiendo con Colaizzi (2007), quien retoma el trabajo de Judith Butler, que tanto el género, como el sexo, son construcciones culturales y discursivas para crear una ilusión de cuerpo inscrita en una naturalidad prediscursiva que sustenta la producción de la actividad humana y la satisfacción de necesidades de un orden social determinado; ilusión de naturalidad argumentada y garantizada por múltiples discursos, dentro de ellos, los científicos como la biología o la medicina; puedo afirmar que **sexo y género** no son atributos determinados ni esenciales de los cuerpos, sino un ““llegar a ser”, una forma de existir socialmente, un medio de representación y auto-representación” (Colaizzi, 2007: 26).

En este sentido, como ya lo había planteado de Lauretis (2000), para disolver o deconstruir la relación entre diferencia sexual y género (concebido como la inscripción cultural del sexo, pues en última instancia terminan siendo sinónimos, en tanto que parten de un esencialismo biológico que recae en el binarismo sexual) *el género es una tecnología*. La autora parte del concepto de tecnología del sexo de Michel Foucault para trasladarlo al género, definiendo éste último como “el conjunto de los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales” (Foucault, citado por de Lauretis, 2000: 35) en el despliegue de múltiples tecnologías sociales, discursos, epistemologías y prácticas cotidianas, incluso aquellas críticas o no hegemónicas, de manera que el género está en permanente construcción e incluso deconstrucción.

Esto significa la posibilidad de pensar al sujeto social de modo diverso y en toda la complejidad que su construcción implica:

constituido sí en el género, pero no únicamente a través de la diferencia sexual, sino mediante el lenguaje y las representaciones culturales; un sujeto generado dentro de la experiencia de las relaciones de raza y clase, además de las de sexo; (...) en definitiva, no unificado sino múltiple, no solo dividido sino contradictorio. (de Lauretis, 2000: 34-35).

El análisis que hace Nancy Armstrong (1991) sobre la producción del deseo y del modelo de la mujer doméstica de la modernidad a través de la literatura inglesa de los siglos XVIII y

XIX escrita sobre, para y —también— por mujeres, ejemplifica el funcionamiento de otra tecnología social, en este caso la literatura, —aunque la autora no utiliza el concepto de tecnología— en la construcción del género y de la subjetividad: “Si mi estudio de la novela clarifica sólo una cuestión, me gustaría que demostrara hasta qué punto la cultura moderna depende de una forma de poder que funciona por medio del lenguaje —y sobre todo de la palabra impresa— para constituir subjetividad.” (Armstrong, 1991: 41).

Uno de los principales objetivos de la autora es mostrar la inseparable relación entre género y política en la cultura moderna, más específicamente, la construcción de la feminidad burguesa, *la reina del hogar*, (y su correlato de masculinidad, el sujeto público de la razón) como elemento sin el cual habría sido imposible la constitución del Estado moderno. Para ello, demuestra la convergencia entre la historia de la novela, de la política y de la sexualidad en el posicionamiento del gobierno y la moral capitalista burguesa que logra dejar de lado e incluso estigmatizar tanto al anterior gobierno aristocrático heredado por lazos de sangre, como a las luchas políticas y formaciones culturales de la nueva y numerosa clase trabajadora empobrecida. La convergencia se halla en la producción del deseo y del género a través de los manuales para mujeres y de la ficción doméstica, herramientas clave (sumadas al discurso educativo) para desviar los debates sociopolíticos de la esfera pública hacia la construcción de una oposición binaria por excelencia: lo masculino y lo femenino, oposición que se convertiría en la relación de poder esencial sobre la cual se edificarían o a la cual se adherirían el resto de relaciones de poder-dominación (raza, clase, religión, etc.). La ficción doméstica fue una herramienta fundamental en este proceso porque se apropió del espacio de ocio haciendo que la moral y los modelos de género hegemónicos fuesen instalados con la complicidad o la autorización de los sujetos, sin una aparente imposición. Las novelas producen el deseo, enseñan a los sujetos a leerse a sí mismos y a los otros; construyen y son construidas a través del lenguaje, fuente de poder por excelencia, en palabras de la autora:

el hogar más poderoso es el que llevamos en la cabeza. (...) Y he intentado demostrar cómo este poder fue dado a las mujeres y ejercido a través de ellas. (Armstrong, 1991: 291). En consecuencia, “Me di cuenta de que había surgido un nuevo tipo de mujer. (...) Esta mujer es aquella cuya historia he seguido en las novelas domésticas y otro tipo de escritura contemporáneos de esas novelas. He intentado mostrar cómo ciertos textos la representaban como una mujer con un equipamiento único para poner en marcha un proceso que inspiraría a generaciones futuras a reproducir el hogar moderno compulsivamente, como por un deseo

natural. (...) Ocupando un lugar en la imaginación, el hogar hizo posible que masas de individuos diversos coexistieran dentro de la cultura moderna. (Armstrong, 1991: 298).

Este estudio nos muestra una vez más que la construcción de subjetividades es una operación política compleja en la cual el género ha desempeñado un papel crucial desde las diversas instancias de producción discursiva. En este orden de ideas, la televisión es una tecnología social, una relación entre la técnica y lo social que, indefectiblemente, es articulada en la subjetividad y con ella, en la construcción del género, es decir que, como aparato semiótico, la televisión es al mismo tiempo una tecnología de género. Los significados y las representaciones que circulan por el aparato están adscritos a ideales normativos de la masculinidad, la femineidad y la sexualidad en relación intrínseca con el orden económico y social que garantiza la reproducción del sistema, esto es, con ideales jerárquicos de clase, pertenencia étnica, edad, cultura y religión, entre otros. Así, como lo expresa Colaizzi, “El género como tecnología produce seres humanos funcionales a la sociedad en la que se implementa: organiza sus experiencias, disciplina sus actos, los hace inteligibles, accesibles, “adecuados”, es decir, reales para los demás.” (2007: 26).

Como lo afirman de Lauretis (2000) y Colaizzi (2007), el género como tecnología tiene una relación fundamental con el concepto de ideología de Althusser (1978) en tanto que para éste, la ideología constituye individuos en sujetos mediante el establecimiento de una relación imaginaria de los individuos con las relaciones reales en las que viven; ¿qué más es el género si no una representación de esa relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia? El género “tiene la función (que lo define) de constituir individuos concretos en cuanto hombres y mujeres” (de Lauretis, 2000: 39), asignándoles significados y posiciones diferentes en el orden social. El éxito de esta constitución de hombres y mujeres está en que la ideología de género no funciona como una decisión consciente sino que, existiendo en la cultura, desde antes del nacimiento del individuo, lo inserta en ella sin que éste lo decida, es más, creyéndose libre o fuera de toda sujeción. Cuando las personas se reconocen a sí mismas en las representaciones de género, bien sea como hombres o como mujeres, asumen para sí mismas la totalidad de dichos efectos de sentido. Por tanto, como afirma de Lauretis (2000), el género es el producto y, a la vez, el proceso de la representación y de la auto-representación.

Ahora bien, el hecho de que la representación social del género incide en la construcción subjetiva y ésta, a su vez, incide en la construcción social, implica también una posibilidad de autodeterminación que la autora refiere en términos de acciones micropolíticas y de las prácticas de la vida cotidiana que desde la perspectiva althusseriana serían imposibles, pero que de Lauretis (2000) reivindica porque son justamente la apuesta del sujeto del feminismo, un sujeto en proceso de concepción desde los debates críticos al interior del feminismo, “un sujeto que está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología del género y es consciente de ello, es consciente de esta doble tensión, de esta división (...) ésta es la contradicción sobre la que se construye la teoría feminista y es su misma condición de posibilidad.” (de Lauretis, 2000: 44).

Esa condición contradictoria de posibilidad es precisamente la apuesta política feminista en la que se inscribe este trabajo teórico-práctico. Partir del reconocimiento de la presencia del subconsciente patriarcal en todas las prácticas culturales (incluida la televisión), el cual nos ha asignado un lugar objetual de la feminidad y del placer del que hemos sido cómplices nos plantea el reto de intentar transgredir ese lugar, no desde un autoengaño ideal, sino desde un principio de realidad del lugar histórico que ocupamos y de la multiplicidad de discursos que nos atraviesan. En este sentido, sin que la discusión teórica abordada en este capítulo pierda relevancia, antes bien, siendo ésta el escenario, nos proponemos no perder de vista dos aspectos centrales: de una parte, el trabajo de desnaturalización de la imagen para hacer visible, usando la metáfora de de Lauretis, que *Alicia ya no* desconoce la distancia entre la mujer como objeto de representación y las mujeres como sujetos históricos; y de la otra, hacer visible que hombres y mujeres, somos gobernados y gobernadas por relaciones sociales, económicas y culturales que, atravesadas por entramados de poder, incluyen ante todo el género, aunque no exclusivamente.

Segunda Parte: Comunicación y guerra, industrias para el control de la vida en el orden del imperio

Introducción

Partiendo de la teoría del imperio como nuevo orden mundial, propuesta por Michael Hardt y Antonio Negri (2002), el objetivo de esta segunda parte es ubicar la guerra contra el narcotráfico y la comunicación como industrias paralelas que forman parte de dicha estructura global y capitalista a la cual contribuyen a sostener, no solo en términos económicos por la rentabilidad de sus operaciones, sino también por sus funciones biopolíticas. Es pertinente adelantar que el concepto de imperio no hace referencia a un poder único, claramente ubicado en un centro y que opera de forma vertical y visible, ni a una nación que domina a las demás.

Esta ubicación es importante para el análisis de la serie televisiva colombiana *Escobar, el patrón del mal* por dos razones. En primer lugar por la complejidad del tema abordado en ella: el narcotráfico y la violencia de los carteles colombianos de finales de los años ochenta y comienzos de los noventa¹⁴, en tanto que no se trata de un fenómeno aislado, sino de uno de los elementos centrales que configuran el conflicto armado en Colombia, conflicto que a su vez forma parte del funcionamiento del imperio. En segundo lugar porque esta teleserie, además de ofrecer un relato que se inserta en la memoria colectiva colombiana, forma parte de la operación global del control de la vida, como hemos planteado antes.

En este orden de ideas, en el quinto capítulo me refiero a la teoría del Imperio propuesta por Hardt y Negri, desde la cual busco explicar de qué se trata el poder global que los autores denominan Imperio, la lógica de producción y reproducción de la vida bajo la cual funciona y tres mecanismos que lo sostienen: el mercado, la guerra como estado de excepción permanente y la comunicación. De este último aspecto enfatizo en la producción inmaterial encaminada a la manipulación de los afectos, en tanto que la televisión es un medio fundamental de dicha producción.

En el sexto capítulo, abordo algunos aspectos del conflicto armado colombiano en la propuesta del Imperio como nuevo orden mundial de Hardt y Negri, específicamente en lo que

¹⁴ Tema que ha sido recurrente desde el año 2002 hasta el presente, ya no solo en las “narco-series” producidas en Colombia y exportadas al resto del mundo, sino también en las producidas fuera del país como es el caso de la serie *Narcos* de Netflix; también en el cine como la película *Escobar: Paradise lost* de 2014, dirigida por Andrea Di Stefano.

respecta a la articulación de las guerras contra el comunismo, el narcotráfico y el terrorismo en el país, en tanto enemigos abstractos creados a nivel global, así como el protagonismo de la intervención estadounidense en Colombia como policía del imperio, en complicidad con los gobiernos nacionales de turno, y la presencia de intereses económicos de por medio a lo largo de este proceso.

5 Control biopolítico del Imperio: Comunicación y guerras justas

Desde la segunda mitad del siglo XX, con el declive de los regímenes coloniales y la apertura al mercado capitalista por parte de los países soviéticos, la globalización de los intercambios en las esferas económica y cultural se ha diseminado por todo el planeta de forma irreversible y acelerada, trayendo consigo un nuevo orden mundial con su respectiva lógica y estructura de dominio. Michael Hardt y Antonio Negri (2002) plantean que en este contexto surge un nuevo sujeto político soberano que regula los intercambios globales y gobierna el mundo, sujeto al cual denominan *Imperio*.

En la propuesta de los autores, imperialismo e imperio no son sinónimos sino procesos consecutivos. Durante la modernidad, el imperialismo fue la extensión de la soberanía de los Estados-nación europeos fuera de sus fronteras, de manera que, el concepto de Estado-naciones fue un invento de la época constituido como herramienta clave para el colonialismo y la expansión económica europeas, en tanto que permitió dos movimientos paralelos: de una parte, el establecimiento de fronteras territoriales obedeciendo a un orden jerárquico para separar las identidades dominantes de lo otro, para excluir lo diferente, y en consecuencia, el segundo movimiento, la expansión de la soberanía de los Estados-nación europeos sobre territorios extranjeros (los de eso otro), dominio ejercido desde un centro de poder claramente ubicado. En cambio, el imperio surge con el declive de la modernidad, y con él, de la soberanía de los Estados-nación, de modo que no requiere de un centro de poder geográfico ni de fronteras, sino todo lo contrario, de su difuminación. Así, el imperio es un aparato descentrado y desterritorializador de dominio en permanente expansión.

El concepto de imperio tiene cuatro características. La primera es la mencionada ausencia de límites territoriales para su acción, por cuanto propone un gobierno que abarca la totalidad del globo. La segunda, es otra ausencia de límites, ahora temporales, pues el imperio se presenta como un momento suspendido en la historia, destinado a existir eternamente. La tercera, es el

monopolio de la fuerza y la capacidad de posicionar esa fuerza como un bien puesto al servicio de la justicia y la paz para todas las naciones, de modo que su nacimiento no se presenta como producto de la voluntad, sino como un bien necesario por su capacidad para resolver conflictos, aun cuando esto se haga a través de la guerra o la violencia. Finalmente, el objeto de dominio del imperio no es solo geográfico sino también, y principalmente, biopolítico, es decir, el gobierno de la vida social en su totalidad.

Quiero profundizar un poco en este último aspecto. El paso de la modernidad a la postmodernidad —del imperialismo al imperio— también implicó un cambio en el ejercicio de la dominación social, tal como lo propuso Foucault con la transición entre lo que definió como *sociedades disciplinares* a *sociedades de control*, perspectiva que retoman Hardt y Negri en su teoría del imperio. En términos biopolíticos, el cambio fundamental entre estos dos tipos de sociedades está en que *el poder disciplinar* ejercido a través de las diferentes instituciones, estructura el pensamiento y las prácticas de los sujetos (hombres y mujeres) por medio de la sanción y la prescripción de conductas “normales” y “anormales”, sin embargo, pese a su fuerza coercitiva o, precisamente debido a ella, no alcanza a absorber completamente las conciencias y los cuerpos, ni a subsumirles totalmente en las prácticas productivas, efectos que sí logra la *sociedad de control*. En esta última, el dominio se ejerce directamente sobre las mentes y los cuerpos de las personas, de modo tal que sus conductas de integración y exclusión al sistema surgen de ellas mismas.

Así, en el *biopoder*, entendido como el poder que se ejerce sobre la producción y la reproducción de la vida, la dominación de los sujetos proviene de tecnologías que, desde el mismo interior del sujeto y su accionar voluntario, funcionan en los planos de la disciplina y el control, de manera que este poder ya no solo opera de forma vertical y al interior de las instituciones (fábrica, colegio, iglesia, cárcel, etc.), sino también de forma horizontal, y en consecuencia, extensible fuera de ellas. De este modo, el declive de la soberanía de los Estados-nación, aunado con el declive de las instituciones modernas, plantea un nuevo escenario de formación de subjetividades en el cual, las identidades dejan de ser definidas de acuerdo a la pertenencia o la vinculación estable con una nación o una institución, para difuminarse en identidades híbridas y maleables, acordes a la lógica capitalista y la expansión global. En palabras de Hardt y Negri: “El biopoder es una forma de poder que regula la vida social desde su interior, siguiéndola, interpretándola, absorbiéndola y rearticulándola” (2002: 38).

En esto radica el poder del imperio. Mientras que en la concepción moderna, Estado, mercado y ciudadanía se conciben como entidades claramente diferenciables, según las cuales, de una parte, la ciudadanía funge como una especie de intermediario en las relaciones entre el Estado y el mercado, y de la otra, el Estado ostenta la soberanía suficiente para intervenir frente al mercado en beneficio del equilibrio del sistema, en la situación actual, por el contrario, la ciudadanía tiende a desaparecer en tanto es producida y reproducida por el mercado a través de potentes tecnologías como los medios de comunicación¹⁵ y el Estado pierde la autonomía para incidir frente al mercado global pues queda supeditado a las directrices de entidades internacionales y del capital financiero. En palabras de Hardt y Negri “En la postmodernización de la economía global, la creación de la riqueza tiende aún más hacia lo que llamaremos la producción biopolítica, la producción de la vida social misma, un proceso en el cual cada vez más lo económico, lo político y lo cultural se superponen e intervienen recíprocamente.” (2002: 15).

Ahora bien, según Hardt y Negri, el imperio se sostiene a través de tres mecanismos que operan a nivel global: el dinero y el mercado mundial, la guerra como estado de excepción y la comunicación. En el primer caso, “La construcción del mercado mundial consistió ante todo en la desconstrucción monetaria de los mercados nacionales, la disolución de los regímenes nacionales y/o regionales de regulación monetaria y la subordinación de aquellos mercados a las necesidades de las potencias financieras.” (Hardt y Negri, 2002: 316), de manera que, a medida que los Estados-nación retroceden en autonomía frente a sus acciones económicas internas y externas a merced de la economía global, el mercado mundial desterritorializado y descentrado dirige sus flujos garantizando la sostenibilidad del imperio, así como el fortalecimiento de un régimen financiero y parasitario sin precedentes.

Dentro de los múltiples aspectos que dan forma al mercado mundial actual me interesa mencionar tres: 1) la constitución de una compleja red de Estados-nación en la cual, éstos quedan supeditados a las órdenes de un derecho imperial en permanente construcción, respaldado bajo las figuras de organismos internacionales políticos y monetarios que aseguran el mercado global. 2) la desterritorialización y reterritorialización del capital y de los procesos de producción en búsqueda de mayor rentabilidad por el abaratamiento de costos, en particular de mano de obra,

¹⁵ Tecnologías tratadas en la primera parte de la investigación y que retomaré más adelante dando fuerza a su papel en el imperio.

aunada con la creciente y veloz acumulación de la riqueza del mundo en pocas manos, son elementos que, además de mantener la lógica del imperio, democratizan la pobreza —también la indigencia— y el engrosamiento de la brecha de desigualdad e inequidad social en la geografía global, empeorando estas condiciones en los países homogeneizados bajo el rotulo de tercer mundo. Finalmente, 3) el aprovechamiento, por parte del mercado mundial, del pensamiento posmoderno —proclive a la inclusión de la diferencia y la multiplicidad— para establecer “una verdadera política de la diferencia” (Hardt y Negri, 2002: 147) aplicada a los ciclos de consumo y de producción, ya sea convirtiendo las diferencias (étnicas, culturales, generacionales, sexuales, etc.) en mercados segregados, o “gestionándolas” para integrarlas en los procesos de producción. Sin embargo, lejos de ser una política de valoración de las diferencias proclive a la equidad y al bienestar de todas las personas y territorios del globo, es una política de su jerarquización y de profundización de las brechas de inequidad.

El segundo mecanismo que sostiene al imperio es el uso permanente del estado de excepción con la posibilidad latente de guerra. La figura moderna de la *excepción*, entendida como la suspensión de la democracia y de las garantías constitucionales en casos de crisis para que el Estado y su fuerza intervengan libremente con el fin de proteger lo público, siempre que el soberano lo considere necesario, deja de ser una situación transitoria en el imperio debido a la crisis generalizada que lo caracteriza. Además, en nombre de la excepcionalidad funciona una forma de derecho de policía caracterizado por “el despliegue de la prevención, la represión y la fuerza retórica destinadas a reconstruir el equilibrio social” (Hardt y Negri, 2002: 32). A diferencia de la modernidad, en la era actual, con el declive de los Estados-nación y la emergencia del imperio como nuevo soberano global, esta situación se traduce en el derecho de intervención que se otorgan organismos internacionales y países dominantes en el orden mundial para actuar en territorios donde, por consenso, deciden necesario imponer la “justicia” y la “paz”, respaldados además con la acción paralela del derecho policial, cuya acción demuestra la efectividad del orden imperial.

Vale la pena mencionar que, previamente a la formación del imperio, los Estados Unidos ya se habían autoproclamado como la policía del mundo, rol que mantienen en la era global, y también, como antecedente de la era del imperio, su intervención constante en los asuntos nacionales de los países del resto de América, una aplicación perversa del eslogan de la Doctrina Monroe desde la segunda mitad del siglo XIX: “América para los americanos” que en realidad

significaba “América para los Estados Unidos”. Como veremos en el quinto capítulo, el caso de Colombia ha sido paradigmático a este respecto, en tanto que sus élites políticas desde antes de finalizar la guerra fría han gobernado respondiendo a las prerrogativas de la Casa Blanca, incluso y con mayor fuerza, durante la primera década del 2000, cuando, paradójicamente, se gestaba una primavera fugaz de unión comunitaria entre los países del cono sur, en la cual Colombia brillaba por su ausencia.

En este contexto, las guerras del imperio presentan tres elementos fundamentales que, para efectos de esta investigación, permiten ubicar a nivel global el fenómeno de la lucha contra el narcotráfico en Colombia. El primero de ellos es el cambio en la definición del enemigo, el cual, lejos de ser una nación o actor concreto como ocurría anteriormente, ha pasado a ser una práctica como el terrorismo o el narcotráfico, de modo que, para perfilarlo y atacarlo, no solo se difuminan las fronteras entre los Estados-nación, sino también los límites entre sus políticas internas y las relaciones internacionales, pues al ser un conjunto de actividades, el enemigo puede aparecer en cualquier lugar.

El segundo elemento es la recuperación del concepto medieval de *guerra justa* como instrumento ético que legitima y convoca la expansión de alianzas entre naciones para combatir al enemigo abstracto que amenaza el orden y la paz global. A través de este concepto, tanto el enemigo como la guerra son banalizados al reducir ésta última como práctica rutinaria de represión política y, al mismo tiempo, se les absolutiza por la amenaza que el enemigo representa frente al orden ético global. De esta manera, en realidad, la guerra deja de ser una actividad de defensa o de resistencia para convertirse en una práctica imperial que se justifica y legitima a sí misma.

El tercer elemento, relacionado con los anteriores, es la construcción del enemigo y sus efectos. Para legitimar el accionar del poder imperial, se requiere de la combinación de tres tipos de intervención: *la militar*, referida al momento concreto del uso de la fuerza una vez que el enemigo ha sido definido; *la moral*, realizada generalmente por organismos no gubernamentales globales, regionales y locales, medios periodísticos y organizaciones religiosas, se encarga de construir al enemigo a través de discursos de denuncia y de imperativos morales, los cuales, en palabras de Hardt y Negri, libran guerras “sin armas, sin violencia, sin fronteras” (2002: 49) dejando listo el terreno para la intervención militar; y, *la jurídica*, que aparece después de la intervención militar, la cual anticipa y pre-constituye las reglas de justicia que los tribunales

aplicarán (o legalizarán). El enemigo se construye y ataca permanentemente con el mayor cubrimiento mediático posible, pero sin vencerlo, solo para controlarlo porque el continuo ejercicio de los poderes policial y militar respalda la validez del derecho supranacional, así como la legitimidad del imperio.

El tercer mecanismo que sostiene al imperio es la comunicación, debido a su papel fundamental en la producción biopolítica, producción en la cual he mencionado que lo económico, lo político y lo cultural interaccionan constantemente. En concreto, bajo la forma capitalista actual, las transnacionales y los grandes poderes financieros estructuran los territorios, las poblaciones y las subjetividades de múltiples formas. En primer lugar, son ellos quienes “distribuyen directamente la fuerza laboral en los mercados, asignan funcionalmente los recursos y organizan jerárquicamente los diversos sectores de la producción mundial” (Hardt y Negri, 2002: 45), así como las formas bajo las cuales se realiza dicha producción. En segundo lugar, más allá de fabricar mercancías, fabrican también necesidades, relaciones sociales, conceptos de belleza, modas, cuerpos, mentes, etc. En tercer lugar, a través de la industria comunicativa (de la cual son dueños o asociados) contribuyen a la función desterritorializadora del imperio a través de la circulación de signos que, lejos de fortalecer la relación entre ciudadanía y Estados-naciones, moldean una sociedad global del espectáculo. En palabras de los autores:

El poder, al producir, organiza; al organizar, habla y se expresa como autoridad. El lenguaje, al comunicar, produce mercancías, pero además crea subjetividades, las relaciona entre sí y las ordena. Las industrias de la comunicación integran lo imaginario y lo simbólico dentro de la trama biopolítica, con lo cual no sólo los ponen al servicio del poder, sino que realmente los integran en su mismo funcionamiento.” (Hardt y Negri, 2002: 46).

Por otra parte, en la era actual, tras los avances tecnológicos conseguidos, la informatización y la comunicación han cobrado el protagonismo en casi todas las actividades humanas. El uso masivo de dispositivos tecnológicos (computadores, tabletas, teléfonos móviles, etc.) y de internet ha hecho que la construcción, infraestructura, administración y vigilancia de las redes de comunicación sean de interés primordial para garantizar las ganancias y el orden global, en tanto que, en el escenario biopolítico, información y comunicación son las mercancías producidas, y la red el lugar de su producción y su circulación.

Por supuesto, las tecnologías de la información y la comunicación también han tenido incidencia en la economía y los modos de producción, principalmente en la emergencia del

trabajo inmaterial que ha posicionado al sector de servicios en el primer lugar de importancia económica global. El sector de servicios hoy abarca una variedad de actividades como el entretenimiento, la publicidad y las finanzas, pero también la salud y la educación, anteriormente concebidas como derechos.

Los autores distinguen tres tipos de trabajo inmaterial. El primero corresponde a la participación, cada vez más predominante, de la informatización y las tecnologías de la comunicación en la industria, de modo que el trabajo material se mezcla con el inmaterial y los procesos de producción pasan a considerarse un servicio. El segundo se refiere a las tareas analíticas y simbólicas debido al uso masificado de la computadora como herramienta de trabajo en casi todas las profesiones y oficios; sin embargo, este trabajo inmaterial se divide en dos grupos, de una parte, el más valorado social y económicamente y que tiene que ver con labores especializadas que implican habilidades creativas e intelectuales, y de la otra, aquellos trabajos cuyas labores simbólicas son meramente rutinarias y específicas. Finalmente, el trabajo inmaterial encaminado a la producción y manipulación de los afectos, del cual forma parte la industria del entretenimiento, dentro de ella la televisión por supuesto. Es un trabajo que se ejerce en el cuerpo (material) pues implica contacto humano, pero no deja de ser inmaterial porque crea productos intangibles: emoción, tristeza, alegría, pasión, etc. Se trata de un trabajo potente en el contexto del imperio porque a través de los afectos la operación biopolítica es más incisiva e imperceptible, en palabras de Hardt y Negri:

Lo que produce el trabajo afectivo son redes sociales, formas de comunidad, biopoder. (...) la acción instrumental de la producción económica se ha unido a la acción comunicativa de las relaciones humanas; (...) la producción se ha enriquecido hasta el nivel de la complejidad de la interacción humana. (2002: 272).

He presentado un panorama general sobre el Imperio como la nueva forma global de soberanía, un poder descentrado y desterritorializador cuya acción se extiende al gobierno de lo político, lo económico, lo social y lo cultural, mediante la producción y la reproducción de la vida. En este recorrido, además de los elementos que lo caracterizan, presenté los tres mecanismos que lo sostienen y le dan forma: el dinero y el mercado mundial; la guerra como estado de excepción permanente, con especial énfasis en los elementos que la constituyen como la construcción del enemigo y el concepto de guerra justa; finalmente, la comunicación y sus tres tipos de trabajo inmaterial, donde resalta la producción y manipulación de afectos como

operación biopolítica vinculada al mercado. A continuación me adentraré en el funcionamiento del imperio en Colombia teniendo como eje central la guerra y sus múltiples mutaciones, con especial énfasis, la guerra contra el narcotráfico y sus resultados.

6 ¿Guerras del imperio en Colombia o el imperio de las guerras en Colombia?

Colombia ha estado atravesada por sucesivos conflictos y problemáticas internas desde su fundación como Estado-nación¹⁶, los cuales han mutado y se han entretreído en medio de múltiples episodios de violencia hasta desembocar en la guerra que caracteriza su historia desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad; una guerra en la que en principio (1962) sus protagonistas eran las fuerzas militares del Estado y los diferentes grupos guerrilleros (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia Ejército del Pueblo FARC-EP, Ejército de Liberación Nacional –ELN–, Ejército Popular de Liberación –EPL–, Movimiento 19 de Abril -M-19-), pero a la cual se fueron sumando gradualmente otros grupos armados ilegales de autodefensa o paramilitares, auspiciados por el narcotráfico y por sectores económicos privados nacionales e internacionales.

Explicar los factores que han dado origen y permanencia a la guerra en Colombia no es tarea fácil. Este tema ha sido abordado desde múltiples perspectivas y enfoques dando como resultado una gran cantidad de bibliografía que desborda toda pretensión de completitud. En el marco del proceso de paz entre el Estado colombiano y la guerrilla de las FARC-EP (2012-2017), se creó La Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CHCV) con el ánimo de contextualizar los diálogos de la Habana. La comisión estuvo conformada por 12 intelectuales (11 hombres y una mujer) con el objetivo de producir un informe sobre los orígenes del conflicto colombiano, las causas, su permanencia y los efectos que ha tenido sobre la población. Sin restar importancia a la basta y minuciosa producción al respecto, considero que los documentos generados por esta comisión, junto con el informe *¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* del Centro Nacional de Memoria Histórica, son documentos que pueden brindar a cualquier persona interesada en el tema un panorama sobre lo que ha sido la guerra colombiana de los últimos sesenta años. Aunque el conflicto armado colombiano no es el objeto de estudio

¹⁶ Por fijar una fecha en el contexto histórico de modernidad y postmodernidad en el cual se enmarca esta tesis, ya que diversos historiadores y movimientos indígenas en Colombia sostienen que este territorio ha estado en guerra desde 1492 con la conquista y colonización española, proceso sobre el cual se ha erigido una sociedad clasista, racista y desigual, la más desigual de Latinoamérica.

de esta investigación, de manera que no me adentraré en explicar sus causas, desarrollo, ni impactos, dichos documentos han sido un insumo fundamental para la extracción de elementos que articulo al análisis, en la medida en que no es posible desligar el narcotráfico de la complejidad de la guerra en Colombia.

A continuación pretendo enmarcar algunos aspectos del conflicto armado colombiano en la propuesta del Imperio como nuevo orden mundial de Hardt y Negri, sin perder de vista la concepción de imperio como un aparato de dominio en permanente expansión, cuyo funcionamiento carece tanto de fronteras como de un centro de poder geográfico. Específicamente me centraré en lo que respecta a las guerras contra el comunismo, el narcotráfico y el terrorismo, en tanto enemigos abstractos creados a nivel global, así como el protagonismo de la intervención estadounidense en complicidad con los gobiernos colombianos de turno, y la presencia de intereses económicos a lo largo de este proceso.

6.1 Colombia, un laboratorio de la lógica imperial

Hardt y Negri (2002) sostienen que la Guerra del Golfo (Agosto de 1990 a febrero de 1991) marca el nacimiento del imperio¹⁷. Los autores hacen un recorrido histórico sobre los antecedentes que propiciaron las condiciones necesarias para el surgimiento de este nuevo orden mundial, sucesos en los cuales la trayectoria y el operar estadounidense han tenido un papel fundamental, entre otras cosas porque su papel como policía del mundo fue autoproclamado mucho antes de la guerra fría, pasando por el Plan Marshall para la reconstrucción europea tras la II Guerra Mundial e incluso al tomarse en serio desde mediados del siglo XIX el llamado a tomar el mando del continente americano anunciado en la Doctrina Monroe. Colombia es un caso especial a este respecto pues ha funcionado como el laboratorio latinoamericano por excelencia para el ejercicio de su intervención y dominación.

Renán Vega (2014) plantea que la injerencia de Estados Unidos en el conflicto armado y social colombiano ha sido crucial desde el siglo XIX, cuando las élites gobernantes del país le invitaron a formar parte de una relación de subordinación en la cual se concibe a Estados Unidos como un país superior en términos políticos, económicos, culturales y morales. Esta relación, con diferentes matices, continua vigente, de manera que la proclamada “independencia” de 1819 fue

¹⁷ Vale la pena recordar que la iniciativa de invadir Irak fue de Estados Unidos, el cual logró que al final 18 países se unieran.

más un cambio voluntario del lugar de la dependencia. El vínculo Estados Unidos–élites gobernantes colombianas ha sido estratégico por el beneficio mutuo que les ha traído en términos económicos y políticos: Estados Unidos tiene la potestad de incidir en la toma de decisiones de la política nacional e internacional colombiana, además de contar con un aliado incondicional en el continente; entre tanto, la élite política colombiana recibe ganancias económicas y se mantiene en el gobierno “mediante prácticas clientelistas que atraviesan el conjunto de las instituciones y estructuras políticas y sociales” (Vega, 2014: 2), dentro de las cuales, la policía y las fuerzas militares han sido dotadas de gran poder gracias a la asistencia y al presupuesto con que se les ha priorizado.

Vega (2014) hace un recorrido histórico sobre el devenir de esa injerencia para mostrar cómo Estados Unidos no es solo un factor externo vinculado al conflicto armado colombiano, sino un actor de la guerra. No ahondaré en ese recorrido, dado que excede mi contexto de análisis, basta con señalar que durante el siglo XX dicha relación se ha intensificado, sobre todo, desde la década de los noventa y con mayor intensidad en los gobiernos de Andrés Pastrana (1998-2002) y Álvaro Uribe (2002-2010), justamente con el nacimiento del imperio.

Andrés Suárez¹⁸ (2013) plantea cinco ejes fundamentales para entender el conflicto armado colombiano. El primero es la disputa por la tierra y el conflicto agrario que han estado presentes a lo largo de la historia del país. El segundo, la ausencia de garantías para la participación política por parte de grupos de oposición a los partidos políticos tradicionales, situación agravada por la cooptación de los actores armados sobre estos grupos, justamente cuando logran acceder a nuevos espacios de participación. El tercero es la presencia fragmentada y diferenciada del Estado en el territorio nacional, de manera que perviven paralelamente diferentes Estados en un mismo país, desde ciudades en las cuales se puede decir que existe un Estado moderno, hasta sectores periféricos en los cuales la presencia del Estado es mínima, y por tanto, ha sido cooptado o capturado por los grupos armados; además, esta situación ha contribuido a la desintegración territorial y al desconocimiento y la indiferencia en las grandes ciudades frente al conflicto armado. El cuarto y quinto ejes son el narcotráfico, y, el contexto mundial y la presión internacional, respectivamente, los cuales, como pretendo esbozar a continuación, se alimentan mutuamente en la lógica del imperio.

¹⁸ Miembro del grupo de investigadores del informe “¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad” del Centro Nacional de Memoria Histórica.

6.2 Tres sucesos globales, tres enemigos abstractos

En adelante veremos cómo ha sido el proceso de consolidación de las “guerras justas”¹⁹ en Colombia para atacar a los tres enemigos globales construidos: comunismo, narcotráfico y terrorismo; la intervención internacional en este proceso, sobre todo estadounidense; y el papel de los diferentes gobiernos colombianos a este respecto.

Pese a que la guerra en Colombia se ha librado al interior del país, no es posible entenderla fuera del contexto global, en tanto que desde allí se han brindado —y el país los ha tomado— referentes ideológicos y recursos económicos para hacerla. Tres sucesos internacionales han incidido y presionado de manera fundamental la dinámica de la guerra colombiana: la guerra fría con la lucha anticomunista, la lucha contra el narcotráfico y la lucha contra el terrorismo. Los dos últimos, corresponden al comienzo y auge del nuevo orden mundial, mientras el primero, al periodo que le antecede, el mismo en el cual este orden comienza a fraguarse. En los tres casos, el protagonismo de Estados Unidos —ya señalado— ha sido una constante, como lo afirma Vega al extraer una cita del libro *Violencia pública en Colombia. 1958-2010* de Marco Palacios (2012):

Una subordinación estratégica y una autonomía restringida son claves a la hora de entender la perduración de un conflicto, porque «es imposible no advertir la centralidad absoluta de Estados Unidos en la definición de las líneas políticas que adoptó la élite del poder en Colombia, del anti-comunismo de la Guerra Fría a la ‘guerra a las drogas’ y a la ‘guerra global al terrorismo’, Washington le provee los argumentos y la agenda». (Vega, 2014: 2)

6.2.1 Primer suceso: la lucha anticomunista

Durante el periodo de la guerra fría, Colombia se insertó en la lucha comunista y anticomunista siguiendo la polarización mundial, según la cual, cada bando se organizó para hacer la guerra y defender el modelo de sociedad o la ideología de la cual estaba convencido. La mayor parte de este periodo coincidió con el Frente Nacional, un pacto entre las élites políticas de los partidos tradicionales liberal y conservador para alternarse el poder cada cuatro años

¹⁹ Recordemos que este concepto es acuñado por Hardt y Negri en el libro *Imperio* (2002) para referirse a la instrumentalización del concepto medieval de *guerra justa* para convocar y legitimar la alianza entre naciones para combatir enemigos abstractos que atentan contra el orden y la paz en el mundo. Este concepto es articulado en la teoría del imperio abordada en el primer capítulo de esta segunda parte de la tesis.

durante 16 años (1958 a 1974) —como lo he explicado en el capítulo sobre la televisión en Colombia—. Francisco Leal (2006) afirma que durante el Frente Nacional los militares adquirieron gran autonomía debido a que los cuatro gobiernos de la época no se preocuparon por fijar directrices para construir políticas de seguridad sólidas y pertinentes de acuerdo a las necesidades que el contexto ameritaba, “Hasta 1990 se formularon normas poco articuladas entre sí, en lugar de políticas de seguridad que consideraran el papel del Estado como un todo. Quizás el único factor “articulador” de dichas normas fue la excepcionalidad constitucional del estado de sitio, que permitió escamotear el Estado de derecho.” (Leal, 2006: 514).

La autonomía adquirida por las fuerzas militares, sumada a la intensa injerencia estadounidense sobre ellas mediante recursos económicos y formación en doctrina militar anti-comunista, injerencia que además, como señala Vega (2014), estaba condicionada con la asistencia en el sector económico y con la inversión directa de Estados Unidos en sectores como el petróleo, el banano, las obras públicas y la industria manufacturera, hicieron que “el concepto de seguridad nacional desplazara en importancia al de defensa nacional” (Leal, 2006: 513). Este hecho, es una característica fundamental del posterior orden imperial pues significa que la atención sobre la salvaguardia de la soberanía pasa a un segundo plano en pro de la permanente amenaza de fuerzas nacionales e internacionales que encarnan el comunismo, es decir, el “enemigo común”.

Así mismo, aparece un segundo elemento que sostiene el mecanismo de la guerra en el imperio: el estado permanente de excepción, en tanto que en medio del contexto descrito, el uso del estado de sitio se generalizó, más que para combatir la violencia armada, para reprimir los movimientos populares, en palabras de Leal:

“El estado de sitio facilitó las iniciativas militares, tanto de carácter normativo como operativo, y actuó como visto bueno anticipado para las acciones represivas por venir. Propició la autonomía de las acciones castrenses al eliminar las cortapisas jurídicas y estimuló una dinámica violatoria de los derechos humanos. Además, en ciertas coyunturas, algunas normas acumuladas mediante el estado de sitio fueron seleccionadas y reagrupadas para ser convertidas en legislación permanente, con el fin de crear un cuerpo legislativo relativamente homogéneo contra la subversión.” (2006: 514).

6.2.2 Segundo y tercer sucesos: las guerras contra las drogas y contra el terrorismo, dos enemigos entrelazados

Para abordar los dos sucesos internacionales siguientes que han incidido en el conflicto armado colombiano, la guerra contra el narcotráfico y, posteriormente, contra el terrorismo, ambos profunda y peligrosamente entrelazados, debemos partir de un mismo comienzo: el declive de la guerra fría y el escenario de configuración del nuevo orden mundial. De acuerdo con Rodrigo Pardo (2006), cerca del fin de la guerra fría, en la década de los setenta en el panorama global se percibía una disminución del poder de los Estados Unidos paralela a ciertos avances significativos de la Unión Soviética. Esta situación impulsó el ascenso del presidente Ronald Regan (1980) con su plan de “restablecimiento de valores conservadores y de recomposición de la hegemonía internacional” (Pardo, 2006: 547), esta última mediante su apoyo en dinero y armas a países de África, Centro América y Latinoamérica en la lucha anticomunista. Estas acciones, junto con la caída del muro de Berlín y el declive de la URSS, perfilaron una fuerte posición estadounidense en el marco del fin de la Guerra Fría.

Pardo (2006) sostiene que en Colombia, el descenso temporal de la imagen estadounidense se tradujo en una leve revisión de su posición frente a esta potencia, así como en la búsqueda de alianzas con vecinos como Panamá, Venezuela y países de Centro América. Sin embargo, esta atmósfera no duró más de una década, pues aunque en adelante la política internacional mantuvo algunos acuerdos, la relación-intervención estadounidense continuó su curso. Paralelo a ello, Colombia vivía el fin del Frente Nacional, es decir, una nueva apertura para la competencia entre los dos partidos tradicionales. Entre 1974 y 1990²⁰ los gobiernos funcionaron ante un panorama nacional que dibujaba tres tendencias: el debilitamiento de la hegemonía bipartidista, el inicio y auge del narcotráfico y la agudización del conflicto interno.

En el estudio del narcotráfico colombiano existen diversas posturas en torno a los hechos, las temporalidades y las temáticas de análisis priorizadas. Un elemento común que comparten casi todas es la identificación de tres momentos que intentaré explicar de manera general y que considero relevantes en tanto que mi interés es ubicar algunas relaciones entre el conflicto armado colombiano y la guerra contra el narcotráfico como uno de los mecanismos de funcionamiento del imperio. Los momentos a los que me referiré son: el tráfico de marihuana de

²⁰ Los gobiernos de este lapso de tiempo fueron: Alfonso López Michelsen (1974-1978), Julio César Turbay Ayala (1978-1982), Belisario Betancur (1982-1986), Virgilio Barco (1986-1990).

los años sesenta y setenta; los carteles de la cocaína y los capos entre 1970 y 1995; y la reestructuración del negocio del narcotráfico y su posterior fusión con el conflicto armado, desde 1995 hasta la actualidad.

6.2.2.1 Primer momento: el tráfico de marihuana (años sesenta y setenta)

El primer momento se da en las décadas de los años sesenta y setenta con el tráfico de marihuana producida en el norte del país debido al impulso dado por contrabandistas tradicionales²¹ que, ante el consumo estadounidense, indujeron a campesinos al cultivo de esta planta (véanse los estudios de Álvaro Camacho (2006), Petrit Baquero (2013) y Ricardo Rocha (2001)). Con la presidencia de Richard Nixon, ante su interés de posicionar la hegemonía de los Estados Unidos, se desató la guerra contra las drogas, en principio hacia el consumo, pero tiempo después se ubicó en la producción y distribución externas, de manera que en 1970 se inició la fumigación de cultivos en México, hecho que elevó el precio en el mercado y, con ello, el estímulo a la producción colombiana. Sin embargo, la fuerte demanda, la persecución policial y “muy especialmente el cultivo interno estadounidense, que produce una marihuana más potente y que siembra con métodos hidropónicos, lo que garantiza mayor productividad y calidad, se conjugaron para hacer languidecer el negocio de la marihuana colombiana.” (Camacho, 2006: 392).

6.2.2.2 Segundo momento: Los carteles de la cocaína y los capos (1970-1995)

Finalizando los años setenta Colombia comienza la importación de base de coca proveniente de Perú y Bolivia para producir cocaína, una vez más debido a la demanda de este producto en Estados Unidos y al declive de la exportación de marihuana mencionado anteriormente, del cual hizo parte también la fumigación de cultivos en el territorio nacional. Ante la importación de la materia prima, los exportadores colombianos de cocaína se vieron abocados hacia tres estrategias: buscar su ventaja competitiva en la creación y fortalecimiento de redes de distribución en el mercado mayorista; la sustitución de importaciones implantando el cultivo nacional de coca con fines comerciales; y la instauración de su negocio ante la

²¹ Baquero afirma que: “la abundante experiencia que ha existido en el país en actividades de contrabando, dada la insignificante presencia estatal sobre costas y fronteras (amplias, desprotegidas y en contacto con los grandes centros de consumo), ha facilitado el desarrollo de poderosas rutas de tráfico que, en muchos casos, han contado con la anuencia (y participación directa) de funcionarios y autoridades locales.” (2013: 16).

institucionalidad estatal. En este proceso de expansión en la economía de narcóticos, se conformaron los denominados *carteles*, pocas pero grandes organizaciones exportadoras capaces de competir en el mercado internacional de drogas.

A mediados de la década del ochenta, continúa la búsqueda de competitividad mediante la consolidación de la economía de escala, a través de dos mecanismos fundamentales: la creación de nuevas rutas de comercialización y la consolidación de la industria a través de los mencionados carteles, ahora dotados del poder de intimidación y corrupción suficientes para conseguir costos decrecientes; y del otro lado, la expansión del área de cultivos en el territorio nacional en manos de múltiples productores, con lo cual aseguran mayor control de la calidad, los costos y la intervención policial. Esta época también marca el inicio de una de las etapas más violentas en la historia del país, en palabras de Rocha:

Los esfuerzos de los narcotraficantes por preservar la riqueza acumulada y ampliarla, combinaron la intimidación y soborno del sector público (jueces y policías), legisladores, periodistas, políticos, sacerdotes, sindicalistas, activistas de izquierda y derechos humanos, guerrilleros reinsertados, etc. Se buscaba de esta manera, preservar el estatus de santuario para sus inversiones y el negocio de exportación, frente a las iniciativas de Estados Unidos y la comunidad internacional por lograr una reducción en la oferta de narcóticos provenientes de la región andina, así como frente al repudio de diferentes sectores de la sociedad y la creciente persecución por parte del Estado. (Rocha, 2001: 66-67).

Los dos carteles más influyentes de la época, precisamente los que son representados en la teleserie *Escobar, el patrón del mal*, son los de Medellín y Cali. Pese a que ambos mantenían el control de casi la totalidad del tráfico colombiano de drogas, de acuerdo con Adolfo Atehortúa y Diana Rojas (2008), las diferencias de origen social y nivel de educación de sus capos (líderes) se reflejan en sus formas de manejar el negocio: entre los miembros más influyentes del Cartel de Medellín, Pablo Escobar no terminó el bachillerato, Gonzalo Rodríguez Gacha era analfabeta y los hermanos Jorge Luis, Juan David y Fabio Ochoa procedían de una rancia familia aristocrática y terrateniente, quienes mostraron su inteligencia aislándose de la guerra entre carteles y negociando con el gobierno colombiano sin desembocar la ira o represalias de sus socios. Esta organización narcotraficante fue reconocida por el empleo indiscriminado de la violencia y el terrorismo como método de poder, la utilización de personas de escasos recursos a través de una actitud paternalista encabezada por Escobar, la inversión en tierras, animales, oro, joyas o manteniendo el dinero en efectivo enterrado en sus propiedades, el derroche y la

exhibición de su consumo estrafalario, el envío directo de cocaína por aire o por tierra sobornando a miembros de las autoridades encargadas del control antinarcóticos dentro y fuera del país, los vínculos directos con sectores políticos y grupos armados al margen de la ley (por ejemplo, la fundación de partidos políticos propios como “Medellín sin tugurios” de Escobar o “Movimiento Latino” de Carlos Ledher). También fue fundadora de los primeros grupos paramilitares que desde entonces y en décadas posteriores (noventa y dos mil) se convirtieron en la fuerza armada de derecha del conflicto armado colombiano, responsable de delitos de lesa humanidad.

Entre tanto, los hermanos Miguel y Gilberto Rodríguez Orejuela a la cabeza del Cartel de Cali, contaban con estudios profesionales: se dice que Miguel mostraba con orgullo su diploma de abogado, aunque su tesis no reposa en el archivo de la biblioteca universitaria, pero no hay duda de que asistió a clases y Gilberto, alcanzó a realizar varios cursos empresariales en planeación estratégica. Entre tanto, sus hijos, al igual que los de otro de sus miembros, se formaron en las mejores universidades privadas del país y algunos en el exterior, (Véase Atehortúa y Rojas, 2008). El cartel de Cali mantuvo cierto aire ejecutivo, siendo considerados como hombres de negocios pues su estrategia de tráfico privilegió el envío de cocaína camuflada en mercancías lícitas y el manejo de dinero mediante la creación de empresas de fachada, así como la inversión en compañías legales de tipo nacional e internacional. Así mismo, sus nexos con la política fueron más discretos y eficaces pues consiguieron apoyo gubernamental y parlamentario financiando campañas electorales y ofreciendo otro tipo de servicios; no usaron las comunidades de escasos recursos con actitudes paternalistas.

De todas maneras, los dos carteles hicieron uso de la violencia y el terror para mantener sus negocios:

Escobar construyó un ejército de sicarios con base en los jóvenes de estrato bajo. Contrató y entrenó a las bandas juveniles que surgían en las comunas más paupérrimas. Rodríguez Gacha hizo lo propio y acrecentó sus filas con campesinos pobres. Los Rodríguez Orejuela, por el contrario, construyeron un cuerpo de seguridad basado en miembros retirados y corruptos de los aparatos de seguridad del Estado (...) compraron a los mercenarios que Rodríguez Gacha contrataba y compraron finalmente a los líderes de los grupos paramilitares que conformaba. (Atehortúa y Rojas, 2008: 13)

En este contexto, aparece el segundo suceso internacional que ha incidido en el conflicto armado colombiano: la guerra contra el narcotráfico, sin que ello implique la desaparición de la guerra anticomunista, antes bien, se produce una amalgama de ambos fenómenos como veremos a continuación. Mediante la fuerte presión de los Estados Unidos, los gobiernos colombianos, con diferentes matices, siguen las directrices norteamericanas en la lucha antidrogas. El primero de ellos fue el presidente Turbay (1978-1982), quien “firma el tratado de Extradición de 1979 y el Tratado de Asistencia Mutua de 1980 para recibir financiamiento y capacitación para la lucha contra las drogas. Turbay busca ventajas comerciales y financieras, mediante una subordinación dogmática a los Estados Unidos que aísla al país del escenario regional” (Vega, 2014: 33), además militariza la costa atlántica buscando impedir con ello el tráfico de cocaína.

En la década del ochenta Estados Unidos declara el narcotráfico como una amenaza para su seguridad nacional, así que dentro de las estrategias empleadas, crea la *Certificación* (en 1986), un mecanismo de presión mediante el cual el Senado estadounidense decide a qué países brindar asistencia económica y técnica de acuerdo con la participación de estos en la lucha contra las drogas. Colombia se esfuerza por seguir la línea de ayuda, de manera que en 1984, el presidente Belisario Betancur (1982-1986) autoriza fumigaciones con glifosato en la costa norte del país, sin mayores resultados porque para ese año Colombia producía el 70% de la cocaína consumida en Estados Unidos (Vega, 2014: 35). Paralelo a ello, Betancur había iniciado un proceso de diálogo con la guerrilla de las FARC-EP.

Camacho (2006) y Vega (2014) sostienen que el gobierno estadounidense contribuyó decididamente a otorgarle un carácter político al narcotráfico y, en consecuencia, a intensificar el conflicto interno colombiano por parte de las guerrillas y de narcotraficantes frente al Estado cuando, por la misma época (1984), ante el descubrimiento del más grande laboratorio de cocaína en Colombia, el embajador Lewis Tambs anunció a la opinión pública, a través de los medios de comunicación, que el laboratorio era protegido por las FARC-EP vinculando de esta manera la guerra anticomunista con la guerra antidrogas, en palabras de Camacho: (refiriéndose al embajador)

Acuñó el término de narcoguerrilla, con lo cual buscaba desprestigiar a la guerrilla, desconocer su carácter de fuerza política insurgente y estimular la política de confrontación como alternativa a la de apaciguamiento que se insinuaba por parte del presidente Betancur. El embajador, así, con el coro de la prensa colombiana, convirtió en hecho real lo que no pasaba de ser un rumor que provenía de que la

organización guerrillera percibía una gruesa suma de dinero por concepto de contribuciones impuestas a los productores directos y a los intermediarios. (2006: 393-394)

Los anteriores sucesos, la creación de la certificación y las declaraciones del embajador, son un claro ejemplo de cómo se articulan la economía, la guerra, la construcción del enemigo y la comunicación en la lógica del imperio.

Ante el panorama nacional, caracterizado por la guerra contra el Estado emprendida por los carteles y también entre ellos, principalmente entre los carteles de Medellín y de Cali, los gobiernos de Virgilio Barco (1986-1990) y César Gaviria (1990-1994) se enfocaron en la persecución de los mismos continuando con el apoyo Estadounidense. El principal reto del gobierno de Barco fue la llamada “guerra del presidente” contra la escalada terrorista por parte del narcotráfico y su estímulo a la creación de grupos paramilitares, como lo afirma Leal:

La administración Barco tuvo que afrontar la escalada de la guerra sucia, sobre todo la exterminación de la Unión Patriótica²², resultado de la expansión del narcotráfico y su apoyo a la formación de grupos paramilitares. En 1988 aumentaron las acciones de los paramilitares, a través de masacres y el asesinato de personajes, jueces, periodistas y policías. (Leal, 2006: 518).

En medio de la guerra declarada al narcotráfico, murieron asesinados el ministro Rodrigo Lara Bonilla los candidatos presidenciales Luis Carlos Galán (Partido Liberal), Bernardo Jaramillo (UP) y Carlos Pizarro (M-19²³). La lucha del gobierno Betancur contra el cartel de Medellín obtuvo golpes contundentes como la extradición de Carlos Lehder (1987) y la muerte de Gonzalo Rodríguez (1989), el aliado más cercano de Escobar y fundador de los grupos paramilitares de la región de Puerto Boyacá que durante las décadas del noventa y de dos mil, se unieron a las Autodefensas Unidas de Colombia y protagonizaron los momentos más crudos del conflicto armado colombiano.

²² La Unión Patriótica -UP- fue un movimiento político legal formado después del proceso de paz adelantado entre el gobierno de Belisario Betancur y la guerrilla de las FARC-EP, al cual se sumaron el Movimiento de Autodefensa Obrera (ADO), algunos sectores de la guerrilla del ELN y el Partido Comunista Colombiano. El objetivo era hacer política sin armas. Dentro de su agenda estaba trasegar por un modelo económico separado del capitalismo neoliberal. El apoyo a las propuestas de la UP se extendió en casi todo el territorio nacional, pero el movimiento fue exterminado por parte de grupos paramilitares, como sostiene Leal (2006), pero también ante la complicidad del Estado que no brindó garantías para su protección.

²³ El partido político Alianza Democrática M-19 fue un movimiento político creado en 1990 a partir del proceso de paz y la Amnistía concedida al Movimiento guerrillero M-19 en el gobierno de Belisario Betancur. El M-19 presionó y participó en la realización de la Asamblea Nacional Constituyente de 1991.

Bajo el gobierno de César Gaviria (1990-1994), Colombia experimentó tres grandes cambios: la apertura económica, la constitución de 1991 y el fin de la guerra entre el cartel de Medellín y el Estado. El primer cambio se dio en respuesta a las exigencias neoliberales del nuevo orden económico, de manera que el país se insertó al mercado global legal —puesto que el mercado ilegal del narcotráfico ya era un fenómeno transnacional— para el cual no estaba preparado en términos productivos, de modo tal que su entrada se tradujo en la venta de algunas de sus empresas más emblemáticas y en el crecimiento elevado de las importaciones, crecimiento estimulado en gran manera por el consumo de los narcotraficantes. El segundo cambio se obtuvo mediante la presión ejercida por el movimiento estudiantil ante la fuerte corrupción y la ausencia de caminos para la participación ciudadana, dentro de ellos la garantía para la representación de las minorías y la creación de partidos políticos diferentes a los tradicionales. Así, mediante la creación de la Asamblea Nacional Constituyente, se firmó la Constitución Nacional de 1991²⁴, la cual, además, abrió el camino para la privatización de los canales de televisión al establecer la libertad de creación de medios de comunicación. En términos de la lucha antidrogas, debido a las múltiples presiones ejercidas por los narcotraficantes, se incluyó un artículo que prohibía la extradición.

El tercer cambio fue el fin de la guerra contra el cartel de Medellín tras el asesinato de Pablo Escobar en diciembre de 1993. Este hecho presenta múltiples debates y cuestionamientos en torno a los intereses económicos, políticos y éticos puestos en juego, ya que para conseguir el objetivo “aparente” de acabar con el narcotráfico, se produce una colaboración entre Estados Unidos, el Ejército y la Policía de Colombia, y, grupos narcotraficantes y paramilitares nacionales²⁵, en palabras de Vega:

La lucha anti-narcóticos se utiliza de manera oportunista por consideraciones de orden político, puesto que Estados Unidos tolera y fomenta redes de narcotraficantes, si éstas son funcionales a sus intereses y además garantiza la existencia de la economía transnacional de narcóticos. (Vega, 2014: 35)

²⁴ Hasta ese momento el país venía funcionando con la Constitución de 1886.

²⁵ Vega sostiene que: “entre 1989-1993 Estados Unidos realiza la operación Heavy Shadow (Sombra pesada), coordinada por la Embajada en Colombia y con la participación de la CIA, DEA, FBI, Agencia de Seguridad Nacional y fuerzas especiales, para matar a Pablo Escobar. Estas agencias y aparatos de seguridad extranjeros actúan con el Ejército, la Policía y los Pepes (Perseguidos por Pablo Escobar), agrupación paramilitar vinculada al Cartel de Cali. El gobierno de los Estados Unidos sabe de los vínculos de las fuerzas armadas con narco-paramilitares y uno de ellos, Don Berna, mantiene una estrecha relación con la DEA, la agencia encargada de controlar el narcotráfico.” (2014: 35).

Además, este hecho favoreció la imagen del presidente y de Colombia ante la comunidad internacional, así como el posicionamiento de las fuerzas militares.

Posteriormente, como lo explica Leal (2006), pese a la visión democratizadora y a las intenciones de realizar una salida negociada al conflicto armado con las guerrillas, el gobierno de Ernesto Samper (1994-1998) se vio ensombrecido a causa de sus vínculos con el narcotráfico. Las presiones de Estados Unidos no se hicieron esperar, de modo que estimularon a la Fiscalía General de la Nación para entablar procesos de investigación contra el presidente y dirigentes políticos. Ante la comprobación del financiamiento de la campaña presidencial con dineros del Cartel de Cali, Estados Unidos, en su papel de policía del mundo, ejerció presiones de dos tipos buscando la renuncia del presidente, una difamando su gobierno, y la otra, mediante lo que Leal (2006) denomina “diplomacia coercitiva”, esto es, exigiendo eliminar el artículo de la constitución que prohibía la extradición, retirándole la visa al presidente Samper y mediante el mecanismo de la certificación²⁶: en 1995 y 1998 (a la víspera del término de este gobierno) Colombia fue certificada condicionalmente, mientras que desde 1996 hasta 1997 fue el primer país en ser descertificado. Ante dichas presiones, Samper nunca renunció a su mandato pero luego de varios intentos, logró que en 1997 el Congreso aprobara “la extradición sin retroactividad ni aplicación a delitos políticos (...) la extinción de dominio sobre bienes adquiridos de forma ilícita (...) y el aumento de penas a narcotraficantes” (Leal, 2006: 523); en la misma línea, consiguió la captura y entrega de los líderes del Cartel de Cali.

Pese a todos los esfuerzos desplegados en la lucha contra el narcotráfico de los gobiernos de Gaviria y Samper los resultados obtenidos no fueron los esperados, es decir, no acabaron con el narcotráfico ni lo disminuyeron, como lo señala Leal (2006), los cultivos ilícitos se duplicaron entre 1990 y 1998: 40.00 hectáreas en 1990, 50.900 en 1995, 79.500 en 1997 y cerca de 100.000 en 1998; de igual forma, durante el mismo periodo se fumigaron más de 120.000 hectáreas, superficie semejante a la cultivada sólo en 1999.

Este panorama demuestra que en la lógica del imperio, las “guerras justas”, lejos de buscar la concreción del objetivo moral y de restablecimiento del orden promulgado, persiguen objetivos económicos y políticos que dinamizan la auto-reproducción del mismo orden. Sin contar que por obvias limitaciones de acceso a la información transnacional del comercio ilegal

²⁶ Es un mecanismo de presión mediante el cual el Senado estadounidense decide a qué países brindar asistencia económica y técnica de acuerdo con la participación de estos en la lucha contra las drogas, es decir, sólo quienes se sumen a la lucha global antidrogas son certificados y, por tanto, reciben asistencia económica.

de drogas, existen millonarias ganancias que circulan a nivel global en el mercado legal de todos los sectores integrados a esta dinámica, desde la producción y comercialización de sustancias químicas para el procesamiento de cocaína y demás narcóticos, pasando por las industrias armamentistas, hasta paraísos fiscales fuera de Colombia.

6.2.2.3 Tercer y actual momento: la reestructuración del negocio del narcotráfico y su posterior fusión con el conflicto armado.

A mediados de los años noventa la crisis interna se agudiza con la presencia de dos problemáticas: el crecimiento del narcotráfico a través de la reestructuración del negocio y la intensificación de la guerra debido al empoderamiento alcanzado por los grupos armados al margen de la ley. Además, paulatinamente narcotráfico y conflicto armado empiezan a actuar de manera conjunta a tal punto que el primero termina siendo el principal financiador del segundo, ya sea por la vía de cobros a los traficantes o por el cultivo y tráfico directo de los actores armados, sin que ello implique la desaparición de exportadores privados.

Ante estas problemáticas, los gobiernos de Andrés Pastrana (1998-2002) y Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) emprendieron diferentes acciones con una perspectiva común: la intensificación de la guerra con una fuerte intervención estadounidense representada en ayudas militares sin precedentes, aparejadas con tratados económicos. A continuación trataré de explicar un poco este contexto con el objetivo de mostrar algunos elementos que nos permitan ubicar el cruce entre narcotráfico, conflicto armado y alianzas internacionales en la lógica del imperio. Esto sin la pretensión de ser exhaustiva y sabiendo que quedan muchos elementos por fuera, dada la complejidad de la problemática colombiana, que por supuesto excede el ámbito y objetivo de esta investigación.

Leal (2006) señala que los grupos guerrilleros y paramilitares se expandieron y fortalecieron debido a que el gobierno de Samper no les prestó la atención necesaria, pues estaba concentrado en responder a la cantidad de presiones internacionales para mostrar resultados en la lucha contra el narcotráfico y en atender su crisis de gobernabilidad, en palabras del autor:

En abril de 1997 hubo un cambio significativo en la organización y proyección de los grupos paramilitares con la creación de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC, resultado de la fusión de varios grupos en distintas partes del país, Las cumbres llevadas a cabo desde 1994 y esta fusión fueron el eje de una estrategia nacional antisubversiva, sobre la base de un modelo de control territorial y de

población similar al que ellas han utilizado desde los años noventa. Por su parte, la subversión –en especial las Farc- también experimentó avances: consolidó su autonomía financiera y expandió ese tipo de controles. A los recursos provenientes del narcotráfico se sumó la ampliación de actividades bandoriles como el secuestro y la extorsión (Romero, 2003; Rangel, 1998). (En Leal, 2006: 524).

Paralelo a lo anterior, y sin la presencia de los dos carteles más importantes que controlaban el tráfico de drogas, desde la segunda mitad de la década de los noventa comienza una fase de reestructuración basada en dos fenómenos. En primer lugar, los exportadores de cocaína que quedaron, aprovecharon el menor control del mercado mayorista y buscaron nuevos líderes internacionales, así como formas menos visibles de llamar la atención, de acuerdo con los aprendizajes obtenidos de los pasados carteles de Cali y Medellín. En consecuencia, como lo explica Camacho (2006), las nuevas organizaciones nacionales abandonaron la distribución en ciudades estadounidenses, mercado ahora dominado por los traficantes mexicanos, de allí que se concentraron en establecer alianzas con éstos para proveerles de hoja de coca, lo cual explica el incremento de cultivos en Colombia. En esta nueva estructura desaparece la importancia de los grandes capos y el escenario que se configura es, como lo afirma Camacho:

el de una fuerte fragmentación acompañada de una gran capacidad de adaptación a las condiciones creadas por las acciones de las autoridades nacionales e internacionales, los grados de centralización de la corrupción en diferentes países y la dinámica de crecimiento del mercado internacional. (2006: 403)

En segundo lugar, hay que subrayar la articulación directa entre el narcotráfico y el conflicto armado. Con Colombia como principal exportador mundial de cocaína, junto con la expansión de cultivos en zonas agrícolas de frontera, las nuevas organizaciones narcotraficantes desarticuladas encontraron en los grupos guerrilleros y paramilitares la protección a sus actividades, mientras éstos, a su vez, hallaron una fuente de financiación en el cobro de impuestos al cultivo y a la exportación. Esta conexión narcotráfico-grupos armados al margen de la ley explica la escalada en el conflicto armado y los incipientes resultados en las políticas de control de cultivos (véase Rocha, 2001: 67).

En este contexto, el gobierno del presidente Andrés Pastrana (1998-2002) reconoció el estatus político de las FARC e inició un proceso de paz con esta organización en noviembre de 1998 con la creación de una zona de despeje militar (42.000 km²) para realizar los diálogos. Desde el comienzo esta iniciativa presentó múltiples inconvenientes, principalmente tres: 1) la

intransigencia de las FARC, 2) la poca capacidad política y la falta de planeación del gobierno según las cuales, el grupo guerrillero mantuvo una posición de ventaja y el gobierno se limitó a reaccionar a sus iniciativas, y 3) el mantenimiento de la confrontación armada durante los diálogos. Así mismo, debido a que el gobierno se concentró en obtener resultados rápidos en dicho proceso, de una parte, los paramilitares tuvieron campo abierto para continuar su expansión e incrementar las atrocidades de años atrás, incluso realizando acciones en cooperación con la fuerza pública, y de la otra, se desaprovechó la oportunidad de entablar un proceso de paz con la guerrilla del ELN a causa de la dureza y falta de celeridad del gobierno en la toma de esta decisión (véase Leal (2006).

Ante las dificultades enfrentadas, el presidente Pastrana decidió pedir ayuda a Estados Unidos proponiéndole al entonces presidente Bill Clinton la realización del Plan Colombia, un “Plan para la Paz, la Prosperidad y el Fortalecimiento del Estado”, que en realidad significó la entrada irrestricta estadounidense para organizar los asuntos internos a través de la intensificación de la guerra con una visión limitada a solucionar el problema del narcotráfico a partir de la coerción. El Plan Colombia fue aprobado en julio de 2000 con una duración de dos años. El componente de ayudas fue, en su mayoría, para financiar la guerra pues de un total de 860 millones de dólares, “519 millones (60,4%) fueron para asistencia militar y 123 (14,3%) para la Policía Nacional.” (Leal, 2006: 530).

Europa entró a participar del Plan Colombia en Octubre del mismo año, pese a que en principio su posición fue de espera debido a la visión crítica frente al mismo, así como a sus reservas por intervenir en una región que no le era prioritaria y a la que consideraba de influencia directa de los Estados Unidos. Su intervención fue importante porque, pese al dominio que ha tenido la perspectiva militarista estadounidense durante su ejecución, la Unión Europea puso sobre la mesa el énfasis en la solución negociada y democrática como lo sostiene Pardo:

la UE planteó una alternativa al Plan Colombia, con concepciones y medios propios, y con un gran énfasis al apoyo de la negociación política frente al conflicto. Solicitaba a cambio una mayor participación de la sociedad civil, fortalecimiento del Estado de derecho y defensa de los derechos humanos y el DIH. (Pardo, 2006: 560).

A partir de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos aparece el tercer suceso internacional que ha incidido en el conflicto armado colombiano: la guerra

contra el terrorismo. Una vez más, sin que el nuevo enemigo haya hecho desaparecer los anteriores, sino sumándose a ellos. Debido a la continuidad de las dificultades y tropiezos en los diálogos de paz y, como lo señala Vega (2014), a la intervención estadounidense, el proceso se rompió en febrero de 2002, se declaró a la guerrilla de las FARC como organización terrorista y se inició una fuerte ofensiva militar en su contra bajo la tutela norteamericana, la cual implicó una reestructuración militar (ampliación del pie de fuerza, redefinición administrativa, procedimientos tácticos) y, por ende, la ampliación del Plan Colombia²⁷.

Sin embargo, como corresponde a la lógica imperial, el interés internacional primordial era más económico que la loable obtención de la paz puesto que, como lo sostiene Leal, a cambio de la mayor intervención otorgada a los Estados Unidos durante este gobierno, Colombia fue certificada nuevamente entre 1999 y 2001. En palabras del autor:

(...) en febrero de 2002, con la visita de altos funcionarios de Estados Unidos al país se ratificó la prioridad de la ayuda, su renovación e incremento para el año siguiente y el levantamiento parcial de las restricciones para el uso de los equipos del Plan Colombia. También se anunció ayuda expresa para proteger los intereses de ese país en Colombia, en especial los petroleros. (...) La certificación plena de Colombia en su lucha contra el narcotráfico, dada por Estados Unidos en 1999, 2000 y 2001, sirvió para que sectores dirigentes del país aceptaran con beneplácito la ayuda tutelada. (Leal, 2006: 530-531).

El escalamiento del conflicto armado y el fracaso del proceso de paz con la guerrilla de las FARC, heredados de los gobiernos de Samper y Pastrana, fueron el escenario propicio para el ascenso de Álvaro Uribe Vélez en las elecciones presidenciales para el período 2002-2006, con su discurso guerrerista y de oposición a una salida al conflicto armado con los grupos guerrilleros mediante negociación política.

Bajo este gobierno, con la principal consigna de fortalecer las fuerzas armadas en lo que denominó la política de “seguridad democrática” para derrotar a las guerrillas, Colombia se suma a la cruzada internacional antiterrorista liderada por Estados Unidos. Tres pasos fundamentales para ello fueron: la eliminación del estatuto político que hasta entonces tenían las FARC-EP y,

²⁷ Rodrigo Pardo García afirma que desde ese momento, “se han mantenido niveles de ayuda del orden de US\$500 millones al año.” (2006: 559). Óscar Useche Aldana (2017) sostiene que hasta la actualidad, en el marco del Plan Colombia se han destinado alrededor de 10.000 millones de dólares en la guerra contra el narcotráfico sin que ello se traduzca en la desestimulación del negocio. En la misma línea, en el programa radial *Aumento en producción de cultivos de coca* de UN Radio del 21 de marzo de 2017, el General retirado Jhon Marulanda, experto en lucha antinarcóticos, sostiene que el narcotráfico no termina y contrario a ello crece debido, principalmente, a que por años se ha atacado la oferta y no la demanda.

en su lugar, asignarles la categoría de grupo terrorista; en consecuencia, la negación del conflicto armado interno para configurar la guerra colombiana como una defensa y ataque al terrorismo, Pecauc (2014); y la estrecha cercanía con el presidente George W. Bush en quien Álvaro Uribe encontró un aliado estratégico desde las primeras rondas en la búsqueda de apoyo internacional, al punto de apoyar la invasión de Estados Unidos a Irak, el único país del continente en hacerlo y en medio de la movilización mundial en contra de la misma. (Véanse Pardo (2006) y Leal (2006)).

La política de seguridad democrática se desarrolló militarmente con un apoyo estadounidense sin precedentes²⁸ mediante la combinación del Plan Colombia contra las drogas, heredado del gobierno de Pastrana, y del nuevo Plan Patriota. Apoyo que, como lo señala Vega (2014) incluyó una intervención directa mediante la concesión de siete bases militares estadounidenses en territorio colombiano, el libre acceso al espacio marítimo y aéreo, y la libertad e inmunidad en las actividades que los Estados Unidos estimen convenientes, incluso en acciones cometidas fuera del servicio.

En esta línea, el presidente Bush logró que el Congreso norteamericano aprobara que las ayudas antinarcoóticos a Colombia se encaminaran hacia la lucha contra el terrorismo, al mismo tiempo que los dos países negociaban un tratado bilateral de libre comercio, en medio de un contexto latinoamericano proclive a entablar relaciones alternativas entre países vecinos, distantes de la intervención estadounidense, (véase Pardo, 2006).

Así las cosas, el gobierno Uribe se caracterizó por el ataque frontal a las guerrillas, sobre todo a las FARC, en contraposición con la permanente tendencia a beneficiar a los grupos paramilitares confederados en las Autodefensas Unidas de Colombia –AUC– a través de múltiples mecanismos revestidos de legalidad —que no de legitimidad—, corrupción, clientelismo e incluso extralimitando su uso del poder ejecutivo. Dos de los sucesos más emblemáticos de ello fueron, de una parte, el proceso de negociación y desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia, realizado entre 2003 y 2005, en medio de múltiples críticas por la ausencia de un marco legal y democrático que lo sostuviera, la continuidad de operaciones delictivas y hostigamientos armados durante los diálogos, la falta de garantía de derechos a las víctimas, la opacidad de los hechos en términos del esclarecimiento de la verdad, la laxitud en el

²⁸ El informe “La dimensión internacional del conflicto social y armado en Colombia. Injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado” (2014) de Renán Vega Cantor, miembro de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, ofrece una explicación detallada a este respecto.

tratamiento de los crímenes y el beneficio a narcotraficantes paramilitares o aliados al paramilitarismo. Al respecto, Leal sostiene lo siguiente:

En julio de 2004 comenzó en Santa Fe de Ralito el proceso con los paramilitares. Tanto los grupos que se decía estaban representados allí, como los ausentes, tiene vínculos con el narcotráfico. Incluso, algunos jefes negociadores están pedidos en extradición por Estados Unidos. Pero los paramilitares se habían consolidado en buena parte del país (...) La fuerte vinculación de sus jefes con la clase política se hizo ostensible, en agosto²⁹, con la presentación que hicieron en el Congreso tres jefes negociadores con autorización del gobierno. (Leal, 2006: 537).

El autor señala que tampoco hubo claridad en la lista de los negociadores de Ralito (nombre del municipio en el cual se realizó el proceso por tanto de allí deriva su nombre) ya que la lista publicada oficialmente tuvo cambios: “luego se mencionaron otros nombres, incluso de narcotraficantes que “compraban” grupos de “paras” para entrar en el proceso” (Leal, 2006: 537).

Por otra parte, relacionado con lo anterior, el trámite de la controvertida “Ley de Justicia y Paz” mediante la cual se buscó cubrir el vacío legal del proceso de Ralito, pero al mismo tiempo, conceder estímulos para negociar con los paramilitares y contrarrestar la extradición, exigencia por la que venía presionando Estados Unidos toda vez que este país había incluido en la lista de terroristas a los grupos paramilitares y guerrilleros, con explícitos pedidos por nombres concretos de los líderes de dichas organizaciones (Leal, 2006). La ley fue aprobada a mediados de 2005 tras varios intentos desde mayo de 2003, cuando recibía el nombre de “Alternatividad penal”, proyecto que fue criticado y sujeto a cambios en repetidas ocasiones³⁰. Las críticas más fuertes que tuvo fueron la impunidad y el favorecimiento a narcotraficantes, como lo señala Leal: “se planteó la utilización que podrían hacer de la medida los narcotraficantes para protegerse penalmente y salvar sus fortunas mal habidas. Se mencionó que éstos poseían el 48% de las tierras productivas del país” (Leal, 2006: 534).

²⁹ Leal se refiere al mes de agosto del año 2004. Este hecho está documentado además en medios escritos, por ejemplo, el artículo “Con quién se está negociando” de la *Revista Semana* del 14 al 21 de junio de 2004, también citado por el autor.

³⁰ Leal (2006) señala que en principio el proyecto contenía “una propuesta de libertad condicional para quienes se desmovilizaran y estuvieran sindicados de delitos” (2006: 533). Hacia marzo de 2004 el proyecto fue ajustado nuevamente y se incluyó “la creación de un tribunal de verdad, justicia y reparación, penas mínimas de cinco años y máximo de 10, y la computación de los tiempos en las zonas de concentración como pago de penas alternativas” (2006: 536). Finalmente el proyecto fue aprobado en 2005 por el Congreso colombiano pese a las ventajas que ofrecía al narcotráfico y ante las críticas de Washington, la Unión Europea y la ONU.

Por lo anterior, en términos del ataque a los tres enemigos creados en la lógica del imperio vemos que en Colombia, durante la primera década de 2000, bajo una misma consigna, se produjo una amalgama entre las tres guerras: antidrogas, antiterrorista y anticomunista, pese a que en el discurso la palabra terrorismo subsumió al comunismo³¹. Sin embargo, un hecho particular, es que a lo largo de los dos gobiernos de Uribe (2002-2006 y 2006-2010³²), contrario al fenómeno mundial de haber dejado atrás la guerra anticomunista (superada con el fin de la guerra fría), el protagonismo era el anticomunismo pero cubierto bajo el nombre de antidrogas y antiterrorismo, puesto que la lucha se dio en contra del narcotráfico y el terrorismo pero encarnados en los grupos guerrilleros, en particular FARC y ELN, mientras que los mismos enemigos pero del lado de las organizaciones paramilitares de ultraderecha, se vieron favorecidos.

Existen diversas posiciones frente a la relación entre narcotráfico y grupos armados ilegales, en términos de si estos nexos se limitan al cobro de “impuestos” para proteger los cultivos y el tráfico o si estos grupos se dedican directamente al narcotráfico en toda la cadena del negocio. Pese a que ninguno de los grupos armados se autoproclama narcotraficante, múltiples documentos señalan que los paramilitares que operan en el país desde la década del ochenta siempre han financiado parte de sus operaciones mediante la práctica directa del narcotráfico, teniendo en cuenta que tuvieron su origen en diversos grupos de defensa creados y patrocinados por los carteles de los años setenta y ochenta³³. Se sostiene además, que los grupos guerrilleros llegaron posteriormente al narcotráfico, la mayor parte del tiempo como cobradores de impuestos para la protección de cultivos y actividades de narcotraficantes particulares. En relación con este debate, Camacho (2006) sostiene que las regiones en las cuales el

³¹ Aunque en ocasiones, cuando era conveniente, el expresidente Uribe utilizaba la expresión comunismo y terrorismo como sinónimos, en particular, durante el período de las pésimas relaciones colombo-venezolanas, dados los frecuentes altercados entre los presidentes Uribe y Chávez.

³² Álvaro Uribe fue reelegido para el periodo 2006-2010 en medio de un extenso y fraudulento proceso mediante el cual consiguió que el Congreso aprobara la reelección inmediata mediante el ofrecimiento de dádivas. De este proceso, años después los entonces ministros del gobierno de Uribe, Diego Palacio Betancourt y Sabas Pretelt de la Vega, así como Alberto Velásquez, secretario de la presidencia, fueron condenados por la justicia penal por delitos de corrupción. El pasado 4 de abril de 2017, el Secretario Ejecutivo de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), Néstor Raúl Correa, hizo público que Diego Palacio reconoció el delito de cohecho, ver esta noticia en: http://caracol.com.co/radio/2017/04/04/judicial/1491315464_867006.html

³³ Varias fuentes académicas (Baquero, 2013; Vega, 2014; Leal, 2004; entre otros) y periodísticas dan cuenta de estas actividades, por ejemplo, en los casos de alias Don Berna y Carlos Castaño, jefes paramilitares que hicieron parte de las actividades del cartel de Medellín.

paramilitarismo se ha instalado se convirtieron en productoras de coca y amapola, de tal manera que:

(...) los paramilitares se han convertido en una tercera fuerza de demanda de rentas de la droga, al lado de los traficantes y de las Farc. La demanda paramilitar tiene dos caras: de una parte, extrae rentas por la vía de la tributación exigida a los grandes propietarios rurales; de otra, obtiene también ganancias de la producción directa en las zonas bajo su dominio (...) En el caso de las Farc, el incremento de las zonas de cultivo se traduce en mayores posibilidades de apropiación de rentas por la vía de las vacunas y extorsiones a productores intermediarios. (2006: 406)

La combinación entre grupos armados irregulares y narcotráfico implica una nueva forma de negocio internacional ilegal que se articula al movimiento de capital global, en tanto que se establecen negociaciones entre traficantes de drogas y de armas, como lo explica Camacho: "Se establece así una nueva forma internacional de delito, en el que se combinan las dimensiones comerciales corrientes del narcotráfico con el estímulo al tráfico de armas y, por ende, a la potenciación de la confrontación bélica en el país" (2006: 406). Sin embargo, estos no son los únicos elementos que se integran o potencian el mercado global en el marco del conflicto armado. Existe otro mecanismo más perverso aún que es el desplazamiento forzado de familias campesinas, indígenas y afrodescendientes de sus territorios por medio de la violencia para engrosar las propiedades de grandes terratenientes —dentro de ellos paramilitares y narcotraficantes o ambos— que desarrollan allí actividades económicas, así como para favorecer a empresas nacionales y extranjeras que aprovechan el "despeje de tierras" para invertir en plantaciones rentables (de palma africana por ejemplo), o a multinacionales mineras que operan en dichas zonas, varias de las cuales, dicho sea de paso han financiado a grupos paramilitares, (véanse los estudios de Pecaut (2014), Camacho (2006) y Grupo de Memoria Histórica GMH (2013)).

6.2.2.4 Lucha contra el narcotráfico y construcción de paz en Colombia ¿Un futuro prometedor?

He presentado un panorama sobre el devenir de las guerras contra el comunismo, el narcotráfico y el terrorismo en Colombia, en tanto enemigos abstractos creados a nivel global e incorporados al conflicto armado colombiano vía internacional, principalmente con el protagonismo de la intervención estadounidense en complicidad con los gobiernos colombianos de turno hasta 2010, así como con la presencia de intereses económicos nacionales e

internacionales a lo largo de este proceso. Durante este recorrido he expuesto también tres momentos en la historia del narcotráfico en el país, desde sus inicios en los años setenta, pasando por la época de los carteles, hasta su reconfiguración en nuevos exportadores particulares y en su articulación directa en el conflicto armado.

Desde 2010 y hasta la actualidad, el país ha estado bajo el gobierno de Juan Manuel Santos, quien fue Ministro de Defensa del segundo periodo presidencial de Álvaro Uribe (2006-2010). El acontecimiento fundamental de este gobierno ha sido el acuerdo de paz firmado con la guerrilla de las FARC y aprobado por el Congreso Colombiano en diciembre de 2016, después de un proceso de diálogos en la ciudad de La Habana y de no haber sido refrendado por el pueblo colombiano en un plebiscito realizado en octubre del mismo año³⁴. Este proceso inició con acercamientos entre las dos partes en 2012 y contó con apoyo internacional, principalmente del gobierno cubano al proporcionar no solamente el territorio, sino también el acompañamiento y las condiciones necesarias para los diálogos.

Dada la complejidad y el cambio de variables que plantea el nuevo escenario colombiano, las cuales exceden el ámbito de esta investigación, no ahondaré en lo que ha sido este gobierno, solamente me referiré a dos puntos que considero fundamentales por sus conexión directa con el Imperio como nuevo orden global abordado a lo largo de esta segunda parte de la investigación y porque la dinámica que adquieran es crucial para el futuro del país.

El primero es el comportamiento de la lucha contra el narcotráfico. Después de 17 años de funcionamiento del Plan Colombia con sus estrategias de combate y de erradicación de cultivos ilícitos, principalmente mediante aspersión aérea con glifosato (hasta 2015 cuando el presidente Santos la suspendió por los riesgos que implica para salud según estudios de la Organización Mundial para la Salud) los resultados son poco alentadores para el país y dejan ver que las formas mediante las cuales se ha atacado “a las drogas como enemigo global” no han

³⁴ El debate en torno a por qué los acuerdos no fueron refrendados vía plebiscito es amplio y complejo, sin embargo vale la pena mencionar algunos aspectos que considero relevantes: De acuerdo con cifras de la Registraduría Nacional del Servicio Civil, del total de personas que podía participar en la consulta, solamente votó el 37,43%; dentro de ese porcentaje, el 49,78% votó por el SI y el 50,21% por el NO, es decir que no fue la mayoría del país la que decidió, ni que ganó el no; lo que esto muestra es: 1) La alarmante indiferencia existente en el país frente a estos temas, así como la falta de credibilidad en los gobiernos por múltiples que sean las causas. 2) La polarización alcanzada en el país, promovida por sectores poderosos de derecha y ultraderecha, en el caso de partidos políticos, principalmente por el Centro Democrático, liderado por el expresidente Álvaro Uribe. 3) El papel de los medios de comunicación privados y su favorecimiento a la polarización. 3) La premura con la que se llevó a cabo el plebiscito, junto con la falta de información por parte del gobierno a la gente sobre los acuerdos, en términos de lograr que se explicara con claridad y con profundidad los puntos acordados.

disminuido el negocio, antes bien, parece que lo han estimulado en tanto que las prohibiciones son estímulos para el incremento del tráfico internacional. Las siguientes gráficas muestran que el negocio no se detiene, pese a momentos de descenso, después de los cuales siempre se presentan picos de ascenso:

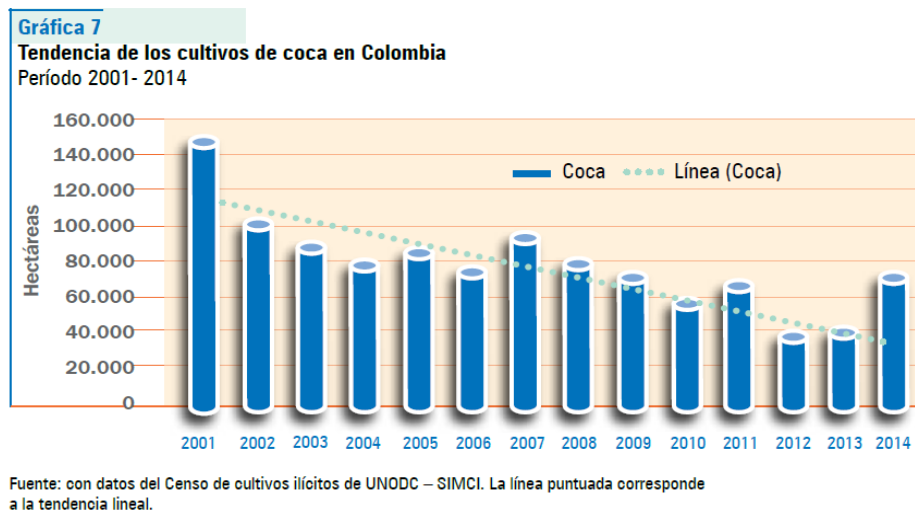


Figura 2. Tendencia de los cultivos de coca en Colombia entre los años 2001 y 2014. Fuente: Observatorio de Drogas de Colombia, 2015, pág. 61.

El Observatorio de Drogas de Colombia, a través del Reporte de Drogas en Colombia de 2015, sostiene que entre 2001 y 2014 se han registrado cultivos de coca en alrededor de 24 departamentos, de los cuales la mayor concentración se da en Nariño, Putumayo, Caquetá, Norte de Santander, Cauca y Guaviare. Así mismo, cuando se observa este crecimiento de cultivos en el espacio municipal se encuentra que el 70% del área cultivada durante el mismo período se concentra en el 10% de los 304 municipios productores.

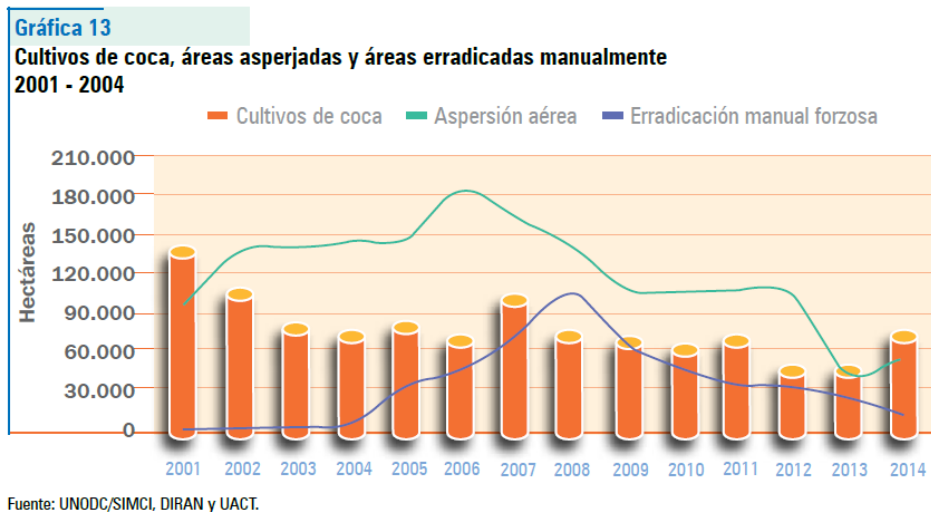


Figura 3. Cultivos de coca, áreas asperjadas y áreas erradicadas manualmente entre los años 2001 y 2014. Fuente: Observatorio de Drogas de Colombia, 2015, pág. 75.

A la luz del reporte mencionado, es posible ver que la erradicación de cultivos, sea por la vía manual o la fumigación, no se constituye en la solución para acabar con el narcotráfico, en tanto que ante situaciones como estas se pasa a sembrar nuevamente en otras zonas del país. Un ejemplo de ello es que ante la fuerte fumigación de cultivos de coca realizada en los periodos de 1994 y 2000 (50.000 hectáreas anuales) y 2001 y 2005 (126.000 hectáreas anuales), “los cultivadores se desplazaron hacia el andén Pacífico, dando inicio a la configuración de uno de los principales núcleos de producción de coca en la actualidad.” (Observatorio de Drogas de Colombia, 2015: 75)

A comienzos de marzo de 2017, el Departamento de Estado de Estados Unidos, a través de la CIA (Central Intelligence Agency), ha reportado un fuerte incremento en el cultivo de coca en Colombia desde 2013, el cual asciende a 159.000 hectáreas en 2016, un incremento del 39% respecto a 2014 y a cerca de 180.000 hectáreas para 2017 —cifra aún por confirmar según la misma agencia—. La Oficina de las Naciones Unidas ONU también ha reportado el incremento, sin embargo sus cifras son cercanas a la mitad de las anunciadas por la agencia estadounidense: 96.000 hectáreas para 2015³⁵.

³⁵ Cifras extraídas de “La coca se dispara” en *Semana*, 4 de marzo de 2017.

Las posibles causas para dicho incremento son múltiples. Oscar Useche (2017³⁶) señala dos factores económicos: el incremento del precio del dólar por el aumento inmediato que ocasiona en la rentabilidad del negocio y la caída del precio del oro porque estimula a las personas que subsisten de la minería ilegal a volver al cultivo de coca. El Observatorio de Drogas de Colombia sostiene que los cultivos en Colombia se han multiplicado debido a que en la nueva estructura del negocio el país dejó de ser líder en la fabricación de cocaína, proceso ahora controlado por organizaciones internacionales, sobre todo mexicanas y brasileñas, que compran la hoja de coca en Colombia a mejores precios que los manejados en la producción nacional. Finalmente, una relacionada con el proceso de paz con las FARC, según la cual, excomandantes guerrilleros podrían haber motivado a los campesinos de sus zonas de influencia a cultivar hoja de coca para recibir posteriores beneficios por la erradicación de cultivos fijados en los acuerdos.

Si bien es cierto que el cultivo de coca en Colombia ha incrementado en grandes proporciones durante los últimos tres años, respecto a las cifras anteriores, no deja de ser alarmante —y no coincidencia— que la denuncia por el incremento provenga de los Estados Unidos, con cifras casi dobladas respecto a las de la ONU, justamente en el polémico recién mandato del presidente Donald Trump, cuando su aceptación es muy baja no solo entre sus connacionales, sino internacionalmente, y precisamente ahora que Colombia acaba de firmar el acuerdo de paz más importante de los últimos cien años. No es de extrañar que Trump, al igual que sus antecesores Bush (padre e hijo), acudan a las guerras de intervención para posicionarse como mandatarios, despertar sentimientos nacionalistas y continuar la autoproclamación de los Estados Unidos como policía del mundo. A este respecto, frente al incremento del cultivo de coca en Colombia, la revista *Semana* de la primera *Semana* de marzo sostiene lo siguiente: “*SEMANA* sabe de la preocupación y molestia que existe en varios círculos de Washington sobre este tema. Esto es aún más cierto en el gobierno de Donald Trump, que ya ha enmarcado la lucha contra las drogas en la dimensión de la lucha contra el mal.” (*Semana*, marzo de 2017).

Al tratarse de un tema de mercado global, la guerra contra las drogas es una verdadera industria que reporta beneficios para diferentes sectores de la economía. Para las organizaciones fabricantes y traficantes la prohibición y lucha antidrogas estimula sus actividades porque los

³⁶ Información extraída del programa “Aumento en producción de cultivos de coca”, el cual forma parte de la franja UN Análisis de la emisora UN Radio de la Universidad Nacional de Colombia. Publicado el 21 de marzo de 2017.

precios del negocio se elevan; para los países fabricantes de armas pues la guerra mantiene sus exportaciones, como lo informa la BBC (2017) a la luz de las estadísticas del Instituto Internacional de Investigación de la Paz de Estocolmo, pues el 74% de las exportaciones de armas proceden de Estados Unidos, Rusia, China, Francia y Alemania; para las empresas dedicadas a la producción y exportación de sustancias químicas necesarias en el procesamiento de narcóticos. Por ejemplo, Belzner y Rodríguez (2006), al respecto, sostienen que a fines de los años ochenta, el 98% de los insumos necesarios para la producción de cocaína en Colombia provenían del exterior, situación similar hacia mediados de los noventa cuando equivalían a un 92%, de los cuales, el 45% procedía de Estados Unidos, el 38% de Trinidad y Tobago y el 5% de Bulgaria. Hay beneficios también para el sector financiero que legaliza los dineros provenientes del narcotráfico y lo pone a circular en el mercado global, pues como lo señala el Coronel retirado Jhon Marulanda, experto en el tema antinarcóticos, el 70% de la rentabilidad del narcotráfico colombiano se queda en Estados Unidos y son legalizados por vía financiera a través de bancos importantes que reciben penalizaciones mínimas por ello³⁷. Hasta la investigación científica ha contribuido al incremento del tráfico pues se sabe que con la introducción de tecnología en la producción de cocaína, se requiere menos hoja de coca para obtener mayores cantidades del alcaloide, (véase Useche, 2017³⁸).

Entre tanto, las problemáticas y los aspectos negativos de este tipo de guerras para los países productores de coca son múltiples. En el caso colombiano, algunos de ellos son:

1) La situación de pobreza del campesinado colombiano dedicado al cultivo de hoja de coca no cambia pues el pago percibido es mínimo, situación agravada con las prácticas de erradicación, en tanto que las políticas de sustitución de cultivos y desarrollo agrario para la sostenibilidad de estas comunidades han sido mínimas, si no nulas. Además durante el largo periodo de fumigaciones se vieron grandemente afectadas por los daños ambientales y de los cultivos de pan coger.

2) Los altos costos humanos que ha significado el conflicto armado colombiano, no solamente en términos de todos los tipos de hechos victimizantes ocurridos en el marco del conflicto armado, sino también en toda clase de violación a la garantía de derechos después de

³⁷ Información extraída de una entrevista para el programa “Aumento en producción de cultivos de coca”, el cual forma parte de la franja UN Análisis de la emisora UN Radio de la Universidad Nacional de Colombia. Publicado el 21 de marzo de 2017.

³⁸Íbid.

los enfrentamientos armados. De acuerdo con cifras de la Unidad Para las Víctimas, el registro total de víctimas del conflicto armado colombiano asciende a 8.074.272, de las cuales, 247.713 corresponden a años anteriores a 1985, con una tendencia ascendente desde entonces, siendo la segunda mitad de la década del noventa y toda la década del 2000 las de mayor número de personas victimizadas, justamente el mismo periodo en el cual la guerra contra las drogas y el terrorismo se fusionaron con mayor intensidad, como lo muestra la Gráfica:

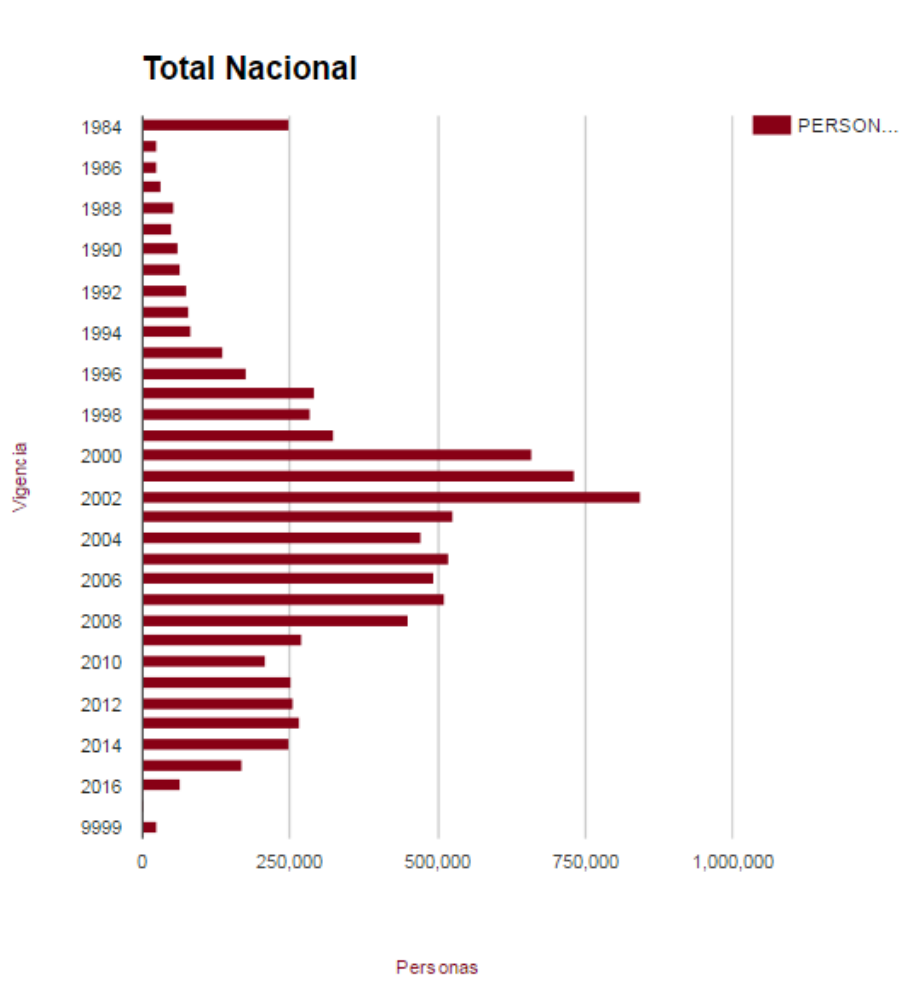


Figura 4. Número de víctimas del conflicto armado colombiano entre los años 1984 y 2016. Fuente: Registro Único de Víctimas (RUV), Unidad Para las Víctimas (2017).

3) La cantidad de recursos económicos invertidos en la guerra, sin perder de vista que Colombia es uno de los países más desiguales del mundo. El Departamento Nacional de Planeación (2016) reporta que quince años después de la aplicación del Plan Colombia el gasto

en Defensa ascendió a 9.600 millones de dólares entregados por Estados Unidos sumados a 131.000 millones de dólares del presupuesto nacional, el informe señala que “A los recursos de ayuda proporcionados por Estados Unidos se sumaron los del Presupuesto Nacional que incluyeron la creación del impuesto para la seguridad democrática, transformado después en el impuesto al patrimonio, y luego en impuesto a la riqueza para sostener el aparato militar y de policía.”

4) La violencia generalizada que ha permeado a la sociedad colombiana, reflejada en una mezcla perversa entre tolerancia, resignación, venganza, indiferencia desde las grandes ciudades, y peor aún, hasta encarnada en las prácticas cotidianas fuera del conflicto armado, como si el ejercicio de la violencia en cualquiera de sus formas fuese el único camino para la solución de conflictos.

El segundo aspecto que considero fundamental por su conexión directa con el Imperio y por ser crucial para el futuro de Colombia es la construcción de la paz. Las “guerras justas” emprendidas en Colombia contra el comunismo, el narcotráfico y el terrorismo, con intervención internacional, principalmente estadounidense, bajo la consigna de la restitución del orden ético global y la consecución de la paz al interior del país, parecían no presentar fin hasta hace algunos meses con la aprobación y el inicio de la implementación de los Acuerdos de Paz entre el gobierno y la guerrilla de las FARC y con el diálogo iniciado recientemente con el Ejército de Liberación Nacional —ELN—. Es innegable que Colombia atraviesa por un momento histórico sin precedentes que requiere del concurso nacional y estatal para empezar la construcción de la paz, sin embargo, es importante no perder de vista la existencia de múltiples amenazas para que esto ocurra.

En mi opinión, ante la incertidumbre del porvenir y sin perder el deseo de construcción de paz desde los territorios y con las comunidades, es poco probable que la guerra en Colombia termine, precisamente por la misma lógica del imperio que he venido explicando en este apartado. Lo más probable es que la guerra mute, que se haga una nueva definición del enemigo y, de ser necesario, se recrudezcan las tácticas de esa nueva guerra.

Entre muchos otros factores que se escapan a mi análisis, Colombia es un objetivo prioritario para la extracción de la diversidad de recursos naturales en zonas jamás explotadas debido a la presencia guerrillera, si, como lo señala Ronderos (2011), en medio de la guerra durante el último gobierno de Uribe (2006-2010), se autorizaron alrededor de 9.000 títulos para

extracción a multinacionales sin respetar parques nacionales ni reservas indígenas, y se sabe que durante el proceso de paz se han firmado otros miles más —aunque es difícil tener acceso a las cifras exactas—, ¿cuántas no se firmarían en ausencia del grupo guerrillero más numeroso? Este puede ser uno de los aspectos desencadenantes de nuevas formas de violencia y de guerra por la apropiación de esos territorios, como ha ocurrido no solo en el pasado reciente del país, sino en otros países que sufren la extracción minera y de recursos naturales.

Finalmente, si en el escenario imperial, las “crisis” se presentan como situaciones que paulatinamente se agravan hasta requerir de la intervención militar para su solución, no es raro que desde el momento actual de implementación de la primera fase de los acuerdos de paz se estén anunciando posibles crisis —con la difusión masiva de los medios de comunicación— que imposibilitarán la construcción de la paz como: i) la presencia de grupos paramilitares en los territorios que las FARC han abandonado, grupos provenientes del paramilitarismo de las décadas del ochenta al dos mil; ii) el asesinato de líderes sociales y defensores de derechos humanos por parte de grupos paramilitares durante y después de los diálogos de paz, como lo anunciaron el instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz –Indepaz– con el reporte de 117 asesinatos durante 2016 y la Unidad Para las Víctimas con un registro de 17 desde la refrendación del Acuerdo en el Congreso de la República (1 de diciembre de 2016) hasta el 30 de enero de 2017; iii) las ya mencionadas intenciones del actual gobierno de Estados Unidos de reactivar la guerra contra las drogas en Colombia; iv) la corrupción como práctica inherente a casi toda la clase política que ha gobernado el país y que en los últimos 13 años ha llegado a límites escabrosos³⁹; y, v) la incertidumbre frente a las elecciones presidenciales de 2018 en Colombia, en términos de la continuidad y garantías por parte del Estado en el cumplimiento de los acuerdos, dada la polarización del país al respecto, sobre todo por parte de sectores de oposición de ultraderecha al gobierno de Santos.

³⁹ Recientes escándalos como el del firma Odebrecht en varios países de latinoamérica, incluida Colombia. En este último caso, las investigaciones iniciaron recientemente y dentro de lo anunciado por diferentes medios de comunicación nacionales, se investiga la presunta financiación de las campañas presidenciales del excandidato Óscar Iván Zuluaga, del partido Centro Democrático (liderado por el ex-presidente Álvaro Uribe) y la del actual presidente Juan Manuel Santos.

Tercera Parte: *Escobar, el patrón del mal*, tres operaciones biopolíticas: Objeto de la memoria colectiva, representación de la realidad y tecnología social

Introducción

Partiendo del aporte conceptual desarrollado en la primera parte de esta investigación en torno a la relación entre representación de la realidad, narrativa y memoria como construcciones discursivas fabricadas desde un lugar de producción para cumplir funciones específicas en el contexto en el cual operan; del concepto de memoria colectiva y del modelo semiótico cultural desde el cual comprenderla; así como del contexto analítico colombiano expuesto en la segunda parte, en términos del conflicto armado, el narcotráfico y la industria comunicativa en relación con la teoría del Imperio de Hardt y Negri, esta tercera parte aborda el análisis de la teleserie *Escobar, el patrón del mal* como objeto de la memoria colectiva, no sin antes presentar un panorama de la industria televisiva en Colombia y su articulación en el nuevo orden mundial.

Así las cosas, en el séptimo capítulo presento el funcionamiento de la televisión en la lógica neoliberal, con énfasis en las promesas del libre mercado que no se cumplen en el medio: la competencia, la calidad de los programas y la democracia del mercado televisivo.

Una vez esbozadas las implicaciones que trae el funcionamiento del medio en la lógica capitalista, en el octavo capítulo me centro en el caso colombiano a partir de un recorrido histórico sobre la televisión a la luz de dos componentes. El primero corresponde a los modelos bajo los cuales ha funcionado en términos de su relación con el Estado y de su inserción en el mercado neoliberal, proceso en el cual, la alianza entre sectores políticos y empresariales ha influenciado en gran manera la mercantilización del servicio televisivo. El segundo, se trata del devenir de los productos de ficción nacional, desde el teleteatro, pasando por las telenovelas y llegando a las series sobre narcotráfico, también conocidas como “narco-series”; a lo largo de este devenir se tocan elementos relacionados con las transformaciones de la ficción nacional y la posible importancia que ésta adquiere en el imaginario y el sentir de esta sociedad.

En adelante, el análisis se estructura en dos perspectivas estrechamente relacionadas. La primera corresponde a la teleserie como parte de la dimensión material de la televisión como medio de la memoria, dimensión conformada por tres componentes: 1) el Canal Caracol como lugar de producción del contenido de la memoria y la tecnología medial empleada para la difusión, 2) los instrumentos de comunicación o las formas mediante las cuales se construye el

contenido de la memoria, esto es, la narratividad, la neotelevisión y la postelevisión, y 3) el objeto de la memoria en sí mismo, es decir, la serie televisiva *Escobar, el patrón del mal* en términos del contenido de la memoria que moviliza, los tipos de memoria que promueve y las funciones de estos repertorios en el contexto nacional. Los dos primeros componentes son abordados en el noveno capítulo, mientras que el tercero se desarrolla en el décimo capítulo, teniendo en cuenta la amplitud y centralidad de este abordaje para la investigación.

La segunda perspectiva se expone en el décimo primer capítulo. Corresponde al funcionamiento de la teleserie como tecnología social, del yo y del género que, junto con otras tecnologías, se inserta en la cultura para intervenir en la construcción de las subjetividades que el sistema requiere para su continuidad.

7 La televisión en la lógica del mercado

La televisión, medio de comunicación masivo por excelencia durante el siglo XX, funcionó desde sus inicios bajo dos modelos imperantes, el comercial de los Estados Unidos y el público de Europa (Le Diberder y Coste-Cerdan: 1990). A partir de la década de los ochenta experimentó un cambio fundamental que marcó el curso de su historia venidera: la privatización de los canales en la mayoría de países siguiendo el modelo comercial estadounidense. Así, un servicio de comunicación creado para divertir, informar y formar a la gente, se inserta en la lógica del mercado transformándose en un espacio comercial de alcance masivo, administrado por grandes emporios comunicativos que favorecen su misión con la creciente introducción de grandes avances tecnológicos al medio.

La lógica que sostiene la privatización de los canales responde a la idea de libre mercado, según la cual, la amplitud de oferta y demanda maximiza el bienestar general de la sociedad a partir del bienestar individual porque la competencia estimula la circulación de variados bienes y servicios, la calidad de los mismos y la generación de capital. Como afirman Le Diberder y Coste-Cerdan (1990), los principales argumentos de quienes defienden la eclosión de canales privados son dos: la competencia promueve la democratización del medio porque permite a las personas decidir libremente lo que quieren ver y maximiza el bienestar económico del mercado. Retomaré las líneas argumentales de los autores mencionados para mostrar que, bajo la lógica del mercado, la televisión es una gran vitrina para la venta de bienes y servicios, por tanto, la

competencia y la democratización del medio son sofismas bajo los cuales se erigen monopolios de la industria cultural que buscan capturar audiencia para sus clientes: los anunciantes.

7.1 Falsa competencia entre canales y entre productores, y calidad de los programas

Los recursos de la televisión vienen dados según el coste por millar (CPM), es decir, el precio que un anunciante debe pagar por llegar a 1000 personas. El CPM obedece a tarifas variables según la clase de público, la franja horaria, la zona geográfica, el canal, etc., de tal modo, una agencia de autos de lujo estará dispuesta a pagar más por un espacio cuyo público esté compuesto por ejecutivos o ejecutivas con altos ingresos, antes que por la gente de a pie. En razón a esto, la televisión busca seducir a la mayor cantidad de gente posible, no para satisfacer los gustos de todas las personas, sino para percibir ingresos publicitarios. Si se afinaran las formas de medir la audiencia, la televisión se acercaría más al público que realmente le interesa, no a todo el mundo, porque en esta lógica del mercado televisivo cada persona tiene importancia desigual de acuerdo con su capacidad de consumo o de hacer consumir.

Recién comienza la multiplicación de canales privados, los ingresos publicitarios televisivos aumentan, sin embargo, con el tiempo tienden a desacelerarse con respecto al conjunto del mercado publicitario debido a la combinatoria de tres efectos: 1) los crecimientos de la publicidad televisada y de la actividad económica del país tienden a ajustarse, 2) el público fija un límite de propagandas penalizando su crecimiento excesivo y 3) la competencia de nuevos medios (cable, satélite, cadenas peaje, etc.) —actualmente internet— contribuye a estabilizar las tarifas. Este hecho marca el comienzo de la competencia voraz entre cadenas por atraer ingresos publicitarios.

Ahora bien, con la introducción de nuevas tecnologías se generan dos modalidades de uso de los canales, el video-servicio y el *Broadcasting*. El video servicio es la televisión que se paga, es decir, cadenas exclusivas de las redes de cable, servicios de telecompra o teletexto y cadenas temáticas; “solo apuntan a una parte de la población, más bien urbana, motivada y solvente, que se apunta de buena gana a un abono (...) supone una práctica individual, distintiva y selectiva.” (Le Diberder y Coste-Cerdan, 1990: 115). Bajo esta modalidad las personas pagan la disponibilidad de los contenidos que realmente desean (así lo proponen estos autores), sin embargo, esto acarrea un hecho concreto: sólo quienes tienen dinero pueden acceder a

contenidos televisivos alternativos, el resto (la mayoría de personas) debe consumir pasivamente lo que le toca.

Entre tanto, *Broadcasting services*, es la terminología norteamericana para designar a las televisiones clásicas emitidas por ondas hertzianas, aquellas que llegan al público en general sin la existencia de pago por parte de éste, de ahí que los ingresos percibidos sean poco abundantes e independientes de los gastos y del contenido de los programas. Esta característica constituye, a su vez, una debilidad porque implica que la televisión no puede gestionar la optimización de sus recursos, sino que debe mutar para responder a las fluctuaciones de la publicidad. Así las cosas, la televisión debe transformarlo todo en espectáculo televisual, dominar los costos y ser eficaz en su actividad de movilizar afectos para capturar audiencias. Son reflejo de ello, la reproducción de los mismos programas tipo talk shows, realities, concursos, etc., (hechos en estudio y con costos mínimos) en casi todos los países e idiomas y en la progresiva expansión de las series y películas estadounidenses en el resto del mundo, dados los elevados costos que implica producir la ficción.

El modelo comercial estadounidense se caracteriza porque separa la producción de la difusión, de manera que las redes difusoras producen sus contenidos a través de mayoristas de programas o de films cinematográficos, a quienes regresan los derechos de comercialización una vez finalizados los contratos de exclusividad. La debilidad del modelo es la elevación gradual de los costos de producción necesarios para seducir al público (efectos especiales, actores y actrices con reconocimiento, etc.). Ante esto, la forma más eficaz de compensación ha sido la venta de los programas en el mercado internacional, sin embargo, este beneficio es casi exclusivo de los Estados Unidos gracias al poder de sus empresas productoras y al tamaño del mercado.

El alza de los precios que afecta la producción se debe a que “no se cumplen las condiciones de una auténtica competencia” (Le Diberder y Coste-Cerdan, 1990: 83) porque pese a la separación jurídica entre los sectores productor y difusor, característica de este modelo (generalmente, hertziano y nacional), existe una vinculación fuerte entre ambos en términos financieros, con lo cual, no existe posibilidad de fabricar un programa si de antemano no se cuenta con la garantía de uno o varios difusores. Esta dependencia es desfavorable para los productores porque cualquier variación de la inversión publicitaria en la difusión afecta directamente la producción.

En el mercado estadounidense las redes de difusión aportan capital (usualmente el 60%) para cubrir el costo de la producción sin intervenir en las decisiones de la misma, mientras tanto

en el resto del mundo los difusores participan como coproductores, en el sentido de que ejercen poder sobre decisiones importantes del proceso como los contenidos artísticos y la producción ejecutiva, llegando incluso a obedecer imposiciones del mercado publicitario.

Como resultado de la intervención de los canales en la producción se generan dos integraciones tácitas que dificultan la competencia (primer sofisma): una, de tipo vertical, entre productores y difusores y la otra, de tipo horizontal, entre las personas que trabajan en la producción. La primera, implica que los difusores trabajan siempre con los mismos grupos minúsculos de productores conocidos para no arriesgar el dinero de la producción. La segunda, que los productores escojan los actores, actrices y artistas de siempre a través de alianzas de pagos mínimos, o porque ya se les conoce y se sabe de la acogida que tienen con el público, o incluso, y lo que se está haciendo común, porque su atractivo físico es llamativo en el mercado, aun por encima de su talento actuarial.

La producción de ficción original termina de desestabilizarse porque la audiencia no es segura, cualquier error cometido en el proceso puede ocasionar bajas en la recepción de los programas y por ende pérdidas millonarias.

También, queda demostrado que la competencia entre canales por transmitir los mejores programas en términos de calidad, contenidos y creatividad es otro sofisma porque en realidad se enfrentan por percibir recursos de los anunciantes, capturando receptores a partir de la seducción y la espectacularización. “La televisión no produce programas gracias a los ingresos de la publicidad, sino que obtiene ingresos publicitarios valiéndose de los programas.” (Le Diberder y Coste-Cerdan, 1990: 42)

7.2 Falsa competencia entre anunciantes

Ahora bien, la televisión comercial cuenta con dos mercados para su expansión: el mercado fuerte, la franja *prime time* de las cadenas importantes, y el mercado débil, correspondiente a los espacios débiles de las cadenas importantes y al resto de cadenas en todos sus horarios. Usualmente, las mismas empresas grandes se quedan con los espacios más importantes en las cadenas más importantes, de allí que se diga que en el mercado fuerte existe una competencia débil y a la inversa, en el mercado débil una competencia fuerte.

De esta manera, la competencia entre agencias publicitarias es el tercer sofisma del modelo liberal porque en la franja *prime time*, que es la más apetecida, el espacio promocional

suele ser adjudicado siempre a las mismas multinacionales y empresas grandes, independientemente del canal, de manera que las empresas medianas y pequeñas quedan al margen, resignadas a buscar espacios en el *daily time* o en otros medios masivos como la radio, las revistas, los periódicos, etc.

7.3 Falsa democracia del mercado televisivo

Pensar que la competencia favorece la democracia del medio en razón a que las personas participan en las decisiones sobre la programación de los canales a través de sus elecciones es el cuarto sofisma por varias razones. La primera, porque la audiencia implica dos aspectos: la acción de estar frente al televisor para mirarlo y escucharlo y el tiempo de atención que se dedica a hacerlo. Así vista, las mediciones de audiencia que suelen hacerse no contemplan el sentido real de lo que ocurre en las prácticas cotidianas, sino la cantidad de aparatos encendidos en un canal, por tanto, estas cifras no reflejan el comportamiento de las personas ante la televisión, mucho menos si lo que ven les gusta o no, máxime cuando el televisor se ha integrado a la cotidianidad de los hogares como un electrodoméstico más que en muchos casos se mantiene encendido para tener la sensación de compañía o para suplir espacios de socialización.

En la mayoría de los casos la audiencia no es producto de la votación de personas libres y solitarias, depende de múltiples factores, no solo el gusto. Le Diberder y Coste-Cerdan (1990) plantean cuatro de estos factores: 1) El volumen de la audiencia no necesariamente se define por la calidad del programa sino por la hora, el día, la época del año, el tiempo de trabajo, los programas de las otras cadenas; muchas veces la gente no ve lo que quiere sino lo que le queda para elegir. 2) A mayor edad mayor consumo televisivo, con independencia de la formación académica o profesional. 3) La relación entre tiempo de ocio y consumo televisivo es relativa, con grandes cantidades de tiempo de ocio la gente tenderá a realizar otras actividades (cine, teatro, viajes, etc.), por tanto: “La tv es una modalidad de ocio dominado. Es el ocio de aquellos que no disponen de ocio y de aquellos que no pueden elegir.” (1990: 29). 4) El nivel educativo interfiere en el consumo televisivo porque “cuanto menor es la educación, tanto menos numerosas son las prácticas de ocio a las que se tiene acceso y, en consecuencia, tanto más importante resulta la práctica restante, es decir, la televisión.” (1990: 44).

En segundo lugar, los temas o géneros considerados “minoritarios” (educativos, formativos, etc.) tienen posibilidades remotas de ser programados en este modelo, aunque sean

parte de lo que las mayorías desearían incluir en su cesta de consumo televisivo. Además, cuando se programan circulan en horarios que no coinciden con el tiempo de ocio de la gente, volviéndose esto un argumento para su salida de circulación de las cadenas comerciales. En efecto, la televisión comercial no es una práctica democrática:

Si su audiencia desciende por el capricho de nuestras preferencias, se arruina casi a la misma velocidad en que los audímetros salen de sus inscripciones; en cambio, si sabe divertirnos o cautivarnos, se ve recompensada de inmediato con resultados constantes y sonantes. El tótem sistémico simula la democracia y se convierte en una inesperada metáfora del “autocontrol” social. (Le Diberder y Coste-Cerdan, 1990: 47).

En conclusión, como lo he expuesto, bajo la lógica económica liberal, la competencia entre anunciantes, entre productores y entre canales, la calidad de los programas y la democracia de la audiencia como factores que favorecen el funcionamiento del medio y la satisfacción del público son ideas que no corresponden a lo que realmente ocurre. Los anunciantes no compiten en condiciones de igualdad porque las empresas más grandes tienen acaparado el espacio promocional en el *prime time* de los canales más importantes; los productores no compiten con sus proyectos porque los difusores suelen trabajar con el mismo grupo de siempre para no arriesgar los beneficios económicos; los canales no compiten para responder a los gustos y necesidades de la audiencia con los contenidos ni la calidad de sus programas porque su objeto de venta no son los programas televisivos sino la mayor cantidad de espectadores posible para los anunciantes. En consecuencia, los ingresos recibidos por la publicidad no son utilizados para producir los programas sino que los programas son utilizados para recibir ingresos, importando poco el contenido de los mismos.

Lo que el modelo económico liberal sí favorece, como también lo sostienen Barbero (1997), Ramonet (2000) y García Canclini (2001), es que la televisión, desde los años ochenta y cada vez con mayor fuerza, sea controlada por grandes emporios de la industria cultural que deciden lo que se muestra y lo que no, en razón a lo que vende y lo que no. Este hecho fundamental marca el paso de lo que Eco (1986) denominó paleotelevisión hacia la neotelevisión, y actualmente hacia la postelevisión, fenómenos abordados con mayor amplitud en la primera parte de esta investigación, referidos a las formas que comporta el medio en la representación de la realidad desde el espectáculo, al simulacro y a la duplicación de la misma, así como a los múltiples mecanismos de vinculación con el público espectador.

En el siguiente capítulo presentaré un recorrido sobre el devenir de la televisión en Colombia de acuerdo con dos modelos bajo los cuales ha funcionado en términos de su relación con el Estado y de su inserción en el mercado neoliberal. Así mismo, haré un breve recorrido histórico sobre lo que ha sido la ficción nacional hasta llegar a las series sobre el narcotráfico.

8 La televisión en Colombia: funcionamiento actual y devenir de la ficción

Diversos estudios o textos que hablan sobre el devenir de la televisión en Colombia proponen diferentes etapas, periodos o categorías en las cuales agruparla. Sin deslegitimar sus particularidades, casi todas convergen en un elemento común que es la mención a las variaciones en la participación del Estado a lo largo de esta historia de sesenta y tres años. Este hecho no es sorprendente en tanto que, como hemos visto en el capítulo anterior, la inserción de la televisión — también el resto de medios de comunicación masiva— en la lógica del mercado capitalista es un fenómeno mundial integrado a la sostenibilidad y funcionamiento del imperio en la era global.

Por lo anterior, en este capítulo veremos el funcionamiento y la administración de la televisión colombiana como un proceso que ha pasado por dos momentos diferenciados básicamente por el nivel de participación del Estado en su desarrollo. El primero, con una duración muy corta, se refiere a la completa tutela de la televisión por parte del Estado; el segundo, corresponde al modelo mixto según el cual Estado y empresa privada se reparten las funciones sobre el medio a lo largo de tres fases hasta desembocar en un sistema mixto en el cual, el poder sobre el medio parece estar del lado del mercado y cada vez menos del Estado. Así mismo, veremos que la presencia de sectores políticos y empresariales ha influenciado en esta mercantilización del servicio televisivo.

Una vez culminado el panorama sobre el funcionamiento de la industria televisiva en Colombia, me centraré en el devenir histórico de los productos de ficción, desde el teleteatro, pasando por las telenovelas y llegando a las series sobre narcotráfico, también conocidas como “narco-series”, una especie de boom que inicia a comienzos de la década del 2000 y que se mantiene con gran fuerza en la actualidad, ya no solo producidas y vistas en Colombia sino exportadas al resto del mundo, y dado su éxito económico, producidas también en México y Estados Unidos.

8.1 Entre el Estado y el mercado: 63 años de expansión televisual y consolidación de una industria

Desde sus inicios, la televisión en Colombia ha estado marcada por la relación-tensión entre Estado y mercado, lo que cambia a lo largo de la Historia es a favor de cuál de estos lados se inclina la balanza. Autores como Milcíades Vizcaíno (2005) muestran cómo las leyes de televisión, si bien son decisiones políticas que apuntan a la regulación, el control y el fomento del medio, han funcionado en el marco de coyunturas económicas, políticas y sociales en las cuales, grupos económicos y sectores políticos han presionado por la libertad de las empresas privadas y con ello, por el papel del medio en la sociedad colombiana.

Así, el funcionamiento y la administración de la televisión colombiana pueden entenderse como un proceso que ha pasado por dos momentos desde su inauguración, el 13 de junio de 1954 bajo el gobierno populista del dictador General Gustavo Rojas Pinilla, día en el cual se celebraba su primer año de mandato.

El golpe de Estado del General Rojas Pinilla sucedió en medio de la violencia bipartidista entre simpatizantes de los partidos liberal y conservador, en la que venía sumergido el país y que había desembocado en una cruenta guerra civil el 9 de abril de 1948 con el asesinato del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán. La dictadura de Rojas Pinilla pretendía poner fin a dicha violencia.

Vizcaíno (2005) sostiene que antes del régimen dictatorial existían alianzas entre sectores políticos y económicos que ejercían presión en las decisiones gubernamentales. Como ejemplo de ello, menciona que la legislación sobre prensa (establecida antes de la dictadura) había sido concertada entre dichos sectores, sin embargo, con el ascenso del General ese tipo de alianzas fue bloqueado, de manera que esta restricción fue cobrada más adelante por los mismos sectores de presión, los cuales unificaron la oposición que posteriormente derrocó el mandato militar en 1957.

Con la caída del gobierno militar, empezó a funcionar el Frente Nacional, un pacto entre las élites políticas de los partidos conservador y liberal en el cual decidieron alternarse el poder gubernamental cada cuatro años (entre 1958 y 1974), con el objetivo también de dar fin al periodo de violencia bipartidista que venía dándose desde 1946. Intelectuales de la Historia y la

política colombiana, como el profesor y actual congresista Jorge Robledo⁴⁰ (2014), sostienen que el pacto del Frente Nacional no se dio solamente entre élites políticas, sino también económicas para favorecerse mutuamente y garantizar sus poderes político y económico hasta la época actual.

En la misma línea, Vizcaíno sostiene que, una vez reestablecido el orden con el frente nacional, “los grupos de presión encontraron vías legítimas de intervención en las decisiones de los gobiernos” (Vizcaíno, 2005: 5), de manera que:

De un Estado gestor y protector, participante en los procesos económicos, sociales y políticos, catalizador de los intereses de los sectores sociales, se ha pasado gradualmente a un Estado facilitador, integrador de la iniciativa privada, desprendido de compromisos con la dirección de empresas y libre de responsabilidades en materias económicas.” (Vizcaíno, 2005: 5).

Teniendo presente este contexto, regreso al momento de la inauguración del servicio televisivo en Colombia (13 de junio de 1954) para señalar que desde ese día y durante un año, el Estado asumió la responsabilidad total por la emisión, la programación y los contenidos ofrecidos por el medio. A este periodo corresponde el *primer momento* del funcionamiento y la administración de la televisión en el país, caracterizado además, por ser un servicio estatal con fines educativos y culturales (Zapata y Ospina, 2005), por supuesto sin desconocer la influencia política ejercida por el gobierno en medio de un régimen dictatorial.

Un año después, dentro de la programación estatal, se abrieron algunos espacios comerciales para que las empresas interesadas en promover sus productos los alquilaran para transmitir programas entre los cuales podían alternar sus pautas publicitarias. Así, se dio inicio al denominado Modelo Mixto de televisión según el cual, el Estado y la empresa privada participan en la dinámica del medio televisivo a través de funciones específicas:

Estado se encargaba de la política, la administración y la dotación de infraestructura, además de los programas educativos y culturales, y de la

⁴⁰ Jorge Robledo, fue profesor de tiempo completo de la Universidad Nacional de Colombia durante 27 años. A lo largo de su carrera docente recibió distinciones como la medalla al mérito, maestro universitario y la orden Gerardo Molina. Dentro de sus temas de estudio y publicaciones se destacan: historia, arquitectura, vivienda, economía, tratados de libre comercio, agricultura y política. En el artículo *El clientelismo es política de Estado en Colombia*, afirma que desde el frente nacional, las élites políticas tradicionales que han gobernado el país, lo han hecho estableciendo alianzas con sectores económicos con las cuales han permanecido en la dirección del Estado, al mismo tiempo que garantizan el mantenimiento del modelo económico y social que beneficia al capital extranjero (multinacionales y transnacionales) y a sus empresas nacionales aliadas.

radiodifusión oficial; los particulares, por su parte, asumían la dirección y realización de la producción y la oferta de los servicios de televisión comercial. (Vizcaíno, 2005: 6).

La entrada en vigor de este modelo marcó la entrada al *segundo momento* en el devenir del funcionamiento de la televisión colombiana, el cual empezó a operar desde 1955 hasta 1998, es decir, alrededor de 43 años.

La implementación de este modelo Mixto ha sido un proceso en el cual, gradualmente el Estado ha ido perdiendo protagonismo respecto a la empresa privada en el servicio televisivo, en razón a favorecimientos que los gobiernos de turno le han dado en términos legales, a cambio, la mayoría de las veces, de que las empresas operadoras de la televisión impulsen sus carreras políticas para la consecución de votos. Este fenómeno ha sido estudiado en detalle por Vizcaíno (2005) a través de las múltiples legislaciones nacionales hasta 2004. Aunque no profundizaré en ese terreno, es importante mencionar que tales reglamentaciones pueden agruparse en tres fases que describo a continuación, no sin antes señalar que los nexos entre sectores políticos y económicos poderosos del país se mantienen vigentes en los medios de comunicación. Un ejemplo de ello es el claro posicionamiento que los canales privados Caracol y RCN han tomado a través de su programación (principalmente los noticieros) frente al actual gobierno, y de manera más aguda a partir de la coyuntura de los diálogos de paz entre el gobierno y la guerrilla de las FARC-EP, donde Caracol ha respaldado al presidente Juan Manuel Santos, mientras que RCN lo condena y apoya al sector opositor liderado por el expresidente Álvaro Uribe Vélez.

La primera corresponde a los primeros ochos años del modelo, cuando la regulación tendió a ubicar a la televisión dentro de la estructura del Estado sin intervención directa de partidos políticos. La principal medida tomada en esta fase (aún bajo el gobierno de Rojas Pinilla) fue la creación de la Televisora Nacional, una institución pública encargada de coordinar el medio, la cual, pese a los siguientes cambios, se mantiene hasta el presente con funciones exclusivas sobre la radio y la televisión públicas: en 1963 se le otorgó carácter descentralizado bajo el nombre de Instituto Nacional de Radio y Televisión —INRAVISIÓN—; en 2004, fue liquidada y en su lugar se creó Radio Televisión de Colombia RTVC como operador de la televisión pública (Vilches, 2007); y, en 2013 pasó a ser el actual Sistema de Medios Públicos RTVC Radio Televisión de Colombia, encargado de la producción, programación y emisión de los canales públicos de televisión nacional Señal Colombia, Canal Institucional y Canal Uno, así

como de las emisoras públicas nacionales Radio Nacional de Colombia y Radiónica, y de radio en línea Señal Clásica.

La segunda fase del modelo mixto corresponde al periodo del Frente Nacional (1958-1974), mencionado anteriormente, de manera que la televisión sigue estando bajo el control del Estado pero ahora con la presencia total de los partidos políticos tradicionales, los cuales suplantaron la creación de normas pues manejaban los recursos públicos a su libre disposición cada cuatro años, en palabras de Vizcaíno: “la televisión se caracterizaba por el desorden y anarquía en su administración. Lo público y lo privado se confundían de tal manera que los controles de la primera fase prácticamente desaparecían y las concesiones de espacios en la televisión se adjudicaban por relaciones personales” (2005: 9). Esta fase se extiende hasta 1985 debido a la presión de sectores políticos por continuar utilizando la televisión para el logro de sus fines.

En medio de tal situación en 1966, con la idea de crear un canal de carácter comercial que entrara a competir con el público, tras un proceso de licitación, se asignó el Canal 9 a una sola empresa que puso a funcionar el Canal Teletigre. Este hecho, desencadenó tensiones y debates en torno a la conveniencia o no del servicio de televisión público o privado para el país, entre Estado y particulares, conflicto que se decantó dando continuidad al modelo mixto y, una vez terminado el contrato de Teletigre, adjudicando los espacios del Canal 9 al resto de empresas programadoras y productoras. Este canal corresponde al actual Canal Institucional ya mencionado.

El anterior hecho es importante porque, según Vizcaíno (2004), a partir de allí las empresas dedicadas a la producción y la programación dieron un paso intermedio en el camino que posteriormente conduciría hacia la privatización de la televisión. Tal paso consistió en la creación de los Estudios Gravi, por parte de las empresas Punch, RTI y Caracol, de manera que entraron a formar parte directa en la realización de los programas, dado que hasta ese momento, los únicos estudios de grabación existentes eran los de Inravisión. La situación motivó a otras productoras independientes a seguir el mismo camino hasta llegar a ser, con el tiempo, una fuerte competencia para Inravisión.

La tercera fase en la reglamentación del modelo mixto obedece a la agudización de la tensión entre el mantenimiento de la televisión bajo la tutela del Estado o la privatización de la misma, fase que decanta en la liberalización del mercado mediante la privatización de tres

canales, la entrada al mercado nacional de multinacionales de la comunicación y el mantenimiento alterno de dos canales públicos.

Esta fase se inicia ante la falta de legitimidad alcanzada por los partidos políticos en la población, de manera que hacia 1985 el presidente Belisario Betancur dio participación a la sociedad civil en espacios de dirección y control de la televisión como el Consejo Nacional de Televisión y la Comisión para la Vigilancia de la Televisión. Además, comenzó un proceso de expansión de la oferta del medio con la fundación de Teleantioquia, el primer canal regional de Colombia, el cual dio apertura al posterior surgimiento de otros canales regionales, entre ellos, Telepacífico, Telecafé y Canal Capital. (Vilches, 2007).

Pese a lo anterior, el entusiasmo democrático por la recuperación de la relación entre Estado y sociedad en el modelo mixto no duró mucho ante la agudización del choque de intereses entre quienes promulgaban mantener el control estatal de la televisión y quienes, por el contrario, exigían libertad para las empresas privadas. Como siempre, la presión por la liberalización del medio venía de sectores empresariales aliados con élites políticas, la diferencia estaba en que “habían entrado al negocio del medio, de una manera decidida, grandes capitales de empresas ligadas, por ejemplo, con Carlos Ardila Lülle y Julio Mario Santo Domingo” (Vizcaíno, 2004: 13), dos de los empresarios más poderosos del país.

Además, las producciones colombianas empezaron a tener éxito fuera del país, con lo cual, el énfasis se puso en lograr que estos productos fuesen comercializables en el exterior sin dejar que perdieran su posicionamiento a nivel nacional. Este hecho contribuyó para hacer ver al Estado como un organismo incapaz de seguir los rápidos cambios que el mercado comunicativo mundial marcaba.

Pese a las presiones para lograr la autonomía de los privados en el negocio televisivo y después de varios proyectos de Ley presentados al Congreso sin éxito en su trámite, solo hasta 1991 consiguieron la aprobación de una Ley que, si bien no autorizaba la privatización de canales, abría oportunidades para que las empresas privadas continuaran desarrollando sus actividades. Además, se dio apertura al sistema de televisión por suscripción y la autorización del funcionamiento de antenas parabólicas en conjuntos de apartamentos y pequeñas comunidades locales.

Hacia 1995 se creó la Comisión Nacional de Televisión —CNTV—, con el fin de regular y dinamizar la autonomía e independencia del medio. Conformada por dos representantes del

Presidente de la República, uno de los artistas y del periodismo, uno de los canales regionales y uno de las facultades de Comunicación, de Educación, padres de familia y asociaciones de televidentes. Sin embargo, según Vilches (2007), el manejo de la CNTV diez años después fue nefasto porque los comisionados politizaron las decisiones y actuaron en favor de los intereses privados, por consiguiente, en detrimento de lo público. Esperando superar las problemáticas enfrentadas por la CNTV, esta fue liquidada y en 2012 se creó la Autoridad Nacional de Televisión con las funciones de garantizar la competencia y el pluralismo en el medio, así como los derechos del público espectador.

En 1998 empezaron a funcionar tres canales privados, dos de ellos nacionales, Caracol y RCN, y uno local para Bogotá: CityTV. Dichos canales fueron adjudicados mediante contratos de concesión a diez años con la Comisión Nacional de Televisión a los Grupos Empresariales Santo Domingo, Ardila Lülle, y Casa Editorial *El Tiempo*, respectivamente. Al cumplirse el tiempo de estas concesiones, fueron renovadas por diez años más.

Aún con la privatización de canales, desde sus orígenes, la televisión colombiana ha mantenido la obligatoriedad de que, al menos el 50% de sus programas sean nacionales, de manera que la audiencia se ha acostumbrado a ver los programas hechos en el país, con mayor preferencia los productos de ficción, en particular, telenovelas.

En síntesis, actualmente el sistema televisivo colombiano de señal en abierto está compuesto de la siguiente forma: dos canales nacionales de propiedad del Estado (Canal Uno y Canal Dos) y adjudicados para su administración privada, conocidos como Caracol y RCN, precisamente los más vistos en el país; un canal local por ciudad, de los cuales, City Tv (también de administración privada) es el único de cobertura nacional; tres canales nacionales públicos: Canal Institucional, dedicado a brindar información del Congreso y de organismos gubernamentales, Señal Colombia de interés educativo y cultural, y Canal Uno, recientemente adjudicado mediante concesión al Consorcio conformado por las productoras y programadoras NTC y RTI, noticias CM& y el fondo extranjero HMTV1, para empezar a funcionar a partir de mayo de 2017 como el tercer canal de administración privada nacional; y finalmente, se tienen “ocho canales regionales⁴¹ y un canal comunitario por ciudad” (Vilches, 2007: 133).

Así las cosas, el modelo mixto ha derivado en un retroceso casi total del Estado frente al mercado en el servicio televisivo, según el cual se tienen dos sistemas en paralelo y en

⁴¹ TeleCaribe, TeleAntioquia, TeleCafé, TelePacífico, TeleIsla, TeleOriente, Canal Capital y TeleAndina.

competencia. El primero, corresponde a la televisión pública con 8 canales regionales y dos canales nacionales sin ánimo de lucro (Señal Colombia y Canal Institucional). El segundo, de operación privada, incluye los canales nacionales RCN, Caracol y el anterior Canal Uno, recientemente adjudicado como el tercer canal privado nacional; la televisión por suscripción, cable o pagada (DirecTV, Sky Colombia S.A, etc.); y los canales locales (23), municipales (88) y de televisión comunitaria. Teniendo en cuenta la totalidad de los dos sistemas, los más poderosos son los canales nacionales de operación privada y la televisión satelital por suscripción. Esto se debe, como lo afirma Vizcaíno, a la ausencia de una reglamentación de los canales públicos que “articule, de coherencia y fortalezca sus servicios” (Vizcaíno, 2004: 15), mientras que, en contrapartida, el Estado ha otorgado a los canales privados nacionales la posibilidad de autorregularse debido a que su función de regulación fue eliminada mediante el desprendimiento de la Comisión Nacional de Televisión y la desaparición de Inravisión.

En adelante, ya bajo el modelo actual de una televisión orientada e insertada en la lógica del mercado global, desde 2007 se inicia un proceso de expansión acelerada de la televisión pagada en el país mediante cambios como los siguientes: 1) la empresa mexicana Telmex, actualmente Claro, adquirió los seis cableoperadores más grandes del país llegando a concentrar el 60% de este mercado nacional y el 90% del bogotano; 2) la empresa española Telefónica entró con el servicio de televisión satelital; 3) Empresas Públicas de Medellín diversificó su oferta de telecomunicaciones creando la marca UNE para ingresar al negocio televisivo; y 4) DirecTV y Sky se fusionaron.⁴²

En la misma línea de expansión y debido a los avances tecnológicos conseguidos, en 2008 y siguiendo el estándar europeo como formato universal, se cambió la televisión digital terrestre por la televisión digital. Durante el mismo año DirecTV lanzó al mercado colombiano los primeros paquetes de alta definición, obligando a Caracol y a RCN a no quedarse atrás, de manera que dos años después iniciaron sus emisiones en la misma calidad. En 2011 con el ingreso de Netflix al país y de otras empresas en la misma línea, se desencadena además una competencia por los servicios de televisión por internet, haciendo que una vez más los canales nacionales deban ponerse a la vanguardia de sus competidores.

⁴² Las cifras fueron extraídas del artículo de Leonardo Gómez (2014).

8.2 La ficción nacional: del teleteatro a las series sobre narcotráfico

Una vez hecho el anterior recorrido por la historia de la televisión colombiana en términos de los modelos bajo los cuales ha funcionado, desde su nacimiento bajo el monopolio estatal, hasta su inserción en el mercado neoliberal, y cómo este medio ha estado directamente relacionado con los poderes político y económico del país, beneficiándose mutuamente para garantizar su sostenibilidad, a continuación haré un breve recorrido que me permita explicar las transformaciones de la ficción nacional y su posible importancia en el imaginario de esta sociedad. Para ello, me baso principalmente en el trabajo colectivo de Jesús Martín Barbero y Germán Rey (2004), toda vez que Barbero es el intelectual más reconocido por su dedicación al estudio sobre la televisión colombiana, en particular de las telenovelas.

Con la inauguración de la televisión colombiana nace el teleteatro, producto de sus antecesores el teatro y el radioteatro. Se trataba de la transmisión en directo de obras literarias puestas en escena para la televisión. Este género significó la democratización de lo *culto* porque permitió su acercamiento a las clases medias y populares. El teleteatro trajo consigo dos factores novedosos: la creación y diversificación de nuevos públicos y “las bases para el desarrollo de una verdadera tradición cultural propia, renovadora y en permanente interacción con las variaciones de la sensibilidad mundial” (Barbero y Rey, 2004: 108).

En 1963 el teleteatro llega a su fin debido a una decisión gubernamental de reducción de presupuesto, a la consiguiente huelga de artistas y a la aparición de la telenovela. También se asocian otros factores como los cambios tecnológicos, la competencia de géneros y las variaciones de los gustos de las audiencias, pero en todo caso, no es casual que estos sucesos ocurran en paralelo con el surgimiento de la telenovela, consolidada posteriormente como principal producto de comercialización televisiva en Colombia y Latinoamérica.

Barbero y Rey (2004) afirman que durante esta crisis económica de la televisión, históricamente álgida (1963), se plantean por primera vez discusiones en torno a la disminución de los subsidios estatales, la comercialización de la programación para su financiamiento, la mayor participación de las agencias de publicidad, la libertad de los canales, la responsabilidad del Estado por los contenidos culturales y la recreación para las audiencias. Actualmente, estas discusiones continúan vigentes pues pese al transcurrir de los años son asuntos sin resolver.

El éxito de la telenovela, más allá de las estrategias del mercado y de los esquematismos narrativos, radica en que permite a las masas apropiarse de los nuevos lenguajes

comunicacionales de la modernidad sin abandonar su cultura oral. Dentro de esa apropiación se generan dos aspectos fundamentales que explican la acogida de estas narrativas audiovisuales en la región: en primer lugar, combina dos ingredientes importantes, la acción de contar algo y la apertura indefinida del relato que se entrega diariamente. La oralidad juega un papel importante porque es una característica fundamental de la cultura colombiana, lo que más se disfruta no es verlas sino contarlas porque en ese relato la experiencia de vida y la narración se fusionan, se confunden. En los sectores populares, la novela constituye una relación dialógica en la cual, su mensaje “no es algo que esté dicho de una vez en el texto, se construye en el cruce de diálogos del ver/mirar la pantalla con el de contar lo visto. La telenovela habla menos desde su texto que desde el intertexto que forman sus lecturas.” (Barbero y Rey, 2004: 124).

En segundo lugar, el drama por el desconocimiento de un hijo por su madre, de un hermano por otro, etc., tan a menudo escenificado en las telenovelas latinoamericanas, simboliza el drama y la lucha por el reconocimiento de la identidad de una región erigida sobre la base de multiplicidad de razas y culturas. Una lucha que proviene —en mi opinión— del drama de la subalternidad a la que fuimos conminados desde la conquista y la colonización, procesos que instauraron órdenes clasistas, racistas, desiguales y excluyentes en una geografía rica por su biodiversidad y por el mestizaje de sus gentes (a quienes esto nos ha sido presentado y hemos interiorizado como inferior), una geografía donde, como lo propone García (2001), lo no moderno y lo moderno perviven como distintas temporalidades paralelas. Según Barbero y Rey:

En América Latina el melodrama ha resultado siendo algo más que un género dramático, *una matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masas*, territorio clave para estudiar la no-simultaneidad de lo contemporáneo como clave de los mestizajes de que estamos hechos. (...) En forma de tango o de bolero, de cine mexicano o de crónica roja, el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria ni proyección al futuro que no pasen por el imaginario. (2004: 125, cursiva en el original).

Las primeras telenovelas colombianas hacen adaptaciones de la literatura, pero poco a poco empiezan a incursionar en temáticas nacionales que configuran el estilo propio de nuestro melodrama. Hacia 1976, por ejemplo, se plasman las migraciones campesinas internas con las cuales se expanden las urbes y con ellas, una mayor hibridación cultural. Este hecho es de gran importancia porque muestra el interés del nuevo género por representar las problemáticas del

país asociadas al periodo de violencia como: el desplazamiento, la pobreza, la política tradicional que no responde a las necesidades de sus habitantes y la modernización acelerada de sus instituciones. De allí la fascinación que despiertan en la gente, “los personajes de la ficción le hablan a unos personajes de la realidad que experimentan semejantes desasosiegos y preguntas similares.” (Barbero y Rey, 2004: 122).

En la década del ochenta la telenovela continúa conectada con las problemáticas colombianas pero añade un elemento nuevo: la sátira como medio de caricaturizar el contexto, de reírnos irrespetuosamente de los géneros y de la forma de vernos a nosotros mismos, sin perder de fondo la visión sentimental del país en toda su geografía. Con la mezcla entre *melodrama* y *comedia* se desplaza el protagonismo de las grandes pasiones y los duros destinos a las costumbres identificadoras de una región y una época específicas. Además, se da un alejamiento de la representación binaria del bien y del mal para acercarnos a los avatares de la vida cotidiana con todas sus mixturas.

Estos relatos permiten evidenciar dos contradicciones importantes respecto al camino que transita Colombia hacia la modernidad: de una parte, el desmonte de la engañosa dicotomía “atraso” versus “progreso” dictada por la modernización desarrollista porque nos muestran la hibridación entre modernidad y tradiciones vividas, tanto en lo rural como en lo urbano, en distintos grados y procesos según el lugar del país, pero con la constante lucha de supervivencia de las tradiciones; y de la otra, el desencuentro de la nación con las regiones, es decir, un país centralizado en una capital que, como afirman Barbero y Rey, excluye las realidades de la periferia, la cual lucha por su reconocimiento dentro de lo nacional (Barbero y Rey, 2004).

Entre 1988 y 1991 se marca un segundo momento importante en la ficción televisiva colombiana con la introducción en el medio de varios jóvenes directores de cine (Carlos Mayolo, Lisandro Duque y Sergio Cabrera), quienes encuentran en el *dramatizado*⁴³ una forma seria de

⁴³ Es un género creado en Colombia durante los años setenta, y tal vez uno de los más importantes en la narrativa televisiva nacional. “En formato de seriado de capítulos *Semanales* de una hora, el dramatizado trataba temas novedosos, que a diferencia de las telenovelas, manejaba personajes más reales y complejos, y una gran riqueza de situaciones que iban más allá de lo estereotípico de las telenovelas. Desde la adaptación de obras literarias colombianas y latinoamericanas, hasta el tratamiento de profundas problemáticas sociales, como la delincuencia, el narcotráfico, el secuestro, la corrupción, la pobreza, este género traspasó los límites narrativos de otros géneros y abrió la puerta a la controversia y la deliberación social, mezclado con una ficción que reflejaba fuertemente la realidad. (...) Aunque la acogida del dramatizado fue bastante bueno por el público televisivo, en los últimos años las producciones de este orden han sido pocas, al punto de casi desaparecer de la programación. El género quedó relegado y fue olvidado por los grandes productores y realizadores actuales.” En: Subgerencia Cultural del Banco de

aproximar al público televidente a la historia nacional, dejando de lado la idealización de héroes para aproximarse a los hechos vividos en épocas pasadas como la colonia, la colonización antioqueña o la hacienda esclavista. Estos aportes enriquecen la calidad de la programación porque son el resultado del diálogo entre cine, literatura y televisión.

Desde 1992 la ficción nacional da un nuevo giro para llevar a la pantalla algunas problemáticas sociales y políticas álgidas de aquella época, como la corrupción entre políticos y empresarios, las contradicciones de las guerrillas, alianzas entre políticos y medios masivos de comunicación, y el secuestro. Un elemento a resaltar en estas producciones es que además de la denuncia, representaron en algunos personajes sectores sociales y características que hacían frente a dichas problemáticas y que son importantes para la construcción de tejido social como la crítica, la libertad de pensamiento, la solidaridad, etc. La fórmula que marcó el éxito y el tratamiento adecuado de las problemáticas abordadas en la producción de estas ficciones fue la investigación a profundidad de las realidades representadas, así como su montaje en un subgénero híbrido entre *dramatizado* y *reportaje*, el cual, según Barbero y Rey:

con la complejidad de su narrativa y una continua experimentación estética, contribuyó a poner profundidad y contexto en temas que la noticia diaria (radial, de televisión e incluso de prensa) simplifica y estereotipa cada día más. (...) una cruda autocrítica en el corazón mismo de la empresa televisiva” (Barbero y Rey, 2004: 137).

En cuanto a las telenovelas, la misma década de los noventa propició su afianzamiento como industria con el objetivo de mantenerse en la dinámica del mercado internacional. De allí que domine la lógica gerencial en su producción, desde la sistematización y racionalización de los procesos y las exploraciones sobre las audiencias, hasta aspectos como: la selección de actores y actrices internacionales para favorecer su circulación, la música ya no solo para ambientar las escenas sino para tener otro producto a ofertar en el mercado y el gasto en estrategias de marketing. Como lo explican los autores, no significa que antes no se hubiera empezado la internacionalización, sino que desde los noventa, se convirtió en requisito *sine qua non* para cualquier producción, incluso, al poco tiempo de estrenar una telenovela en Colombia es transmitida en otros países.

Si bien las producciones colombianas presentan cambios en cuanto a las exigencias del formato exigido por el mercado global, mantienen el énfasis en una identidad que las diferencia de los tradicionales melodramas. En esto radica su éxito, han sabido combinar lo general para el mercado internacional y lo particular, esto es, lo propio de las regiones, en una hábil mezcla de géneros que, manteniendo como base el melodrama, se abren a nuevas posibilidades ficcionales y sociales al ofrecer relatos sobre:

asuntos que pertenecen a la agenda pública más insistente como la corrupción, el narcotráfico, la crisis de la política o la pobreza (...) demostrando de paso que una buena parte de la opinión en nuestros países se ha desplazado eficientemente hacia la ficción televisiva” (Barbero y Rey, 2004: 141)

Durante la primera década del siglo XXI la televisión nacional empieza a cambiar nuevamente, ahondando cada vez más en su actuación dentro del mercado global. De una parte, introduce programas como los *talk shows* y *realities*, formatos iguales que se reproducen en todo el mundo, pero adaptados a las características del país de emisión. De la otra, continúa su producción ficcional, principalmente telenovelas y series, con un interés en conjugar lo universal y lo particular, hecho cada vez más difícil por lo cual, según Vilches (2007), aparecen dos tendencias: *la telenovela neutra* realizada para el mercado internacional y *la telenovela de identidad colombiana* en la cual se pretende reflexionar sobre los modos de ser colombianos o colombianas y sobre el imaginario colectivo del país.

Otro elemento importante que cambia la dinámica que traía la ficción colombiana hasta los años noventa, y que se mantiene en la actualidad, es que los nuevos equipos de producción quedan a la cabeza de profesionales formados en el entorno de las imágenes y de la televisión, cuyo trabajo creativo no está orientado por la responsabilidad política con la sociedad y como corolario, son presionados por las exigencias del mercado televisivo y publicitario. Se trata de una generación que “participa de las incertidumbres de la época, de la irrupción de otras estéticas y que ya no tiene las nostalgias de quienes unieron en su momento el compromiso político con la sensibilidad creativa ni el prurito de hacer converger su trabajo audiovisual con la industrialización televisiva” (Barbero y Rey, 2004: 143).

De acuerdo con Vilches (2007), la producción y emisión de ficción nacional se concentra en los dos canales privados Caracol y RCN, los cuales producen aproximadamente veinte programas (entre telenovelas y series) por año. En 2006 el Canal RCN confirmó su hegemonía

frente a Caracol, su canal competidor, llevándose el *rating* en todas sus telenovelas. Frente a esto, Caracol intentó restarle algunos puntos con otras producciones que tampoco tuvieron buena acogida, unas se cambiaron de horario y otras se retiraron de la programación. Con este fracaso, aparece *Sin tetas no hay paraíso*, la segunda serie de ficción sobre narcotráfico del siglo XXI⁴⁴, cuyo relato es el crudo drama recorrido por una niña de 17 años para aumentarse el tamaño del busto y así conseguir el favor de un narcotraficante que le solucione su futuro económico y el de su familia. Fue el único programa que elevó la audiencia del canal durante ese año, no obstante, cuando terminó su emisión, el *rating* continuó a favor de RCN. Este hecho marcó un hito en la producción televisiva nacional porque desencadenó la eclosión de series sobre el narcotráfico y la violencia de la década de los ochenta y noventa en Colombia, como resultado de la competencia entre estos dos canales, en respuesta a la dinámica del modelo capitalista del medio televisivo explicado por Le Diberder y Coste-Cerdan (1990).

La Tabla 1 presenta la relación entre series, canales, productoras, libros en los que fueron basadas, autores de los libros y años de emisión de estas ficciones⁴⁵:

⁴⁴ La primera fue *La mujer del presidente*, emitida a finales de 2004 por la empresa Coestrellas para el Canal RCN Televisión. La productora fue Juana Uribe, la misma productora de la teleserie *Escobar, el patrón del mal*, objeto de análisis de esta investigación. Pese a que *La viuda de la mafia* fue la primera serie sobre narcotráfico de este siglo y al éxito obtenido en Colombia, no alcanzó a representar un hito que desencadenara la eclosión de “narco-series”, como sí lo fue *Sin tetas no hay paraíso*, además, no estuvo echa con base en libros sino en entrevistas sobre mujeres relacionadas de distintas formas con el narcotráfico.

⁴⁵ Vale la pena mencionar que Andrés López, el escritor del libro *El cartel de los sapos* es un ex-narcotraficante del Cartel del Norte del Valle que estuvo preso en los Estados Unidos y después de escribir este libro fue colaborador en su adaptación a la serie de televisión y posteriormente el canal lo integró como parte del equipo de dirección para la serie *Las Muñecas de la mafia*.

Tabla 1. Series televisivas sobre narcotráfico desde 2006 hasta 2013 por canal, productor, director(a), libro y autor o autora del libro.

AÑO	SERIE	CANAL	PRODUCIDA POR	DIRIGIDA POR	LIBRO	AUTOR
2006	Sin tetas no hay paraíso	Caracol	Caracol	Luis Alberto Restrepo	Sin tetas no hay paraíso	Gustavo Bolívar
2008	El cartel de los sapos	Caracol	Caracol	Luis Alberto Restrepo y Gabriel Casilimas	El cartel de los sapos	Andrés López López
2009	El capo	RCN	Fox Telecolombia	Riccardo Gabrielli R y Lilo Vilaplana	El capo	Gustavo Bolívar
	Las muñecas de la mafia	Caracol	Caracol	Juan Camilo Ferrand y Andrés López López	Las fantásticas	Juan Camilo Ferrand
2010	El cartel de los sapos 2	Caracol	Caracol	Luis Alberto Restrepo	El cartel de los sapos	Andrés López López
	Rosario tijeras: amar es más difícil que matar	RCN	Teleset	Carlos Gaviria, Israel Sánchez y Rodrigo Lalinde	Rosario Tijeras	Jorge Franco
2012	Escobar el patrón del mal	Caracol	Caracol	Juana Uribe	La parábola de Pablo	Alonso Salazar
2012 y 2013	El capo, Inmortal (2 temporada)	RCN	Fox Telecolombia	Lilo Vilaplana	El capo	Gustavo Bolívar

Fuente: Elaboración propia.

El ingrediente particular de la ficción nacional a lo largo de su historia ha sido hablarle a la gente de su realidad contextual, en mayor medida sobre el presente, ya sea mediante telenovelas que a través del melodrama y la comedia plasman el imaginario colectivo sobre los esfuerzos cotidianos de colombianos y colombianas, habitantes de zonas urbanas, para sobrevivir en medio de una de las sociedades más desiguales del mundo; o de dramatizados tipo serie que abordan crudas problemáticas relacionadas con la violencia del país como el narcotráfico, los secuestros y la corrupción política, entre otros. Sin embargo, las series sobre narcotráfico o *narconovelas* (como les llaman algunos), que aparecen desde 2006, tienen una particular diferencia con los dramatizados de los ochenta y noventa: dan protagonismo a la forma restándole importancia al contenido; generalmente se concentran en la espectacularización del narcotráfico sin importar que este tipo de tratamientos sobre la realidad socio-política nacional puede distorsionar o banalizar la comprensión de estos fenómenos, o que los daños ocasionados por estas realidades siguen latentes en sectores de las víctimas que continúan demandando procesos de verdad, justicia y reparación.

Una vez terminada esta contextualización sobre el devenir de la televisión en Colombia, su consolidación como industria privada —con la permanencia de un canal público nacional y de canales regionales, también públicos, que requieren ser respaldados por parte de los gobiernos

para dar continuidad y promover la oferta de televisión alternativa para la ciudadanía—, los estrechos lazos entre política, economía y medio televisivo a lo largo de su historia, y las transformaciones de la ficción nacional, a continuación nos adentraremos en el análisis de la serie *Escobar, el patrón del mal* como parte de la dimensión material de la televisión como medio de la memoria.

9 *Escobar, el patrón del mal: un objeto de la memoria colectiva*

Retomando los aportes de la primera parte de esta investigación, la perspectiva sobre la memoria que orienta el trabajo son los estudios culturales y, desde allí, el concepto de *memoria colectiva*⁴⁶, entendida como un concepto genérico que cobija toda clase de fenómenos culturales que representan relaciones entre el pasado y el presente en contextos determinados, de manera que, en este espacio, convergen tradiciones, experiencias, estudios científicos, artes, medios de comunicación y demás posibilidades de expresión de la relación entre memoria y cultura en una sociedad. Además, teniendo en cuenta que recordar es un proceso, los recuerdos un resultado y la memoria una estructura cambiante sobre la relación entre el pasado y el presente, el estudio de los actos del recuerdo ocurridos en contextos socioculturales específicos permite inferir aspectos del funcionamiento de la memoria, de allí que la memoria colectiva emerja de culturas del recuerdo específicas.

Ahora bien, para efectos analíticos de la memoria colectiva construida desde la serie televisiva *Escobar, el patrón del mal*, me baso en el modelo semiótico-cultural propuesto por Astrid Erll (2012) según el cual, la memoria colectiva surge a partir de la interacción dinámica de tres dimensiones de la cultura del recuerdo de la cual emerge, en este caso y de manera general, diremos que la cultura colombiana del recuerdo, sin perder de vista que dentro de ella pueden existir múltiples comunidades del recuerdo. Dichas dimensiones son: dimensión social, formada por las personas e instituciones que intervienen en la producción, almacenamiento y evocación del contenido que se considera relevante traer para el colectivo; dimensión mental, referida a esquemas y códigos propios de la cultura que permiten el recordar colectivo mediante la transmisión simbólica y que, al mismo tiempo, mediante la operación del recuerdo, son transformados; y dimensión material, aquella en la que se encuentran los medios de la memoria,

⁴⁶ El desarrollo amplio de este concepto se encuentra en el capítulo IV de la primera parte de la tesis.

es decir, todas las formas a través de las cuales los contenidos de la memoria colectiva son objetivados para circular en la sociedad.

A su vez, la dimensión material del modelo se compone de dos dimensiones, la social y la material. La primera, se refiere a la transformación del sistema semiótico de la cultura —o sistemas semióticos de las culturas—, es decir, la transmisión del contenido de la dimensión material del medio de la memoria a la sociedad, su institucionalización y funcionalidad. Y la segunda, a la materialidad del medio de la memoria, en este caso la televisión, una materialidad que funciona en la interacción de tres componentes: la tecnología medial, los instrumentos o las formas de comunicación y el objeto de la memoria.

A la luz de este modelo, me centraré en la Dimensión Material de la memoria y dentro de ella, en la sub-dimensión material con sus tres componentes, en tanto que la sub-dimensión social excede el alcance de la investigación. Mi interés central está en el análisis del objeto audiovisual *Escobar, el patrón del mal*, cuyo contenido se inserta en la memoria colectiva comunicativa de la cultura del recuerdo de la sociedad colombiana a través del medio televisivo, construye representaciones de la realidad, y cumple potenciales funciones y posibles efectos en el contexto cultural nacional. Para mayor comprensión, la figura 1 ilustra el modelo semiótico de la cultura en el cual se ubica la investigación.

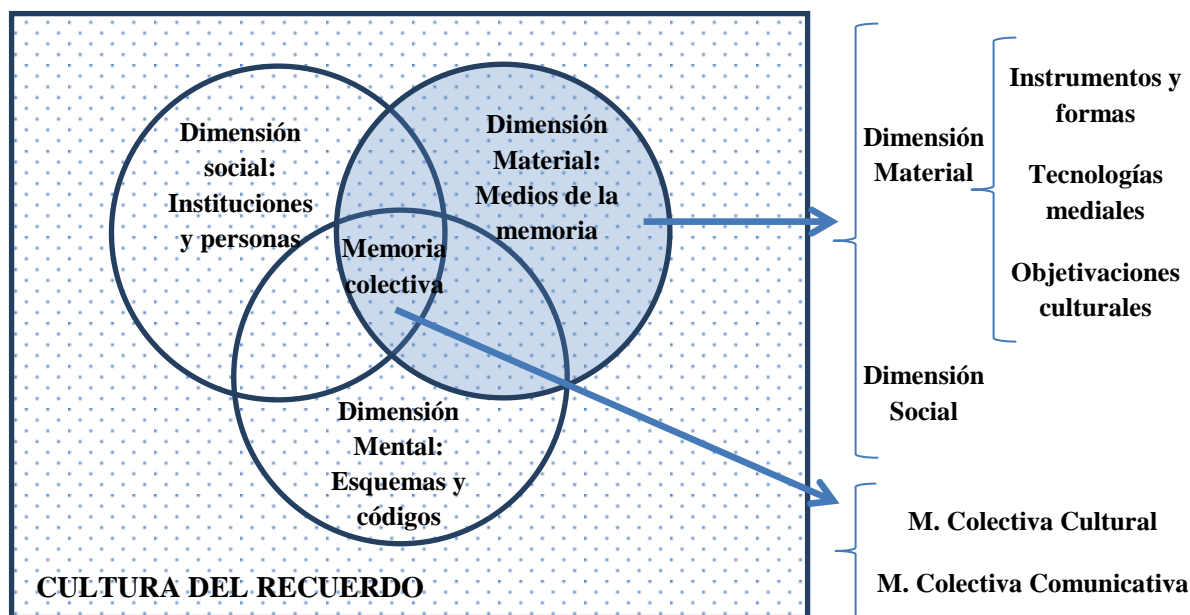


Figura 5. Modelo semiótico cultural de la memoria colectiva. Elaboración propia con base en la propuesta de Astrid Erll (2012).

Vale la pena recordar que la memoria colectiva puede ser de dos tipos, a) la memoria colectiva comunicativa, según la cual el colectivo ubica los hechos recordados en el horizonte social cercano, independientemente de si se vivieron o se sabe de ellos a través de representaciones mediales, de modo que su significado es importante para la experiencia vital cotidiana de cada grupo, y el sentido que producen es social; b) la memoria colectiva cultural, aquella cuyos hechos recordados se ubican en el horizonte cultural lejano, con independencia también de si se vivieron o si se conocen medialmente, por tanto su significado es importante para todos los grupos que hacen parte de la formación cultural, ya sea en el orden de acontecimientos fundacionales, normativos, formativos o de otra índole, de modo que el sentido producido es cultural.

A continuación desarrollaré los tres componentes de la dimensión material de la televisión como medio de la memoria para el caso de la serie televisiva *Escobar, el patrón del mal*: la tecnología medial utilizada, los instrumentos o las formas de comunicación y el objeto de la memoria.

9.1 El Canal Caracol: trasmisor y productor de contenidos de la memoria

La tecnología medial principalmente utilizada en Colombia para la transmisión de la serie *Escobar, el patrón del mal* fue la televisión nacional a través del canal privado Caracol. En paralelo fueron utilizadas herramientas oficiales de internet como el sitio web PabloEscobarInedito.com, las cuentas de Twitter @EscobarElPatron y @CaracolTV, y en Facebook la página Escobar: el patrón del mal. Herramientas que funcionaron como estrategias de promoción y de vinculación del público espectador al medio televisivo.

Fue producida por el Canal Caracol entre los años 2009 y 2012, siendo estrenada en Colombia el 28 de mayo de 2012 en el horario de las 9:00 pm, dentro de la franja prime time. De acuerdo con varias fuentes informativas, entre ellas, el diario *El Espectador* (29 de mayo de 2012), fue el estreno más visto en la historia de la televisión colombiana, con un rating de 26,9 puntos y 62.7% de share⁴⁷ promedio y como pico máximo 79%, lo cual calculan que corresponde a once millones de televidentes. El éxito en la recepción de la serie también se refleja en las redes sociales de internet pues, como lo publicó el mismo diario:

⁴⁷ La cuota de pantalla o share es una cifra que indica el porcentaje de hogares que están viendo un programa de televisión y el total que durante la emisión del mismo, tienen encendido su televisor.

Caracol sostiene que el sitio web oficial, PabloEscobarInedito.com, tuvo más de 150 mil visitas durante la noche del lanzamiento. Así mismo, la cuenta oficial de Twitter (@EscobarElPatron) creció en un 35% durante el primer capítulo y se acercó a los 17 mil seguidores posicionándose junto a @CaracolTV como las más influyentes de la noche, mientras que en Facebook, la página *Escobar: el patrón del mal*, registró a cerca de 9.000 seguidores. (*El Espectador*, 29 de mayo de 2012)

Hubo también la creación de cuentas paralelas en Facebook y Twitter por parte de seguidores del programa a lo largo del año de su transmisión.

Después de su estreno en Colombia durante 2012, la serie fue vendida a la televisión de aproximadamente cien países, doblada al francés y subtitulada en inglés, y actualmente circula internacionalmente a través de Netflix⁴⁸, una plataforma de televisión de pago por internet, y de la venta de sus DVD's en librerías, tiendas de música o de películas y en forma virtual mediante sitios como *Amazon*. En España fue estrenada en 2013 y empezó a ser transmitida de nuevo la primera *Semana* de mayo de 2017 por Canal Sur.

Este producto ha tenido, por lo tanto, un alcance masivo en términos espaciales y temporales, dada su difusión en varios países y su vigencia en el tiempo, aún con la cantidad de producciones colombianas, mexicanas y estadounidenses que tratan el tema del narcotráfico, como es el caso de la reciente producción *Narcos* de Netflix, cuya primera temporada también trata la vida del narcotraficante colombiano Pablo Escobar.

En medio de esta amplia difusión, en términos de la memoria colectiva colombiana me centraré únicamente en la transmisión hecha en el país a través de la televisión nacional convencional⁴⁹ a la que casi todas las personas tienen acceso de forma gratuita, como lo demuestra la “Encuesta de Calidad de Vida 2017” realizada por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE, según la cual, durante los años 2015 y 2016 el 92,4% y el 93% de los hogares colombianos poseían al menos un televisor, y la señal de televisión analógica cubría los mismos porcentajes en el territorio nacional.

⁴⁸ Este sitio online para ver películas y series de televisión fue creado en Estados Unidos, donde empezó a funcionar, luego se extendió en Latinoamérica y recientemente en Europa.

⁴⁹ Hasta 2008 en Colombia la televisión funcionaba con señal analógica. A partir de ese año, se adoptó el sistema europeo de Televisión Digital Terrestre (DVB-T), de manera que actualmente el país está en un proceso de transición entre los dos tipos de señal. Se estima que a 2019 la señal analógica será apagada por completo.

Además, pese a la expansión de la televisión por suscripción⁵⁰ que en el país alcanzó un 85,82% en 2015 y un 87,93% en 2016 (LAMAC, 2017) y a la cantidad de canales regionales (8), locales (23), municipales (88) y comunitarios mencionados en el octavo capítulo, los canales privados de televisión nacional RCN y Caracol siguen siendo los que la mayoría de la población colombiana ve, como lo demuestran las cifras del Monitoreo de la Propiedad de los Medios MOM (por sus letras en inglés Media Ownership Monitor)⁵¹, según la cual, de los 15 canales más vistos en el país, solamente 4 son nacionales, pero entre ellos, Caracol y RCN concentran el mayor porcentaje de la audiencia (ver figura 2).

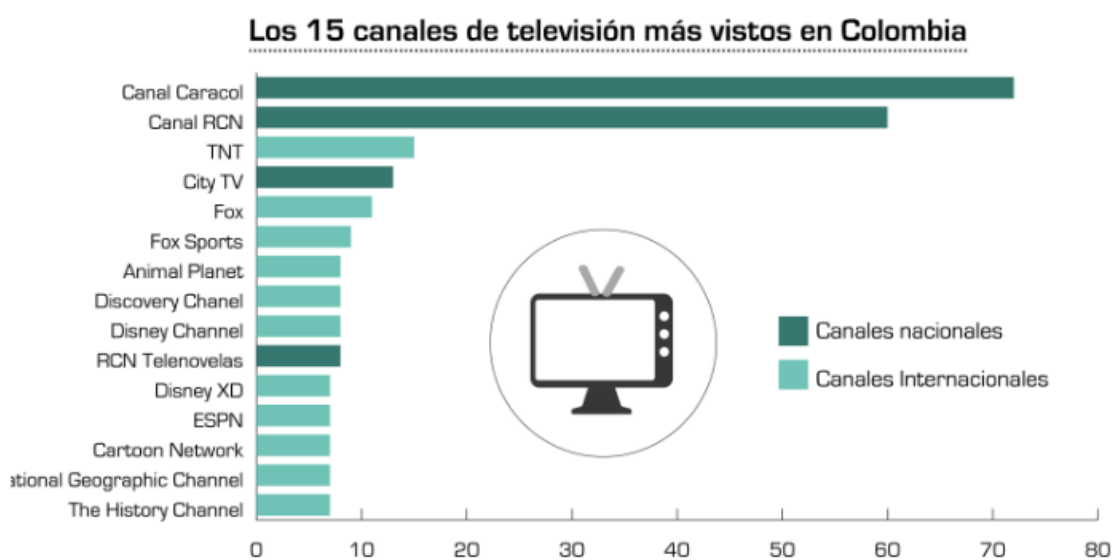


Figura 6. Los 15 canales de televisión más vistos en Colombia. Monitoreo de la Propiedad de los Medios MOM, Panorama del sector televisión. (2015).

Sin deslegitimar el hecho de que la audiencia nacional elija o prefiera las producciones televisivas nacionales, un factor fundamental para que estos canales sean vistos es la gratuidad del servicio, máxime en un país en el cual la mayoría de sus habitantes se encuentran en los

⁵⁰ Actualmente en el país funcionan bajo este modelo las compañías Directv, UNE, HV Televisión, Claro y Movistar.

⁵¹ La ONG internacional de Derechos Humanos Reporteros sin Fronteras y la Federación Colombiana de Periodistas –FECOLPER–, iniciaron en Colombia el proyecto Monitoreo de la Propiedad de Medios con el objetivo de propender por la libertad de expresión, el pluralismo y la independencia de los medios de comunicación. El MOM ofrece información administrativa y financiera de las empresas a través de la web www.monitoreodemedios.co, la cual es fuente importante para esta investigación.

estratos socioeconómicos⁵² 1 (22,3%), 2 (41,2%) y 3 (27,1%), esto es, los más pobres de una pirámide social que cuenta con seis niveles: 1° Bajo – bajo, 2° Bajo, 3° Medio – bajo, 4° Medio, 5° Medio Alto y 6° Alto, según lo señala el Documento del Consejo Nacional de Política Económica y Social Conpes 3386. En este panorama, la televisión se constituye como la oferta más económica de ocio para la población⁵³ y esto lo saben muy bien los Canales privados, como lo expresa Juana Uribe, Vicepresidenta del Canal Caracol, en una entrevista realizada para esta investigación en el año 2016 (Ver anexos): “(...) la audiencia que manda en televisión es la mujer. Si uno tiene mujeres y clase baja, pues está hecho porque son fieles”.

El sitio web Rating Colombia publicó un listado de los canales y las producciones más vistas en la historia de la televisión privada colombiana desde 1998 hasta el 2016. En dicho listado el Canal Caracol es el más visto frente a RCN, en tanto que el primero obtuvo por diez años el primer lugar, frente al segundo que lo tuvo por siete años (Ver Tabla N° 1). Además, según la misma fuente, de los 20 programas más vistos en la historia de la televisión colombiana, la teleserie *Escobar, el patrón del mal* ocupa el lugar número diez.

52 En Colombia existe el mecanismo de estratificación socioeconómica que, como lo señala el Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE en su página web, consiste en “una clasificación en estratos de los inmuebles residenciales que deben recibir servicios públicos. Se realiza principalmente para cobrar de manera diferencial por estratos los servicios públicos domiciliarios permitiendo asignar subsidios y cobrar contribuciones en esta área. De esta manera, quienes tienen más capacidad económica pagan más por los servicios públicos y contribuyen para que los estratos bajos puedan pagar sus facturas.” Esta estratificación social es usada además para el cobro de impuestos y para planear la realización de obras sociales y de servicios en las zonas que más lo requieren. Sin embargo, en un país tan desigual y clasista como Colombia, se ha constituido también en un elemento discriminador de clase social según el cual se clasifica a las personas y no solo a los inmuebles como dice la norma.

⁵³ El MOM (2015) estima que el consumo de televisión diario de los hogares es de cuatro horas.

Tabla 2. Programas y canales más vistos en Colombia entre 1998 y 2016.

AÑO	CANAL MÁS VISTO	PROGRAMA // PROMEDIO MÁS VISTO
1998	A	Yo amo a Paquita Gallego (RTI - A) // 15.3
1999	UNO	Perro amor (Cenpro - UNO) // 14.0
2000	RCN	Yo soy Betty, la fea (RCN) // 17.0
2001	RCN	Yo soy Betty, la fea (RCN) // 21.9
2002	CRC	Amantes del desierto (CRC) // 15.2
2003	CRC	Pasión de gavilanes (CRC) // 16.9
2004	CRC	Pasión de gavilanes (CRC) // 18.7
2005	CRC	Desafío, Cabo Tiburón (CRC) // 14.9
2006	RCN	Sin tetas no hay paraíso (CRC) // 14.9
2007	RCN	Hasta que la plata nos separe (RCN) // 13.7
2008	CRC	El cartel 1 Temp (CRC) // 14.9
2009	CRC	Las muñecas de la mafia (CRC) // 15.8
2010	RCN	A corazón abierto 1 Temp (RCN) // 18.9
2011	RCN	Chepe fortuna (RCN) // 17.2
2012	CRC	Escobar, el patrón del mal (CRC) // 16.0
2013	CRC	La selección 1 Temp (CRC) // 14.8
2014	CRC	La voz kids 1 Temp (CRC) // 16.6
2015	RCN	Diomedes, El Cacique de La Junta (RCN) // 12.9
2016	CRC	Desafío súper humanos (CRC) // 11.6

Nota: En 2006 el programa más visto fue *Sin Tetas no hay paraíso*, serie del Canal Caracol, pero en general el año lo ganó el Canal RCN, gracias a otras producciones de buen rating como Los Reyes, Hasta que la plata nos separe, La hija del mariachi, y el Factor X.

Fuente: Rating Colombia (2017).

Adicionalmente, la tabla anterior revela que de los programas más vistos en la historia de la televisión colombiana desde 1998 hasta 2016, cuatro corresponden a series sobre los carteles del narcotráfico en el país, tres de ellas producidas y emitidas por el Canal Caracol y una por el Canal RCN.

Así las cosas, en términos de la transmisión de contenidos de la memoria colectiva que circula *Escobar, el patrón del mal*, podemos decir que su alcance fue masivo debido a la producción en sí misma y al propio carácter masivo del Canal Caracol en cuanto a su importancia en la oferta gratuita y privada para la audiencia nacional. En la temporalidad, la serie tiene un alcance más bajo, pero no por ello menos importante, en tanto que su difusión se hizo en el año 2012 y posteriormente se repitió en 2013. Quizás la perdurabilidad del contenido de este

objeto de la memoria en el tiempo, esté dada por las representaciones que haya logrado instalar o modificar en quienes la vieron, en los diálogos cotidianos de la gente, en las operaciones que haya logrado sobre la construcción de subjetividades, y en quienes la vuelvan a ver o la vean por primera vez de pago o por la vía de la compra de DVDs originales o de copias ilegales.

9.1.1 Características materiales del medio: cuando lo económico y lo político se juntan

Teniendo en cuenta que los medios no son un mecanismo tecnológico neutral de transmisión de contenidos, sino que precisamente sus características materiales marcan el sentido del mensaje difundido, a continuación nos adentraremos un poco en algunos rasgos administrativos, políticos y económicos del Canal Caracol, los cuales intervienen no solo en su papel de difusor, sino también en su posición como lugar de producción de la teleserie como objeto de la memoria colectiva.

Como canal de televisión privada, Canal Caracol empezó a funcionar en 1998 mediante un contrato de concesión firmado en 1997 entre el Grupo Empresarial Santo Domingo y la entonces Comisión Nacional de Televisión, actualmente Autoridad Nacional de Televisión. Mediante dicho contrato se le dio licencia de operación por 10 años, concesión que fue renovada por diez años más en 2009.

El Grupo Santo Domingo es un conglomerado de empresas de los más poderosos del país. Empezó como una empresa familiar a la cabeza del millonario Mario Santo Domingo, quien murió en 1973 siendo ya uno de los hombres más ricos del país. Posteriormente, su hijo Julio Mario Santo Domingo, se hizo a la cabeza del negocio, consolidando el Grupo Empresarial y acrecentando cada vez más su fortuna, pues llegó a estar constituido por cerca de 100 empresas colombianas (*Semana*, 2011), dentro de ellas la cervecería Bavaria, la cual, en 2005 fue vendida a SABMiller a cambio de una participación del 15% en esta compañía, la cervecería número uno del mundo (*Forbes*, 2017). La revista *Semana* señala que para 2011, año en que falleció Julio Mario Santo Domingo, “Su patrimonio lo ubicó este año en el listado de los más ricos de la revista Forbes, donde pasó del puesto 123 que ostentaba en el 2010 al 108. Su fortuna creció de US\$6.000 millones a US\$8.500 millones.” Tras la muerte de Julio Mario Santo Domingo, sus acciones pasaron a “sus hijos Alejandro y Andrés, junto con sus nietos, Julio Mario III y Tatiana Casiraghi. Los cuatro son ahora multimillonarios.” (*Forbes*, 2017).

La empresa titular del Canal Caracol es Caracol Televisión S.A., la cual es controlada a través del Holding Valorem S.A.⁵⁴, la misma compañía a través de la cual este Grupo controla distintas empresas en los sectores Inmobiliario, turismo, logística, transporte, industria, comercio, comunicación y entretenimiento, principalmente en Colombia y fuera del país, en Estados Unidos y Panamá. El grupo Valorem está a la cabeza de una junta directiva, cuyo presidente es Alejandro Santo Domingo Dávila (hijo de Julio Mario Santo Domingo), quien, de acuerdo con la información publicada en la web de Valorem, es Director de Caracol Televisión S.A. y al mismo tiempo, “Director Ejecutivo de Quadrant Capital Advisors, Inc. en Nueva York, miembro del Directorio de SABMiller PLC, Vicepresidente del Directorio de SABMiller para América Latina, Presidente del Directorio de Bavaria S.A. y Miembro del Directorio de Backus & Johnston S.A.A. en el Perú. Adicionalmente es Director de (...) Comunican S.A., Inversiones Cromos S.A. y de la Fundación Mario Santo Domingo.”

El proyecto Monitoreo de la Propiedad de Medios –MOM– (2015) ofrece información administrativa y financiera de las empresas de medios de comunicación en Colombia a través de la web “¿De quién son los medios?”, la cual es fuente importante para los datos que a este respecto me referiré a continuación.

En el sector específico de medios de comunicación colombianos, además de Caracol Televisión, el Grupo Santo Domingo también es propietario de las empresas Comunican S.A., Inversiones Cromos S.A., ICCK Net S.A.S y Famosa S.A.S., por medio de las cuales dirige los siguientes medios: 1) Televisivos: Caracol Televisión, Caracol Telenovelas; 2) Prensa: periódico *El Espectador*, *Revista Cromos* y *Revista Shock*; 3) Radiales: *Blu Radio*; 4) Digitales: *Shock.com*, *Cromos.com*, *El Espectador.com*, *Canal Caracol.com*, *Caracol Internacional.com* y *Blu Radio.com*.

Específicamente en el área televisiva, Valorem S.A. controla las siguientes empresas a través de Caracol Televisión S.A.: Caracol TV Inc., Caracol TV America Corporation, Inversiones CTV S.A.S., Mambo LLC, Televisión Equipament Service Corporation, Caracol TV America Production LLC, Origin Entertainment S.A.

Ahora bien, dentro de las empresas lideradas por el grupo Santo Domingo en otros sectores de la economía se encuentran las siguientes: Biofilm S.A, Canal Clima S.A.S, Cine

⁵⁴ El proyecto Monitoreo de la Propiedad de Medios MOM, en su página web señala que las acciones de esta empresa están registradas en la Bolsa de Valores de Colombia y es administrada como un fondo de inversión.

Colombia, Ditransa S.A, Gases del Caribe S.A E.S.P, Green Agco S de RL, Koba International Group S.A, Linio Colombia S.A.S, Naviagro S.A.S, PrimeFinanzas S.A.S, PrimeOther S.A.S, PrimeValueService S.A.S, Reforestadora de la Costa S.A.S, Stock Models S.A.S, Sugranel S.A.S, Suppla S.A, Wisenthunt Global Logistiv Inc.

Como es claro, el Canal Caracol es propiedad de un poderoso grupo económico que controla no solo gran parte de la economía del país, sino también la opinión pública, por la vía mediática. A la luz de los resultados del proyecto MOM, los medios de comunicación colombianos más grandes son propiedad de ocho grupos o familias empresariales, dentro de los cuales los Grupos Ardila Lülle (propietario del Canal RCN, la competencia nacional del Canal Caracol) y Santo Domingo son los más poderosos pues concentran un 28,7% y 19,5% de audiencia en televisión, radio y prensa. En las siguientes imágenes se relacionan la cabeza principal o visible del grupo empresarial, Alejandro Santo Domingo y Carlos Ardila Lülle, así como los logotipos de las empresas de medios de comunicación que son propiedad de dichos grupos:



Figura 7. Medios de comunicación de los Grupos Empresariales Santo Domingo y Ardila Lülle. Monitoreo de la Propiedad de Medios –MOM– (2015).

La siguiente tabla presenta información económica de Caracol Televisión S.A. con datos del año 2014.

Tabla 3. Algunas cifras económicas de Caracol Televisión S.A para el año 2014.

INFORMACIÓN	DATOS
Tipo de negocio	Privado
Forma legal	Sociedad Anónima
Ingresos Operacionales 2014	COP \$760.051 millones
Utilidad Neta 2014	COP \$79.972 millones
Empleados (2014)	1645
Fuentes del Financiamiento	Ingresos por ventas, publicidad - oficial y privada - y otros servicios de producción
Financiación por la publicidad	COP \$632.432 millones

Fuente: Monitoreo de la Propiedad de Medios –MOM– (2015). COP \$760.051 millones de pesos equivalen a 236.210.393,39 euros al cambio de 2017, COP \$79.972 millones de pesos a 24.853.881.62 y COP \$632.432 millones de pesos a 196.548.667.80 euros.

La empresa Caracol Televisión S.A. se autodefine como:

Una empresa de medios y entretenimiento. Producimos y emitimos contenidos multiplataforma que exportamos directamente al mercado internacional y distribuimos a través de nuestros canales internacionales o de terceros. Comercializamos diferentes medios de comunicación tales como periódicos, revistas, radio y medios electrónicos; prestamos servicios de producción a terceros, utilizando nuestra capacidad instalada, y operamos el canal de televisión abierta con el mismo nombre. (Caracol Televisión, 2012).

A la luz del contexto internacional del Imperio, es claro cómo la industria comunicativa en Colombia avanza de la mano del poder económico, en este caso particular, el Grupo Empresarial Santo Domingo tiene la posibilidad de controlar gran parte de la información y contenidos que circulan en el país, sobre todo por la vía del Canal Caracol que es su fuerte en el mercado de los medios. Según cifras publicadas en la web corporativa de la empresa (2012), la señal del Canal Caracol alcanza 756 municipios en el territorio nacional, 23 países en el exterior, más de 14.000.000 de suscriptores en el mundo y 165 países compran sus productos. Sin embargo, su poder no termina allí, también se extiende al ámbito político.

En el octavo capítulo presenté un panorama histórico sobre la televisión colombiana, en el cual mostré la estrecha relación entre la política y el medio desde los inicios del mismo, relación que se fue tornando cada vez más profunda y compleja con la inserción de la televisión en la lógica del mercado capitalista, en tanto que los beneficios circulaban recíprocamente para

favorecimientos económicos de las empresas —no solo de medios de comunicación— y para el mantenimiento de determinados sectores políticos en el poder gubernamental. Pues bien, este tipo de relación se mantiene vigente en el presente y, pese a la dificultad en el acceso a la información, se hace visible en dos aspectos fundamentales: los discursos políticos en pro o en contra de ciertos personajes de la vida política nacional por parte de los canales privados de televisión Caracol y RCN, y la participación de personas que han ejercido cargos públicos (por elección o nombramiento) en las juntas directivas o como accionistas de dichas empresas mediáticas.

Un ejemplo del primer aspecto es el apoyo constante del Canal Caracol al gobierno del presidente Juan Manuel Santos (2010-actual) a través de las tres emisiones diarias de Noticias Caracol, de los programas de opinión e incluso, a través de algunos productos de ficción como la serie *La Niña*, la cual narra la historia de incorporación a la vida civil de una adolescente que fue reclutada a la fuerza por un grupo guerrillero. Se trata de una historia conmovedora y que moviliza hacia la problemática humana de la guerra, justamente en el momento de diálogos de paz entre la Guerrilla de las FARC-EP y el Estado Colombiano, y ante un país que se encuentra polarizado entre dos poderes de derecha: de una parte, Juan Manuel Santos, y de la otra, el expresidente y actual congresista Álvaro Uribe Vélez, el líder más visible de la extrema derecha, quien ha liderado la oposición total al proceso de paz y cuyo gobierno (2002-2010) se caracterizó por la adhesión a las cruzadas antinarcóticos y antiterrorista lideradas por Estados Unidos con el objetivo de acabar con los grupos guerrilleros colombianos por la vía de la guerra. Así como el Canal Caracol en sus productos audiovisuales apoya el gobierno de Juan Manuel Santos, el Canal RCN, propiedad del Grupo Empresarial Ardila Lülle, apoya de manera contundente las agendas de Álvaro Uribe.

Como ejemplo del segundo aspecto que demuestra la relación entre sectores políticos y económicos que incluyen medios de comunicación, el proyecto MOM hace referencia a varios medios de televisión, prensa y radio, en los cuales participan personas que han ejercido cargos públicos, ya sea por voto popular o por nombramiento directo. A continuación me permito citar algunos resultados para el caso específico del Canal Caracol.

En la estructura de dirección de la empresa Caracol Televisión S.A., el presidente y representante legal, Gonzalo Córdoba Mallarino, se desempeñó como director de Audiovisuales de la Televisión Pública durante los gobiernos de Virgilio Barco (1986-1990) y César Gaviria

(1990-1994); además tiene relación cercana con el presidente Juan Manuel Santos, el ex-vicepresidente y actual candidato a la presidencia Germán Vargas Lleras y a Felipe López Caballero, periodista, empresario, propietario de Publicaciones *Semana* y del 6,5% de Caracol Televisión S.A., e hijo del expresidente colombiano Alfonso López Michelsen (1974-1978). Así mismo, dentro de los miembros principales de la Junta Directiva de 2013 a 2015, se encuentran: Alberto Lleras Puga, hijo del expresidente Alberto Lleras Camargo (1958-1962); y Álvaro Villegas Villegas quien fue Embajador en España bajo el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002), representante de la Federación Nacional de Cafeteros en New York, integrante de la Junta Directiva del Banco Agrario y perteneciente a una familia de la élite política del Departamento del Valle del Cauca, dentro de la cual se destacan su hermano Germán Villegas como dirigente político conservador y su hermana Miriam Villegas, ex-directora del Instituto Colombiano de Reforma Rural –INCODER–.

De esta manera, vemos cómo pese a la aparente democratización del medio televisivo a través de la entrada de los canales privados a finales de los años noventa, los nexos políticos permanecen, solo que ya no son perceptibles directamente como ocurría antes, cuando el servicio, bajo la tutela del Estado, era utilizado por los gobiernos de turno. La entrada de los grupos económicos más fuertes del país generó “una aparente despolitización de la televisión, sin embargo las tendencias siguen vigentes y no se puede desligar del todo la política de la televisión en Colombia.” (Subgerencia Cultural del Banco de la República, 2017).

Este panorama significa que, como medio de la memoria, el Canal Caracol ostenta una posición privilegiada desde tres poderes fundamentales en el orden del imperio como son: el económico, el político y el comunicativo. Pero además, un medio de la memoria que en términos del lugar desde el cual se hace la operación de selección de acontecimientos del pasado para la producción audiovisual, representa un espacio privilegiado, aristocrático y de élite en la pirámide social colombiana.

Hemos visto el detrás del Canal Caracol en términos de sus propietarios, la figura legal bajo la cual es administrado, las empresas asociadas, no solo en el sector de medios de comunicación, sino también en otros sectores de la economía, algunas de sus cifras económicas y algunos de sus nexos políticos. A continuación presentaré su funcionamiento en la fabricación de contenidos en general, así como algunos aspectos de la producción de la serie *Escobar, el patrón*

del mal, en particular, con el fin de completar la ubicación del Canal como lugar de producción de la memoria colectiva.

9.1.2 Funcionamiento del canal y producción de contenidos

La estructura de producción de televisión en Colombia y Latinoamérica es diferente a la europea y a la estadounidense, en las cuales el canal es una empresa que compra contenidos a otras empresas productoras, un funcionamiento similar al sistema mixto de televisión colombiano cuando todos los canales eran públicos y el Estado arrendaba espacios a productoras independientes.

Dago García, Vicepresidente de Producción del Canal Caracol, señala que en la actualidad el Canal Caracol —al igual que RCN— funciona como una sola empresa compuesta por varias sub-empresas o unidades de negocio al interior de las cuales se encuentran las siguientes: 1) el Canal (antena) o broadcast, responsable de la emisión de contenidos al público, por tanto, de la organización de los mismos en parrillas de programación; 2) la unidad de mercadeo, encargada de comercializar los espacios de televisión para la pauta publicitaria, de manera que constituye el músculo económico de la empresa y trabaja mancomunadamente con el canal; 3) la unidad de servicios técnicos, cuya misión es el manejo de los estudios de grabación, las cámaras, las unidades móviles y demás elementos técnicos y tecnológicos necesarios para la producción; 4) la unidad de nuevas plataformas, dedicada a los servicios brindados por el canal mediante la adopción y administración de tecnologías apoyadas en internet; 5) la unidad de producción, que trabaja en negociación permanente con el Canal ya que, partiendo de las necesidades de éste, es la encargada de la realización de contenidos (desde la concepción de las ideas hasta que el producto esté terminado) y de asesorarlo en la compra de material audiovisual a otras productoras independientes como vía alterna para la consecución de contenidos a emitir; y 6) la unidad corporativa, responsable de las áreas administrativas, jurídicas y de personal de todas las unidades que componen la empresa Canal Caracol Televisión S.A., (Citado en Uniagustiniana, 2011). A continuación presento el organigrama de la empresa, extraído de la web corporativa del Canal. Allí aparecen las unidades de negocio explicadas con el nombre de Vicepresidencias.

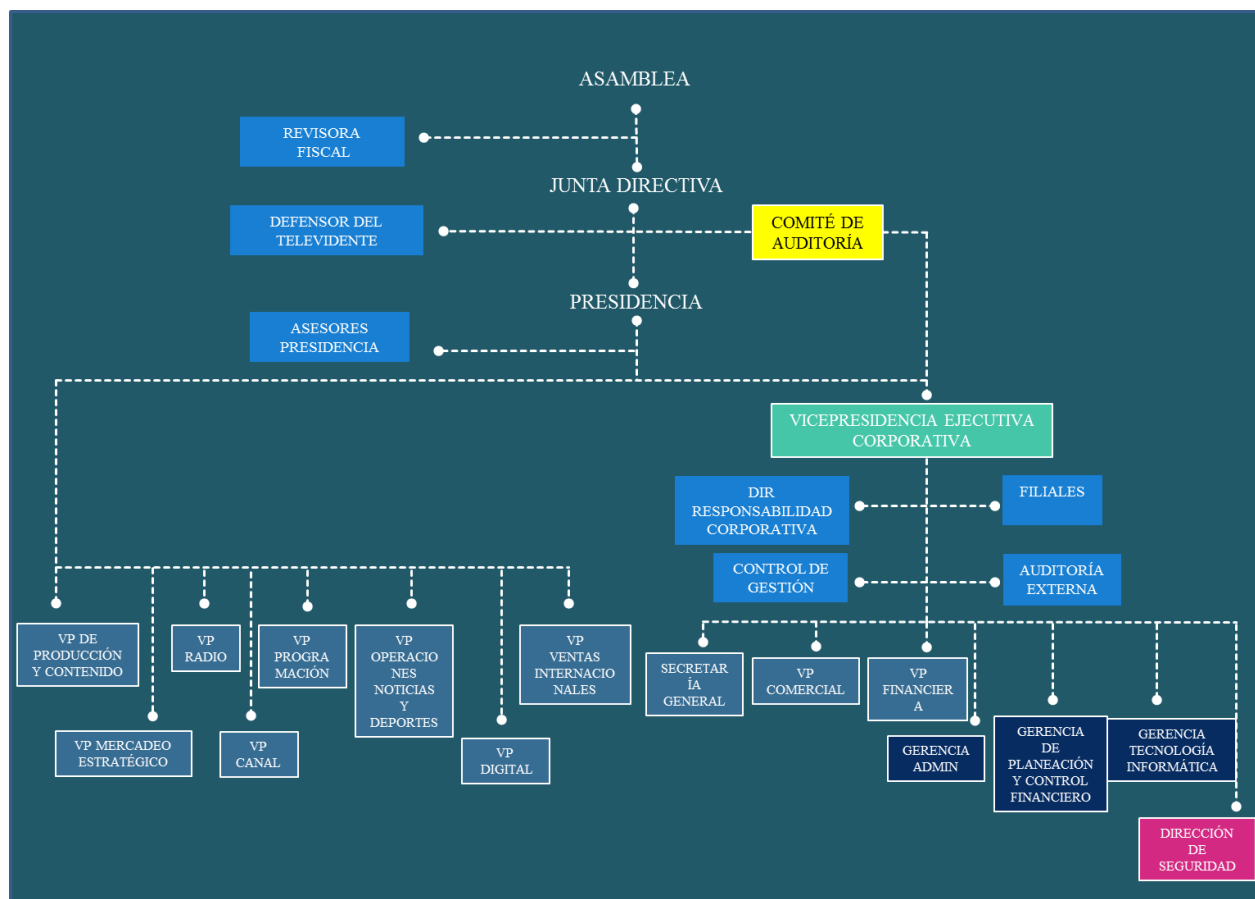


Figura 8. Organigrama corporativo de la empresa Caracol Televisión S.A. Página web corporativa de Caracol Televisión S.A. (2012).

Este tipo de estructura empresarial obedece al fuerte cambio que implicó el paso del modelo mixto al modelo de canales privados, sobre todo en términos de la cantidad de programas que debían realizarse. Fernando Gaitán, Vicepresidente de Producción del Canal RCN, afirma que ni los nuevos canales, ni las personas que venían trabajando en televisión estaban preparados para asumir el cambio que el nuevo modelo implicaba, de manera que el sector se desarrolló en la marcha y sobre sí mismo. Esto explica el hecho de que las Vicepresidencias de Producción o Unidades de Producción de Caracol y de RCN no estén en manos de personal especializado en cargos ejecutivos, sino en libretistas y directores de televisión que han puesto el énfasis creativo en las áreas a su cargo. En palabras de Gaitán:

Antes se producían 6 telenovelas al año, ahora se producen 30 a 35 aproximadamente, se pasó de hacer 13 horas *Semanales* a hacer 24 horas diarias. Pasar del modelo de programadoras a canales privados fue pasar de ser una tienda a

un hipermercado, el negocio es el mismo pero gigantesco (...) programación es uno de los puntos más estratégicos de los canales, donde nos matamos las compañías básicamente, donde los personajes que manejan programación allá y aquí todos los días inventan cosas, están muy guiados por las curvas que arroja el rating y los números; entonces, miran si arrancamos cinco minutos antes, o si en los cortes comerciales estamos perdiendo en tal punto entonces nosotros quitamos y bajamos a comerciales un minuto antes así le subimos a hogares y al share de señoras... hablan todo el día como unos orates... nosotros hablamos de productos y ellos hablan de cifras, pero son una gente absolutamente estratégica para el canal... (Citado en Uniagustiniana, 2011).

Frente a este amplio volumen de producción, García (Citado en Uniagustiniana, 2011) explica que fue necesario hacer un cambio fundamental en la metodología para la generación de contenidos: se pasó de hacer producciones de un solo autor a producciones grupales en los denominados “talleres creativos de escritura”, espacios en los cuales se hace una división profesional del trabajo, de modo que una persona (o varias) se inventa la historia —cargo que se conoce como argumentista—, otra organiza la estructura de la historia en el plano de la dramaturgia, otra se especializa en escribir los diálogos, y, finalmente, alguien revisa todo para que exista unidad. Se trata de un trabajo muy pragmático e industrial que permite producir masivamente.

Eso tuvo como beneficio el fortalecimiento y la cualificación de los canales nacionales para la apertura al mercado internacional, pero también tuvo un costo, que fue abandonar ese trabajo artesanal donde se reconocía una autoría y un carácter, elementos que caracterizaban y diferenciaban la televisión colombiana de la del resto de Latinoamérica. En palabras de García, esa televisión de autor fue hecha por

una generación de escritores de televisión que se asumían como autores (...) unos maestros y antecesores como Julio Jiménez, Martha Bossio que se inventó el género del melodrama chistoso, y Bernardo Romero que hacía todo, lo hacía solo y lo hacía bien (...) El reto es tratar de volver a conciliar una televisión de carácter con esas nuevas metodologías. (Citado en Uniagustiniana, 2011).

Adicionalmente, los canales privados enfrentan dos aspectos que agudizan su competencia, llevándola incluso al momento mismo de la emisión de los programas: por una parte, el master o centro de control de las señales de emisión televisiva, anteriormente potestad del gobierno y ahora de los canales privados, y por la otra, el hecho de que el *rating* se recibe en paralelo a la emisión de los programas. Estos dos elementos han hecho que las unidades de

producción de los canales tomen decisiones en vivo y en directo sobre en qué momento hacer los cortes comerciales, independientemente de la interrupción en el contenido del programa. Este hecho, en el caso de la ficción, es más notorio y negativo para el efecto de seducción o ensoñación con que se busca atrapar al público televidente.

Ahora bien, la competencia del mercado televisivo que ha dado origen a este funcionamiento de división del trabajo —tipo producción en serie— al cual se han visto abocados los canales para cumplir con los altos volúmenes de producción, también incide en dos aspectos fundamentales de los productos audiovisuales: de una parte, la imposición de límites a la libertad de expresión y, de la otra, el retroceso del protagonismo de quienes ejercen la dirección en pro del ascenso en importancia del productor o productora. Así lo afirmó Pepe Sánchez, una de las figuras más emblemáticas que tuvo la televisión colombiana:

Lo detestable de la televisión es el condicionamiento. No es un medio de libre expresión. El cine tiene mayor libertad, uno puede decir lo que quiere. Claro que de repente pueden prohibir la película, pero hay una mayor libertad. (Citado en Pérez, 2015, p. 84).

La televisión ya no es lo que era antes, es peor. Antes el director tenía autonomía, porque la televisión era doméstica, artesanal. En todo mi trabajo, y en las primeras telenovelas sobre todo (...), tenía la opción de escoger mi reparto. Llegaba incluso a escoger la obra (...) Ahora con la industrialización, ha cambiado la labor del director y cada vez es más anónima. Se cumple algo que se ha dicho mucho: el teatro es del actor; el cine es del director; pero la televisión es del productor. Porque cada telenovela es una industria, un proyecto de mucha plata (...) El productor es el que manda. Y se llega a que cada producto tiene dos directores, dos unidades, a veces hasta tres unidades y directores para sacarlo en el tiempo que han calculado para que sea rentable (Citado en Pérez, 2015, p. 74).

9.1.3 Nexos económico-políticos en la producción de la serie *Escobar, el patrón del mal*

Teniendo claro que en la fabricación actual de programas televisivos el rol de los productores es el de mayor importancia en razón a la toma de decisiones y a la responsabilidad total que asumen sobre este proceso, no sólo en términos económicos y de contenido frente a los propietarios del Canal, sino también por los posibles efectos de dichos programas frente a la sociedad, a continuación presentaré algunas características de la producción de la teleserie *Escobar, el patrón del mal*, con el fin de perfilar más exactamente la ubicación del Canal Caracol

como lugar de producción de la memoria colectiva. Como veremos la historia colectiva y la dimensión singular, hasta personal, se hacen patentes y se unen en un entramado complejo y articulado.

La serie fue producida por Juana Uribe Pachón, productora general, y Camilo Cano Busquets, quienes tienen en común tres elementos: haber sido víctimas directas de la violencia ejercida por Pablo Escobar en la década del ochenta y comienzos de los noventa, sus vínculos con un sector de la clase política del país y su nexos con la empresa Caracol Televisión, los cuales esbozaré a continuación.

Juana Uribe Pachón ha dedicado toda su vida al trabajo en televisión, principalmente como escritora. Durante la época del sistema mixto de televisión, trabajó en las productoras y programadoras RTI, como guionista, y luego en CENPRO como ejecutiva, donde participó en la realización de producciones de éxito y excelente aceptación en el país. Posteriormente fue Vicepresidenta de Contenido Creativo y de Programación en el Canal RCN, de donde salió con la idea de ser productora independiente, cuando fue contactada por el Vicepresidente de Producción del Canal Caracol para empezar a trabajar en dicho canal. En palabras de la productora general:

...yo me había retirado de RCN, tenía una compañía privada con mi socia, empecé a hacer empresa sola, y eso es un poco aburridor porque es volver a vender el proyecto, volver a estar del otro lado. Y estaba en un momento como aburrida, entonces me llamó Dago y me dijo que si quería ser asesora, que si le ayudaba en cosas, yo le dije que sí, que perfecto. Y ahí fue que llevamos el proyecto de “El Patrón del Mal” con Camilo Cano, entonces lo compraron y Dago me dijo: “bueno, entonces ahora lo tiene que producir, o sea, lo vamos a hacer, pero si usted lo produce, este es un bollo de un tamaño, que solamente si usted se pone al frente funciona”, y yo acepté. (Entrevista realizada para esta investigación, ver anexos).

Juana Uribe Pachón, actual Vicepresidenta del Canal Caracol (cargo que no ejercía durante la producción de la serie), es hija de la periodista Maruja Pachón de Villamizar, quien también fue directora del extinto Fondo de Fomento Cinematográfico Focine y Ministra de Educación en el gobierno de César Gaviria (1990-1994), el candidato que llegó a la presidencia al suceder a Luis Carlos Galán Sarmiento, tras su asesinato.

Maruja Pachón, era esposa del político fallecido Alberto Villamizar⁵⁵, quien fue representante a la Cámara en 1982, 1986 y 1990, cofundador del partido Nuevo Liberalismo y embajador de Colombia en Indonesia, Holanda⁵⁶ y Cuba. Maruja Pachón y su cuñada Beatriz Villamizar estuvieron secuestradas durante casi 7 meses (noviembre de 1990 junio de 1991) por orden de Pablo Escobar y su organización *Los Extraditables*, con el fin de presionar al gobierno para conseguir la abolición de la Ley de extradición; fueron liberadas a cambio de la gestión de Alberto Villamizar y su participación en el proceso de sometimiento de Pablo Escobar a la Justicia Colombiana. El periódico *El Tiempo* (2007) señala que durante 2006, un año antes de su muerte, Alberto Villamizar estuvo trabajando en la campaña de su sobrino político Juan Manuel Galán Pachón —hijo de Luis Carlos Galán Sarmiento— para llegar al senado de la República. En la actualidad, Maruja Pachón es la directora del Instituto Para la Democracia Luis Carlos Galán, creado con el apoyo del gobierno del mencionado presidente César Gaviria, quien, como lo sostiene Rugeles (2014), ha sido un aliado incondicional de la familia Galán Pachón, teniendo en cuenta que Juan Manuel Galán Pachón marcó el inicio de la candidatura que lo llevó a la presidencia, al entregarle las banderas de su padre durante su funeral.

Para darnos una idea de la magnitud de los hechos de aquella época, en el sentido de lo que significaba el secuestro de varias personas pertenecientes a familias poderosas en términos políticos y de medios de comunicación, estos hechos, en particular el secuestro de Maruja Pachón, inspiraron y son narrados por el Nobel de Literatura Gabriel García Márquez para escribir su novela *Noticia de un secuestro*, de la cual ella es la protagonista debido a su valentía y lucha por sobrevivir (véase La Vanguardia.com, 2014). Como información adicional, Gabo también trabajó en el periódico *El Espectador*, lo hizo desde muy joven como redactor, reportero, crítico de cine y cronista (*El Espectador*, 2014).

La liberación de Maruja Pachón se hizo junto con la de Francisco Santos, en aquella época periodista y posteriormente Vicepresidente de Colombia durante los dos gobiernos de

⁵⁵ En 1986 sufrió un atentado del cual salió ileso. El atentado fue ordenado por Pablo Escobar debido a que el político Alberto Villamizar estaba gestionando la aprobación del Estatuto Nacional de Estupefacientes (“Falleció el político Alberto Villamizar, el primer zar antisequestros de Colombia”, *El Tiempo*, 26 de julio de 2007).

⁵⁶ Según lo sostiene Gustavo Rugeles (2014), Alberto Villamizar coordinó la campaña electoral que llevó a Ernesto Samper a la presidencia durante el periodo 1994 a 1998, de manera que éste, una vez electo, lo nombró embajador en Holanda. Un dato particular relacionado con este hecho, es que el gobierno de Ernesto Samper, como lo mencioné en el sexto capítulo, enfrentó el escándalo de haber financiado su campaña electoral con dineros del narcotráfico del Cartel de Cali. Vale la pena mencionar que desconozco evidencias o información sobre la implicación de Alberto Villamizar en ello.

Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). Francisco Santos Calderón es miembro de la familia Santos, entonces propietaria de *El Tiempo*, uno de los dos periódicos más importantes de circulación nacional —el otro es *El Espectador*—, la misma familia a la cual pertenece el actual presidente Juan Manuel Santos⁵⁷, quien para la época fue Subdirector y periodista del mencionado periódico y en 1991 nombrado Ministro de Comercio Exterior por el entonces presidente César Gaviria (1990-1994). Juan Manuel Santos, como periodista cubrió “eventos como el fallido proceso de paz entre el gobierno de Belisario Betancur y las guerrillas, la oleada narcoterrorista que capitaneó Pablo Escobar y la Asamblea Constituyente de 1991.” (*La silla vacía*, 2017).

También, Juana Uribe sobrina del excandidato presidencial (en 1982 y 1989) y fundador del partido político Nuevo Liberalismo, Luis Carlos Galán Sarmiento, quien era esposo de su tía Gloria Pachón, periodista de *El Tiempo*, periódico en el cual él también trabajó como “periodista, editorialista, asistente del director, columnista y miembro de la junta directiva” (*El Tiempo*, 1999). De este matrimonio nacieron Juan Manuel Galán, Carlos Fernando Galán y Claudio Mario Galán. Actualmente los dos primeros se dedican a la política: el primero ha sido dos veces Senador por el partido liberal y el segundo fue Concejal de Bogotá y pertenece al partido Cambio Radical, partido que durante 2011 enfrentó uno de los más fuertes escándalos de la política colombiana, pues 300 de sus candidatos a lo largo del territorio nacional eran investigados judicialmente por vínculos con la narco-parapolítica durante los gobiernos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (*La silla vacía*, 2016), hecho paradójico si pensamos que años atrás su padre fue asesinado por uno de los patrocinadores del narco-paramilitarismo en Colombia.

Luis Carlos Galán Sarmiento fue asesinado por orden de Pablo Escobar en agosto de 1989 debido a que enfrentó políticamente al narcotráfico y expulsó a Escobar de su movimiento político, en el cual éste se había logrado colar por un tiempo. Como lo afirma Rueda (1999), antes de ser candidato presidencial, Luis Carlos Galán fue Ministro de Educación (1970), Embajador de Italia (1972), Representante ante la FAO (1974), Codirector del *Semanario Nueva Frontera* (1976), Senador de la República (1978) y fundador del Nuevo Liberalismo (1979), una corriente disidente del Partido Liberal, con la cual obtuvo el 10% de la votación en las elecciones presidenciales de 1982, resultado de gran importancia en tanto que significaba un gran respaldo por parte del pueblo colombiano en un país que venía siendo gobernado por la hegemonía

⁵⁷ Juan Manuel Santos es hijo de Enrique Santos, quien fue uno de los directores y dueños del diario *El Tiempo*.

tradicional de los partidos liberal y conservador. Meses antes de su muerte, había retornado al partido liberal como candidato presidencial en 1989.

El otro productor de la serie, el periodista Camilo Cano Busquets es hijo de Guillermo Cano Isaza, periodista y director del periódico *El Espectador* desde 1952 hasta el día en que fue asesinado (diciembre de 1986) por orden de Pablo Escobar debido al enfrentamiento y las constantes denuncias públicas que sobre éste último realizaba a través de dicho medio de comunicación, y de Ana María Busquets, periodista de origen Catalán y presidenta de la Fundación Guillermo Cano Isaza, entidad que promueve la defensa y libertad de prensa en el mundo (Horsley, 2013).

Como lo referencia Helena Iriarte (s.f.) en la *Colección Virtual Biografías* de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Guillermo Cano Isaza formaba parte de una prestigiosa familia dedicada al periodismo, desde su abuelo Fidel Cano, fundador de *El Espectador*, periódico al cual dedicó su vida desde los 17 años, primero como cronista taurino, deportivo, hípico, cultural y político, y finalmente, como Director. Se caracterizó por el cumplimiento de sus principios éticos, los cuales defendió a toda costa desde el periodismo, campo en el cual es recordado por esto y por haber sido formador de una generación de profesionales. En 1980 recibió el Premio Simón Bolívar a la vida y obra de un periodista y en 1986 el Premio Nacional de Periodismo CPB por su columna dominical “Libreta de Apuntes”, en la cual tocaba diversos temas de la vida nacional, entre ellos, sus comentarios críticos sobre los problemas del país.

Tras la muerte del Guillermo Cano Isaza, el expresidente César Gaviria (1990-1994) nombró a Camilo Cano Busquets Cónsul de Colombia en París. Posteriormente el presidente Ernesto Samper (1994-1998) —del partido liberal igual que Gaviria— lo nombró nuevamente Cónsul de Colombia pero en Miami; también, nombró como Secretario Jurídico de la Presidencia a Carlos Medellín Forero, esposo de María José Cano Busquets, hermana de Camilo Cano Busquets (Álvarez, 1995).

En 1997, en medio de una fuerte crisis económica atravesada por *El Espectador*, la familia Cano vendió el periódico al Grupo Empresarial Santo Domingo —el mismo dueño del Canal Caracol Televisión— como única salida para salvarlo (*El Tiempo*, 2007). Luego de la venta, Camilo Cano Busquets siguió trabajando con dicho grupo empresarial, debido entre otras

cosas, a su cercanía con el entonces presidente de la empresa Bavaria⁵⁸, Andrés Obregón, con quien en principio participó en la creación del conjunto de empresas de comunicación que actualmente posee el Grupo Santo Domingo (*Semana*, 1999). Posteriormente fue promotor de los dramatizados del Canal Caracol en el mercado extranjero; además, produjo el exitoso *reality Expedición Robinson* y la serie *Escobar, el patrón del mal*. Camilo Cano es dueño de la empresa Canokamedia y uno de los propietarios de Estrategias Asociadas, empresa asesora en comunicaciones y manejo de imagen (*JetSet*, 2013).

Sin restar importancia a las habilidades, cualificación y experiencia de Juana Uribe Pachón y Camilo Cano Busquets en sus labores como productores de contenidos televisivos, en tanto que su bagaje profesional, como la trayectoria de sus familias en el campo de la comunicación, especialmente del periodismo, así lo demuestran, estos datos apuntan a que los dos vienen de familias que comparten lazos de amistad y afinidad política, así como la trágica muerte de Luis Carlos Galán y Guillermo Cano, figuras políticas de relevancia en la historia colombiana reciente.

Apuntan también los vínculos directos que se tejieron en términos del nombramiento de personas de las familias Galán, Pachón y Cano en cargos políticos directos durante los gobiernos liberales de los dos presidentes que sucedieron a la muerte del candidato presidencial Luis Carlos Galán Sarmiento, a saber, César Gaviria y Ernesto Samper; y de la otra, cómo Juana Uribe y Camilo Cano terminan trabajando para el Grupo Empresarial Santo Domingo, en medio de un contexto capitalista neoliberal en el cual la subsistencia del periódico *El Espectador* era inviable sin la inyección de capital, y la idea de hacer una empresa independiente de producción de televisión, aunque viable, era también un proyecto de difícil consecución.

Podemos tener así una idea de las condiciones económicas, políticas y administrativas, así como del funcionamiento actual en la producción de contenidos que caracterizan al Canal Caracol como medio productor y transmisor de discursos televisivos que entran a formar parte de la Memoria Colectiva Comunicativa de la sociedad colombiana. Se trata de un lugar de producción y circulación, no solo privilegiado, sino dominante en la medida en que cuenta con el poder económico, político y de alcance comunicativo masivo suficiente para posicionar agendas políticas, poner en el debate nacional los temas que considere con determinados puntos de vista,

⁵⁸ Como mencioné en el apartado anterior, era la empresa cervecera colombiana del Grupo Santo Domingo, la empresa más grande y tradicional que poseían en el país, la misma con la que entraron como socios de SABMiller.

contribuir a la creación de imaginarios y seleccionar acontecimientos específicos para alimentar la cultura del recuerdo de la sociedad colombiana. En el caso específico de la serie *Escobar, el patrón del mal*, cuenta además con la participación de personas expertas en la producción de televisión, vinculadas directamente con la temática que trata la teleserie y con afinidades compartidas con el Canal Caracol como lugar de producción de la memoria.

A continuación presentaré las formas de comunicación de la teleserie *Escobar, el patrón del mal* como objeto de la memoria colectiva.

9.2 Neotelevisión, Postelevisión y Narratividad: formas de construcción del objeto de la memoria colectiva

La dimensión material de la televisión como medio de la memoria colectiva está compuesta por tres elementos que funcionan en permanente interacción. Para el caso de la serie *Escobar, el patrón del mal*, en el apartado inmediatamente anterior, desarrollé el primer elemento, correspondiente al Canal Caracol como tecnología medial y lugar de producción y circulación de contenidos de la memoria. En este apartado presentaré el segundo elemento, referido a los instrumentos de comunicación, es decir, las formas de expresión del contenido de la memoria utilizadas en dicha teleserie por parte del Canal Caracol, medio transmisor y lugar de producción de la misma.

Partiendo de la construcción teórica expuesta en la primera parte de la investigación, retomo aquí una premisa fundamental: la televisión no presenta la realidad del mundo tal cual como éste es; los programas de televisión, como cualquier otro artefacto audiovisual, no son una fiel copia de la realidad. De manera que la serie televisiva objeto de este análisis es una representación construida con base en una visión de la realidad, propia del lugar de producción de la misma; una representación que, en tanto producto televisivo, responde a la lógica del mercado capitalista global en el cual estamos inmersos, en virtud del cual comporta formas específicas de realización para atrapar y fidelizar audiencias. Tal como leemos en la página web corporativa de la empresa Caracol Televisión S.A., su objetivo explícito es: “Emocionar a diario a las audiencias, con contenidos multiplataforma innovadores, generando valor de manera sostenible para nuestros clientes, colaboradores y accionistas.” (Caracol Televisión, 2012).

Las serie *Escobar, el patrón del mal*, aborda el narcotráfico y la violencia desencadenada por Pablo Escobar en Colombia desde la década del setenta hasta principios de los años noventa.

Para imprimir un efecto de realidad sobre la representación fabricada por el canal, así como para cumplir con el objetivo de emocionar y capturar al público espectador, el producto se construye haciendo uso de dos formas de comunicación: de una parte mezclando elementos de la neotelevisión y la postelevisión como dimensiones que caracterizan el funcionamiento del medio televisivo en la actualidad, y de la otra, de la narratividad como forma de contar acontecimientos para generar sentidos, movilizar la opinión y fijar representaciones sociales para leer y actuar en el mundo. Elemento importante será, como veremos, la lógica de la tecnología de género.

A continuación mostraré cómo funcionan estas estrategias en el producto audiovisual, no sin antes hacer una, aparentemente obvia, pero importante aclaración: la separación del objeto de análisis en diferentes partes corresponde a un ejercicio meramente analítico por cuanto todo elemento de la cultura ocurre en relación constante entre los diversos elementos que lo componen en y entre sus dimensiones social, mental y material. En razón a esto, aunque a continuación intentaré abordar los aspectos de la neotelevisión, la postelevisión y la narratividad, más desarrollos y alusiones a estos elementos aparecerán a lo largo de los demás capítulos que en adelante componen esta tercera parte de la investigación.

Escobar, el patrón del mal, es un producto televisivo propio de la neotelevisión, con matices de postelevisión, puesto que sus elementos fundamentales son la invitación que hace a conocer la intimidad de la vida de Pablo Escobar y la apariencia de verdad de lo relatado. Utilizando la metáfora de Eco (1986: 10), se ofrece ya no como *ventana al mundo*, sino como ventana al sujeto; para vender, para atraparnos como espectadores, promete mostrarnos lo que la mayoría de colombianos y colombianas, (también público internacional) nunca pudimos ver de un personaje tan controvertido e influyente en la historia de violencia del país, no solo de aquella época, sino en la posterior, aunque la teleserie no haga alusión a las implicaciones de sus acciones en el presente (algunas de las cuales fueron presentadas en el cuarto capítulo de la segunda parte de este trabajo).

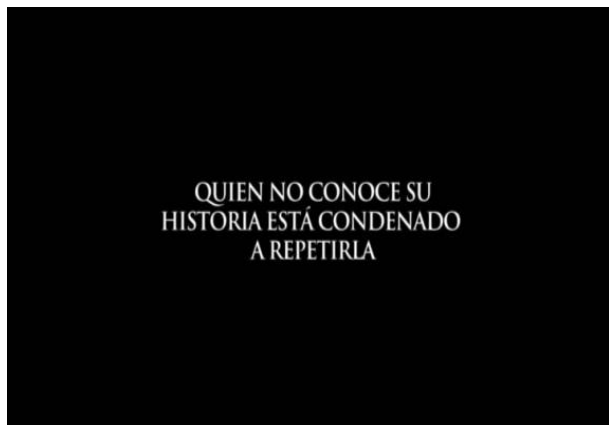
Un ejemplo inicial de esta invitación a conocer la “realidad” de aquella época es la sinopsis de la teleserie que aparece en la estrategia de promoción publicada en la página web del canal caracol, en la cual se resalta que está basada en “un completísimo material periodístico y los testimonios de personas que de alguna manera tuvieron que ver con este genio del mal.” De la misma manera, las palabras de uno de sus productores, Camilo Cano, en entrevista con la emisora W Radio, el 25 de junio de 2012, un mes después de su estreno en Colombia:

Hubo un sin número de críticas iniciales en la medida en que estábamos exaltando la vida del narco. No, lo que hemos hecho y tenemos claro desde un principio es que tenemos que contar la historia como es y como fue porque si manipulamos la historia estaríamos yendo en contra de nuestro principio fundamental que es demostrarle al país lo que se vivió en esos años.

La estructura narrativa es retrospectiva, comienza con el día de la muerte de Escobar, momentos antes de que se produzca, en una habitación en la que se ve rendido; nos sugiere que empieza a recordar su pasado, cómo llegó hasta ese momento. De acuerdo con Carmona (1991), en este tipo de estructuras la historia no se basa en la pregunta “¿qué pasa?”, sino “¿cómo pasa?”, de modo que nos plantea la explicación sobre el modo mismo en que se constituyen los hechos.

Este es otro de los múltiples rasgos mediante los cuales el producto se vende como realidad porque sin haber visto la teleserie, puede decirse que casi toda la gente en Colombia sabe que Escobar murió, al ser un acontecimiento que marcó la historia reciente del país. No se juega entonces con la inseguridad o la duda sobre el desenlace que tendrá el personaje, sino sobre cómo llegó a morir, sobre la angustia de sus últimos días, sobre un personaje, cuya narración revela la verdad que nadie conoce y con ella, las relaciones entre los personajes que aparecen en el relato, es decir, la hipervisibilidad de la intimidad y del relacionamiento interpersonal característicos de la postelevisión.

La secuencia inicial (véanse fotogramas 1-18) ilustra este comienzo retrospectivo desde los últimos minutos de desesperación antes de su muerte, en los cuales vienen a su memoria los asesinatos de los políticos Rodrigo Lara y Luis Carlos Galán, y del director del periódico *El Espectador*, Guillermo Cano, así como los atentados terroristas más emblemáticos de la época, hasta finalizar con el retorno al recuerdo de su infancia:



Fotograma 1.



Fotograma 2



Fotograma 3. Pablo Escobar



Fotograma 4. Rodrigo Lara



Fotograma 5. Asesinato de Rodrigo Lara



Fotograma 6. Pablo Escobar



Fotograma 7. Asesinato de Guillermo Cano



Fotograma 8. Sicario



Fotograma 9. Pablo Escobar



Fotograma 10. Asesinato de Luis Carlos Galán



Fotograma 11. Pablo Escobar



Fotograma 12. Explosión edificio El Espectador



Fotograma 13. Explosión Edificio del D.A.S



Fotograma 14. Explosión Edificio Centro 93



Fotograma 15. Familia de Pablo Escobar habla con él



Fotograma 16. Pablo Escobar habla con su hijo



Fotograma 17. Sugiere regreso de 1993 a 1959



Fotograma 18. Pablo Escobar cuando era niño

Fotogramas 1-18. Capítulo 1, selección de imágenes de los minutos 00:00 a 3:33.

La historia se remonta a la infancia del protagonista en un pueblo de Medellín. Se muestra a un niño común que crece con la compañía de sus hermanos, de un primo y del cuidado

directo de su madre, una profesora de escuela, a quien se atribuyen los primeros consejos que empezaron a influir en su inclinación pícaro y tramposa. En adelante, aparecen en orden cronológico distintos momentos de su vida que dan cuenta de su transformación de joven pobre a hombre rico a través del camino de actividades delincuenciales (ilegales, ilícitas), pasando de ser ladrón de lápidas de cementerio a contrabandista y narcotraficante. Este trayecto va aparejado con la construcción de un sujeto cada vez más malvado, fundador de una industria de la muerte y capaz de sembrar el terror en el país. Paralelo a esto, se muestra su faceta personal, su familia, relaciones extramatrimoniales y amigos. Comprende la vida del personaje desarrollada entre los años 1959 y 1993.

9.2.1 *Escobar, el patrón del mal: espectáculo y simulacro*

Los conceptos de “espectáculo” y “simulacro” son importantes porque la serie se mueve entre ambos en el juego que establece con la realidad (véase segundo capítulo). Desde el espectáculo, entendido como una forma de teatralizar la realidad a través de la exageración del hecho representado con formas dramáticas, de allí el manejo de cámaras y sonido para hipervisibilizar ciertos aspectos y movilizar los afectos; hacia el simulacro, un paso más allá del espectáculo porque se trata de una recreación artificial de realidad, basada en situaciones históricas acontecidas que se presenta como “lo real”, es “un modelo de orden cibernético, que intenta recrear una ilusión de vida, de movimiento, como puede ocurrir en un simulador de vuelo.” (2008: 59).

Un tema tan candente como la vida de Pablo Escobar es llevado a la pantalla televisiva espectacularizando la historia y visibilizando la intimidad en grado tal, que el producto deriva hacia el simulacro, dándonos la ilusión de ser partícipes de ese proceso. Se nos vende como real un producto que es, de hecho, en gran parte ficción, en la forma narrativa y en la pequeña información cotidiana destilada, ofreciendo la ilusión de entrar en la intimidad del “malvado” para saber cómo ocurrieron los hechos.

Para la creación de este simulacro, se contó con un amplio despliegue de recursos materiales y técnicos: tecnología de cine, locaciones, escenografía, vestuario y selección de actores y actrices para construir una especie de réplicas de los lugares y de algunos personajes interpretados. Según lo señaló su productora general para la revista *Semana* del 15 de diciembre de 2012, la serie contó con 1.300 actores y actrices, 450 locaciones pues las grabaciones se

hicieron por completo en exteriores de Miami y Colombia, y se estima que su costo total fue de 24.000 millones de pesos colombianos (7.397.699 euros al cambio de 2017 aproximadamente).

Adicionalmente, se utilizan mensajes como la frase de Trotsky que aparece en pantalla al inicio de cada capítulo “Quien no conoce su historia, está condenado a repetirla” o partes de la letra de la canción que la acompaña “contar esta historia (...) una y mil veces (...) que no se borre de tu mente en honor a nuestros muertos que cayeron vilmente”; y se incluyen de forma permanente imágenes y sonidos registrados por algunos medios de comunicación de la época que simula la historia, como se ilustra en la siguiente secuencia de fotogramas (19-26):



Fotograma 19. Imagen de la época



Fotograma 20. Imagen de la época



Fotograma 21. Imagen de la época



Fotograma 22. Imagen de la época



Fotograma 23. Imagen de la época



Fotograma 24. Imagen de la época



Fotograma 25. Imagen actuada en la ficción



Fotograma 26. Imagen actuada en la ficción

Fotogramas 19-26. Combinación de imágenes de la época (19-24) con imágenes actuadas en la ficción (25 y 26). La selección corresponde a una secuencia en la cual la policía encuentra uno de los más grandes lugares de producción de cocaína llamado Tranquilandia.

Así mismo, me parece muy reveladora la sinopsis publicada en la web del Canal Caracol: “Mucho se ha hablado de Escobar, lo que hizo, pero no hemos visto cómo lo hizo: su primer cargamento, la intimidad de su vida delincencial, la relación con los socios, con su mamá y lo soberbio de su personalidad”. El efecto que se quiere producir es doble: 1) lo que aparece allí, en la pantalla televisiva, es verdad y 2) es verdad porque lo dicen los medios.

El producto contribuye a posicionar los medios de comunicación (televisión, prensa y radio) como los portadores de la verdad, en tanto que, constantemente son incluidos en la representación como los lugares de enunciación que le cuentan al país lo que realmente ocurre, sin alteraciones de ningún tipo, estando en los lugares de la noticia y brindando información completa y transparente.

Además de contribuir a reforzar el efecto de realidad, este tratamiento de los medios como portavoces de la verdad no es inocente teniendo en cuenta tres elementos expuestos anteriormente: en primer lugar, la teleserie es producida por Caracol Televisión, empresa dueña del canal nacional de televisión abierta más visto en el país, el mismo que transmite tres noticieros diariamente, junto con programas de análisis sobre la situación política y económica colombiana; en segundo lugar, el Grupo Empresarial Santo Domingo es el propietario no solo del Canal Caracol, sino también de otros medios de comunicación escrita—incluido el periódico *El Espectador* referenciado frecuentemente en la serie— y radial dentro y fuera del país; y en tercer lugar, los fuertes y antiguos nexos existentes entre sectores de la política colombiana (presidentes, expresidentes, ministros y congresistas) y las personas vinculadas como propietarias o trabajadoras del Grupo Empresarial Santo Domingo.

Un caso particular que refleja esta representación mediática de la verdad se da cuando Pedro Mota, uno de los narcotraficantes del Cartel de Medellín, es detenido por la policía en una carretera mientras iba de camino a una iglesia de una región alejada de Medellín para pagarle una promesa a la Virgen. Justo antes de emprender el viaje, su familia le dice que desplazarse es arriesgado, sin embargo él comprometido por su fe se va. La escena siguiente muestra que Pedro es apresado, los medios relatan que se dirigía a pagar una promesa a la virgen, hecho que solo sabía su familia, es decir, los medios de comunicación sabían incluso los detalles íntimos de la fe de este personaje, por la cual se arriesgó hasta ser detenido.

Este hecho es paradigmático de lo que Imbert (2008) denomina autorreferencia y narcisismo del medio en la postelevisión, es decir, que la televisión se muestra a sí misma en su capacidad infinita de verlo, mostrarlo y contenerlo todo, característica que le permite legitimarse como la pantalla para acceder a la realidad sin necesidad de salir de casa ni de cuestionar sus contenidos. Se trata de un régimen de verdad basado en la verosimilitud, en la forma más que en el fondo, en el ver sobre el saber. De esta manera, se cumple que la televisión cobra efecto de verdad, pero no en el sentido de la veracidad de la información, de la posibilidad de contrastar lo que dice con lo que ocurre en la vida cotidiana, sino que cobra efecto de verdad por el acto de enunciación, es decir, por la presentación de unos hechos frente a la cámara. Es imposible saber si lo que muestran de la vida de Escobar ocurrió así o no, si pensaba de esa manera, si se

relacionaba así con las mujeres, si las cosas que hizo fueron motivadas por lo que allí muestran, etc., sin embargo, el efecto de verdad que cobran en la audiencia es casi total⁵⁹.

Otro rasgo típico de la postelevisión que contribuye a crear el efecto de verdad por parte del medio, es la integración del público espectador al dispositivo comunicativo, haciéndolo partícipe de lo que ocurre en la pantalla de múltiples formas. En *Escobar, el patrón del mal* esto se hace de forma permanente a través del manejo de cámaras *voyeur*, mediante las cuales se ofrece la ilusión de ser partícipes silenciosos de las acciones representadas; es la posibilidad de presenciar la intimidad del personaje principal con sus círculos cercanos como si estuviésemos observando escondidos desde un punto estratégico, sin correr el riesgo de ser sorprendidos. Los fotogramas a continuación (27 y 28) son un ejemplo de ello:



Fotograma 27. Ejemplo de cámara voyeur en la entrega de Marino y Peluche a la Policía. Capítulo 110



Fotograma 28. Ejemplo de cámara voyeur durante los últimos días de Escobar en su escondite. capítulo 130

La serie, como producto de la neotelevisión y la postelevisión, se desarrolla en un espacio ambivalente que se sitúa en las fronteras de categorías narrativas, perceptivas y axiológicas. Entre información y entretenimiento; entre el fuerte contenido dramático y el humor feroz que trivializa los hechos históricos que se invocan; entre el consenso y el conflicto, lo íntimo (privado) y lo público; entre buenos y malos con la emergencia de un antihéroe como protagonista (Imbert, 2008 y 2010). Un recrearse en el placer y el displacer que genera la hipervisibilización de objetos de fuerte contenido simbólico como la violencia, la muerte y el sexo. Se sumerge al público en un espacio confuso —o por lo menos ambiguo— cuyo principal

⁵⁹ Pese a que esta investigación no cuenta con un componente de interacción con público espectador, desde que empecé a trabajar este objeto de estudio, he preguntado informalmente a muchas personas sobre lo que piensan de la serie casi todas las personas creen que la serie les cuenta la verdad sobre esa época en Colombia y sobre la vida de Escobar.

efecto es la producción de posiciones contradictorias frente a los hechos representados (como prueba de ello, el seguimiento que hemos hecho en Facebook y Twitter respecto a diferentes momentos, acciones y personajes de la historia).

El relato muestra la configuración de un personaje machista y ambicioso que pasa, de una infancia pobre a su consolidación como narcotraficante. Su ambición lo lleva a inclinarse por la política para extender su negocio e incrementar su poder; valiéndose de prácticas de corrupción con sectores de poder público y privado del país y por su generosidad con la gente pobre de su región, logra llegar al Congreso, pero es destituido por sus actividades ilegales. Con el apoyo de grupos de sicarios (asesinos a sueldo), narcotraficantes y paramilitares (grupos armados de extrema derecha) desata una ola de violencia en contra de organismos del Estado, de políticos y de quienes lo denuncian. Finalmente, es asesinado por una alianza entre sus dos sectores enemigos: el grupo conformado por policías, militares y agentes estadounidenses y una coalición entre narcotraficantes y paramilitares vueltos en su contra. A pesar de su fatal desenlace, la serie nos muestra el cumplimiento de una especie de ruta heroica en un personaje que durante la mayor parte del relato cumple las metas que se propone: entre ellas, sobre todo, salir de la pobreza (el deseo de la mayoría de la población colombiana) aunque lo haga a través del camino de la delincuencia.

9.2.2 El espacio entre dos mundos

A nivel general el texto se desarrolla en la ambivalencia de dos contextos, un “entre deux”, entre los que se sumerge al público espectador. En un extremo, la felicidad y superación que representa la historia de ascenso de Escobar, un personaje en sí mismo ambivalente entre la maldad y la bondad –además de las propias ambigüedades que el Pablo Escobar de la realidad histórica colombiana encarnaba–, historia que se desarrolla entre riesgos, peligros y violencia, pero en la que la mayor parte del relato sobresale un mundo de aventuras, diversión, dinero, fiestas, amigos, mujeres y casas de campo.

Se tiene un contexto alimentado por la introducción de personajes cargados de humor, cruel si se quiere, pero que, en todo caso, trivializa la magnitud de la cruda violencia y muertes representadas para alivianar la trama y garantizar el entretenimiento. Es la cuota de ficción y fantasía que moviliza imaginarios, deseos ocultos, ensoñación con la millonaria historia de superación de la pobreza, admiración por las hazañas del antihéroe, una especie de venganza

imaginaria de las clases pobres ante el olvido de la sociedad y el Estado, una especie de lucha por el reconocimiento de la que nos hablara Barbero (2004), como elemento movilizador de afectos y fantasías de los melodramas en América del Sur, del cual esta producción toma una parte.

En el otro extremo, está la apelación constante a un contexto caótico, de muerte, de desesperación, de asesinatos, de preocupación de las élites políticas y policiales por todo lo que significa el fenómeno alrededor de Escobar y el narcotráfico; un ambiente saturado de imágenes tomadas por los medios de comunicación de la realidad que simula la historia, de los cuales se seleccionaron trozos sangrientos: cuerpos recién asesinados, edificios en escombros, duelos nacionales de políticos en sus sepelios; y, como reforzamiento, las puestas en escena hipervisibilizando más de lo mismo. Es la parte caótica que, en el entramado de la estructura narrativa de la serie, se mezcla con el primer contexto de aventura para formar un espacio confuso cuyo principal efecto es la producción de posiciones contradictorias frente a hechos que a primera vista serían tachados socialmente desde una posición ética.

La ambigüedad de la relación entre “realidad” (en adelante, siempre que el término realidad aparezca entre comillas hace referencia a los hechos históricos que la serie busca representar) y ficción que nos plantea la serie es un elemento clave tanto para capturar audiencias, como para orientar las posibles lecturas que ellas pueden hacer de la explicación de los múltiples hechos históricos plasmados allí y del funcionamiento de la sociedad en el presente, dentro de la función sociocultural de la televisión de ofrecernos marcos de lectura y acción sobre la realidad contextual, como lo sostienen Casetti y Dichio (1999).

9.2.3 Hibridación de géneros: Escobar entre serie y telenovela

Este relato audiovisual cumple además con la dilución de las fronteras entre géneros que marca unos de los cambios fuertes entre paleotelevisión y neotelevisión, de manera que información, formación y entretenimiento se mezclan entre sí dando origen a la hibridación entre géneros y formatos en la cual es difícil discernir entre “realidad” y ficción. Las noticias se rememoran y dramatizan; en tanto ficción pretende informar, incluso explicar, unos hechos ocurridos en el pasado reciente del país, con el objetivo, expreso por su productora general (Juana Uribe) y su coproductor (Camilo Cano), de formar para evitar que hechos como los narrados se repitan; en tanto corolario, incluye el humor como ingrediente mediante el cual hace

parodia de los dramas o hechos violentos en múltiples escenas (por ejemplo, aquellas en las que los sicarios planean los asesinatos o los atentados con bombas, insertando comentarios sarcásticos, expresiones o acciones torpes y refranes o dichos populares).

En medio de esta hibridación, considero que los géneros más notorios que se combinan en esta producción son la serie y la telenovela. Siguiendo las indicaciones de Imbert (2008), entendemos como serie televisiva una representación de la realidad “puesta en perspectiva de narración, de acuerdo con un esquema abierto, que puede evolucionar, morfológicamente hablando, sobre la marcha.” (Imbert, 2008: 101). La novela en cambio no es abierta, tiene un comienzo, un nudo y un desenlace, un orden cronológico y muestra la evolución de todos los personajes en el tiempo, diferente a la serie, que gira en torno a un grupúsculo base de protagonistas quienes, en medio de un foco temático, (el hospital, la comisaría de policía, la casa, etc.) viven experiencias diferentes en cada capítulo, no necesariamente ligados entre sí, de manera que este discurso salta fácilmente entre una y otra de las tramas allí desarrolladas.

Así mismo, compartimos la posición de Vilches según la cual, “La telenovela es un formato donde el protagonista suele ser la pareja; por eso es casi inevitable que se dé la preeminencia de la categoría “pareja”. Sólo en las series se elige entre el género masculino o el femenino a la hora de determinar a los protagonistas.” (Vilches, 2007: 145).

Por lo anterior, a pesar de estar catalogada como serie, considero que *Escobar, el patrón del mal* es un producto híbrido entre serie y telenovela en tanto que encarna características de ambas. Como serie, maneja un grupo básico de personajes, la mayoría hombres, que se mantienen a lo largo de la trama, frente a una gran cantidad que hacen apariciones cortas desde algunas escenas en un capítulo hasta máximo dos o tres capítulos. Así mismo, el protagonista es un hombre, Pablo Escobar; aunque aparezcan allí su esposa y sus hijos, no se trata de una historia del tipo “melodrama” en la que la acción está centrada en la consecución del amor, antes bien, Escobar es el sujeto en quien se concentran casi todas las acciones, ya sea haciéndolas él mismo o haciendo que otros las hagan, todas ellas en pro de conseguir sus ambiciosas metas.

Como novela, es una historia que: a) se desarrolla en orden cronológico; b) plantea una situación inicial: la pobreza de un hombre que desde su juventud desea conseguir dinero para ascender en la escala social y estar rodeado de mujeres, sin que mucho le importe lo que tenga que hacer para conseguirlo; c) una trama en la cual se ejecutan acciones para conseguir dichos

cometidos y d) un desenlace que termina con la muerte de este sujeto, habiendo cumplido ya con su objetivo de ser millonario y poderoso, aunque este goce haya sido fugaz.

Este hecho que la caracteriza como telenovela es una de las razones que abre posibilidades para que la serie produzca efectos de identificación en el público espectador, sobre todo en países suramericanos, donde la telenovela ha marcado la tradición televisiva donde, como lo plantea Barbero (1999), la telenovela se vive en las clases populares como la forma de subvertir un orden, de hacer la revancha ante la historia de países marcados por la exclusión social por clase, pertenencia étnica y género (aunque la de género no sea nombrada por este autor). No importa que Escobar encarne el mal, como reza el título de la serie, porque bajo las acciones violentas y la cruda realidad que evoca este relato, subyace una historia en la que pueden percibirse brotes de identificación imaginaria con el ascenso social. Esto no quiere decir que sean modelos a imitar automáticamente, pero sí, que interpelan desde los afectos a un pueblo (colombiano) en el que se ha idealizado la consecución de dinero fácil, aun cuando estos anhelos sean moral y socialmente inconfesables.

9.2.4 El cuerpo y la violencia como espectáculo

Una característica de la postelevisión es la hipervisibilización de objetos de fuerte contenido simbólico que terminan siendo trivializados en medio del espectáculo como mecanismo para la construcción de la representación audiovisual. El cuerpo y la violencia son los principales objetos de fuerte contenido simbólico que aparecen constantemente en este relato audiovisual, de manera que a continuación entraré a explicarlos con base en elementos teóricos de la postelevisión y de la teoría feminista de la imagen. Este abordaje nos brinda elementos importantes porque el tratamiento que se hace de la violencia y del cuerpo como espectáculo, no solamente nos habla de la forma como se construye el producto televisivo, sino también de su funcionamiento como tecnología social y de género (tema central del último capítulo de esta tercera parte de la investigación), en tanto que da cuenta de cómo interpela a los sujetos que lo ven.

Parto de las ideas de Laura Mulvey (1988) respecto a las mujeres como objeto de la mirada y de las acciones en el cine clásico, para afirmar que la serie presenta a los hombres como poseedores de la mirada y sujetos activos que movilizan la trama, mientras las mujeres, con muy pocas excepciones, solo son objeto del deseo de esa mirada, espacio de goce, lugar de descanso

de la acción, o también aquellos personajes que entorpecen la trama y por tanto necesitan la ayuda masculina para, por ejemplo, ser salvadas.

Respecto a las otras producciones sobre narcotráfico que se vienen haciendo desde 2006, *Escobar, el patrón del mal* presenta una variación importante en cuanto a la escenificación de las mujeres como objeto de deseo. Series anteriores como *El cartel de los sapos* o *Las muñecas de la mafia*, exhiben la presencia de múltiples personajes de mujeres encarnados por modelos o actrices atractivas en cuyos cuerpos se deposita gran carga sexual, pues se resalta su voluptuosidad, ya sea en primeros o medios planos. Son cuerpos erotizados para un doble goce: el de los hombres escenificados en dichas producciones y el de los espectadores.

En la entrevista realizada a Juana Uribe para esta investigación (ver anexos), la productora reconoce esta diferencia entre *Escobar, el patrón del mal* y las series que le antecedieron. En su opinión, la serie que produjo no hipersexualiza los cuerpos de las mujeres, sino que muestra cómo los narcotraficantes en la realidad veían o se relacionaban con las mujeres, en palabras de la productora: “pues lo tiene en la medida en que ellos la tenían, no es la serie, sino que se muestra cuando ellos lo tenían, el valor que ellos le daban.” (Cuando dice ellos se refiere a los narcotraficantes).

Si bien es cierto que este tipo de representación femenina no es el centro de atención en ésta serie porque el foco del espectáculo se ubica en otras categorías simbólicas típicas de la postelevisión –la violencia y la muerte– esto no quiere decir que desaparezca del todo, se presentan cambios en la forma de hacerlo, pero la objetualización de las mujeres continúa. Además, es reafirmada constantemente mediante los discursos y las imágenes que inundan el resto de la programación de la televisión, el cine, la radio, la publicidad, la internet, las revistas y los periódicos. Se trata de discursos e imágenes que desalojan a las mujeres de la posibilidad de valorar y disfrutar sus cuerpos como naturalmente son, para pasar a convertirse en objetos de deseo, en cuerpos contruidos a partir de productos y prácticas que en muchos casos atentan contra su salud física y mental. Según las estadísticas de la International Society of Aesthetic Plastic Surgeons, (Sociedad Internacional de Cirugía Plástica Estética) (ISAPS, 2015), Colombia ha ido ascendiendo en la escala de los países en los cuales se practica el mayor número de cirugías estéticas, ya que pasó de ocupar el décimo puesto en 2010 al séptimo en 2015.

El principal cambio en la objetualización que hace la teleserie es que la cantidad de mujeres bajo este tipo de presencia (si es posible el uso de este verbo) no es numerosa y tampoco

son personificadas por actrices o modelos famosas (con excepción de Regina Parejo y Mireya, dos amantes de Escobar a las que me referiré directamente en el último capítulo). Puede considerarse como un elemento positivo en la medida en que no alimenta con tanta fuerza la identificación con la que pueden verse interpeladas las espectadoras, en medio de un mundo capitalista que cotidianamente nos recuerda el mandato de un canon de belleza fabricable en la lógica del consumo, máximo en el contexto colombiano donde la subcultura del narcotráfico ha permeado todas las capas sociales con su idea básica de que todo es posible a través del dinero.

Pese al cambio señalado, la objetualización en la teleserie se mantiene en la construcción de múltiples escenas con el vestuario utilizado y con el manejo de cámaras, las cuales alimentan el placer visual o la escotofilia en las dos vertientes psicoanalíticas retomadas por Mulvey (1985): voyeurismo y narcisismo. En el primer caso, con el uso de cámaras posadas en primeros planos sobre partes de cuerpos femeninos, generalmente los senos, las caderas, el abdomen o las piernas, trozos de cuerpo en los que los hombres de estas escenas fijan sus miradas, a través de las cuales se posan también las de quienes están frente al televisor (véanse fotogramas 29-36). En el segundo caso, mediante cámaras que brindan la posibilidad de ver la escena sexual completa y vivirla como si se estuviera allí.

Se alimenta un placer doble en el espectador, el de tomar a las mujeres como objetos, sometiéndolas a miradas controladoras y curiosas para sus fantasías y el que le produce la imagen especular de los personajes de hombres, a través de los cuales vive la ilusión de poseer a las mujeres que aparecen en pantalla y dominar las acciones del relato. “En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella.” (Mulvey, 1985: 9).



Fotograma 29



Fotograma 30



Fotograma 31



Fotograma 32



Fotograma 33



Fotograma 34



Fotograma 35



Fotograma 36

Fotogramas 29-36. Capítulo 9, selección de imágenes de los minutos 5:12 a 7:55.

El segundo elemento que muestra la objetualización de los cuerpos de las mujeres, tan determinante y nocivo como las imágenes, está en los libretos y la música que acompaña las escenas. Es así porque, de una parte estos personajes femeninos usualmente no hablan o tienen pocas líneas mediante las cuales expresan su aparente goce por estar allí, mientras los hombres representados disfrutan, se ríen, se excitan, hablan y hasta eligen la de su preferencia. De otra parte, por la cantidad de diálogos en los que los personajes de narcotraficantes y sicarios, que no

son pocos y se mantienen casi hasta el final del relato, de forma recurrente se refieren a las mujeres con un lenguaje lascivo y grotesco que remarca su objetualización. Un ejemplo de este último aspecto es el diálogo que se entabla en una escena del capítulo 83 entre Escobar y Marino, unos de sus empleados de confianza:

(Escobar está en una de sus casas de campo, sentado frente a una piscina y escribiendo en una agenda. Llega Marino, para avisarle que los hombres encargados de explotar una bomba en la ciudad de Bogotá acaban de regresar con la misión cumplida)

Escobar: Entonces dígales que se instalen que descansen y se queden tranquilos y que a mí me dejen también tranquilo descansar

Marino: Listo señor, ¿usted necesita algo más?

Escobar: ¿Usted qué va a hacer ahorita?

Marino: Yo pensaba ir a Medellín patrón, a ver cómo está la cosa ¿si me entiende?

Escobar: ¿y vuelve?

Marino: Sí señor.

Escobar: Bueno entonces aprovechemos y hágame Marino el inmenso favor de traerme una virgencita.

Marino: *(Con cara de no comprender)* ¿señor?

Escobar: Una virgencita

Marino: *(permanece en silencio y con expresión en su rostro de no comprender)*

Escobar: Una niña virgen, una niña

Marino: Ah sí.

Escobar: Hágame ese favor, averigüe por ahí en los barrios a ver que pelaita de esas se quiere ganar una platica

Marino: Listo

Escobar: Ojalá sea una que no esté viviendo con los papás sino con los abuelitos.

Marino: Listo señor de una

Escobar: Hágale haber

(Marino camina hacia la salida)

Escobar: Gracias

Aunque es posible que el Escobar de la “realidad” que pretende retratar la serie se expresara de forma similar respecto a las mujeres jóvenes, este tipo de escenas alimenta representaciones sociales que circulan en muchos lugares de la geografía colombiana, en los cuales se sostiene –sin censura alguna– el deseo de hombres adultos por jóvenes o niñas, máxime si se trata de hombres con dinero, ya sea obtenido por vías legales o ilegales, eso no tiene importancia.

El tercer elemento, relacionado con el anterior y con el ejemplo citado, es la sexualización explícita del discurso sobre el cuerpo, no solo de mujeres adultas, sino de jovencitas. Escenas en las cuales Escobar sostiene relaciones sexuales con adolescentes, a quienes compra por dinero, son construidas de formas que hacen espectáculo con sus cuerpos, desde los más desagradables cuando, por ejemplo, el personaje las revisa de pies a cabeza, las olfatea y termina en una violación, hasta las que nos plantean momentos de goce y sensualidad: la cámara sobre la espalda de una hermosa joven a quien Escobar acaricia después del acto sexual, aparentemente un momento amoroso para él y para ella; o la casi desnudez de una deportista adolescente con quien Escobar despierta una mañana en su hacienda y deben emprender la huida al ser sorprendidos por la policía, escena en la que él se toma el tiempo para descansar, vestirse y escapar, mientras la chica permanece en ropa interior desplazándose de un lado a otro nerviosa por lo que sucede (véanse fotogramas 37-44). Cualquiera de estos casos muestra la objetualización y violencia simbólica contra las mujeres a través de la hipervisibilidad que raya en lo grotesco. Se trata de un espectáculo de los cuerpos innecesario, en mi opinión, para la reconstrucción histórica o la denuncia de hechos violentos.



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40



Fotograma 41



Fotograma 42



Fotograma 43



Fotograma 44

Fotogramas 37-44. Capítulo 76, selección de imágenes minuto 25:51 a 28:27 y capítulo 77, minuto 4:28 a 9:40.

En cambio, la intimidad de las parejas matrimoniales no es expuesta de esta forma – mucho menos en el mundo de las élites políticas, policiales o de medios de comunicación–. En esas escenas, que no suelen ser muchas, recrean el momento de iniciación amorosa y tierna, como corresponde a las mujeres “buenas” desprovistas de placer y deseo sexual, más que el que demanden sus esposos; dan el preámbulo de lo que ocurrirá y dejan el resto a la imaginación del público espectador. Esto obedece una vez más, al antagonismo tradicional entre los modelos cristianos de Eva y María, la pecadora y la santa, la esposa y la amante. Alimenta así la idea de la mujer tradicional para la casa y las mujeres sexualizadas, en quienes reservan hasta los deseos más oscuros, para la calle, el más antiguo imaginario machista que continúa reproduciéndose a través de esta tecnología social y de género.

En este sentido, la mayoría de esposas son personificadas por mujeres con cuerpos, vestuario y maquillaje propios de señoras, de mujeres de carne y hueso que pueden verse en las

calles de cualquier ciudad, cada una en medio de los estilos de vida de su posición socioeconómica, sin cirugías o arreglos al estilo *fotoshop* de las revistas. En cambio, las otras mujeres, las Eva, siendo o no actrices famosas (Regina Parejo interpretada por la actriz Angie Cepeda) son las de cuerpos con curvas de acuerdo con el canon de belleza imperante, algunas voluptuosas y con atuendos sexys que resaltan los contornos de sus cuerpos, con lo cual, encarnan erotismo y sensualidad.

Observamos que al mismo tiempo, ningún papel masculino es presentado en las formas mencionadas para las mujeres. Antes bien, en el caso de los hombres del mundo narco, los sujetos de deseo que poseen los cuerpos femeninos convertidos en objeto, encontramos cuerpos distribuidos en tres grupos: en primer lugar, los que, como Escobar, no poseen ningún atractivo más que su dinero, son cuerpos poco atléticos o mofletudos, de estatura baja, rostros con miradas y aspecto intimidante, atuendos de gusto chabacano y comportamientos burdos, descripción que se corresponde con el arquetipo del narcotraficante colombiano. En segundo lugar, aunque no ostenten el dinero y el poder de los grandes capos, están sus empleados asesinos, cuerpos jóvenes y generalmente delgados que les permiten movilizarse con rapidez y emplear las destrezas que requieren sus trabajos; sin embargo, encarnan el mismo aspecto peligroso y formas similares de relacionarse con mujeres-objeto, pues encuentran admiración por lo que hacen sus “patrones⁶⁰”. En el tercer grupo están los narcotraficantes personificados por actores apuestos, de cuerpos atléticos y musculosos –casos excepcionales de la estética narco– en los que se matizan las expresiones de intimidación y los atuendos de mal gusto, pero en los que se mantiene el lugar de sujetos dueños del deseo. Se presentan como el prototipo perfecto para movilizar la identificación del público masculino espectador y el imaginario de las mujeres en la posibilidad de fantasear con la existencia del hombre apuesto, joven, con dinero y poderoso, así sea narco.

Es claro que las formas de poner en escena los cuerpos de las mujeres, además de ser ejemplo de su objetualización en el relato y de la representación de actos de violencia ejercida contra ellas, constituye también un acto de violencia simbólica en tanto que son formas de recrearse a través de la violencia ejercida sobre estos personajes femeninos.

Ahora bien, parafraseando a de Lauretis (1992), la recurrente representación de la mujer como imagen, esto es, como objeto para ser mirado, y de su cuerpo como *locus* de la sexualidad, se extiende en nuestra cultura antes y más allá de instituciones como el cine o la televisión; antes

⁶⁰ Expresión utilizada en la jerga del mundo narcotraficante para referirse al jefe, al capo para el cual se trabaja.

bien, se expresa en ellas como producto de la perpetuación de la ideología patriarcal. Aun cuando sabemos que la televisión como tecnología social implica también la posibilidad de que el sujeto juegue un papel activo y crítico, si se quiere, frente a lo que aparece en pantalla, en tanto que es en él donde se produce el significado, el éxito de la teleserie en la reproducción de la ideología de género está en la relación intrínseca que establece entre narración y deseo, teniendo en cuenta que la narración acompaña a la humanidad en todas las épocas y culturas. Como lo afirma De Lauretis, “el funcionamiento mismo de la narratividad es el compromiso del sujeto con ciertas posturas del significado y del deseo. (...) un sujeto constituido material, histórica y experiencialmente, un sujeto engendrado, podríamos decir, por el proceso de su implicación en los géneros narrativos.” (1992: 169).

Dado que la subjetividad está implicada en la relación entre la narración, el significado y el deseo, De Lauretis considera fundamental prestar especial atención no a la estructura de la narración (componentes y relaciones) sino a su funcionamiento y sus efectos, lo que la autora define como narratividad. En este sentido, narratividad y placer visual conforman la medida del deseo para hombres y mujeres ante el relato audiovisual, la diferencia en la recepción está en “que son los hombres quienes han definido el objeto y las modalidades de la visión, del placer, del significado en función de esquemas perceptivos y conceptuales que han proporcionado las formaciones ideológicas y sociales patriarcales.” (De Lauretis, 1992:110).

De allí que se repita la misma estructura edípica en casi todos los relatos, desde la literatura, la mitología, la oralidad, los audiovisuales, etc.; son los hombres los sujetos del deseo, quienes formulan las preguntas, ejecutan las acciones y crean el sentido, mientras las mujeres son los objetos del deseo, de las preguntas, de la pasividad y portadoras del sentido.

En este sentido, a la luz de la teoría feminista de la imagen es posible ver cómo en *Escobar, el patrón del mal*, la narratividad y el deseo funcionan para reproducir la “diferencia sexual”, asociada con imágenes que la naturalizan sin atisbo de contradicción con el orden androcéntrico y moral socialmente establecido. Así mismo, más allá de ver si las mujeres son representadas positiva o negativamente en el audiovisual, la teoría feminista nos permite identificar cómo, aún con su aparición física en el relato, suelen ser eliminadas como sujetos dentro de éste y, por tanto, en su recepción.

Ahora bien, la postelevisión, es un paso más allá de la neotelevisión, en el sentido en que continua con las mismas formas de ésta pero las agudiza hasta llevarlas a sus límites, lugares en

los que la realidad creada por el medio se deforma en lo grotesco y más irreal (véase Imbert 2008). La violencia simbólica, definida por Imbert como aquella que “actúa sobre la realidad sensible del sujeto y sus representaciones y puede llegar a cuestionar su propia identidad” (2008: 161), es una de las categorías que se lleva a los límites en las producciones posttelevisivas y se manifiesta a través diferentes formas que el autor clasifica en una especie de tipología: narrativas, identitarias, contra el otro o la otra, lúdica y representacional. Todas ellas tienen un elemento común: una especie de recrearse y jugar con la violencia y los efectos que tendría en el espacio de la realidad cotidiana del mundo, pero que en la “realidad” creada por el medio es posible hacerlo sin percatarse de ello.

En la serie *Escobar, el patrón del mal*, la violencia representada se vuelve espectáculo a través del cuerpo de los hombres victimarios, cuya sevicia y placer de matar nos interpela como exploración de los límites de uno mismo y de la violencia sobre el otro o la otra; alimenta los deseos siniestros más ocultos, el placer escópico ante el horror, pero mezclado con humor en múltiples escenas, ambivalencia con la cual, empleando las palabras de Imbert, la serie “acaba inmunizando contra lo real” (Imbert, 2008: 221).

En su calidad de simulacro, el relato exhibe fascinación por los restos de la violenta realidad que representa: atrás queda la contextualización histórica para abrir paso al recrearse, durante la mayor parte del relato, en la hipervisibilidad de la violencia; nos enseña cuerpos que se enfrentan hasta la muerte: baleados, torturados, suplicantes, destrozados, enterrados o abandonados. Ya sea encarnados en actores y actrices o en las imágenes de los hechos reales grabadas por los medios de la época, las víctimas y el dolor aparecen para alimentar el espectáculo.

Un ejemplo, tal vez el más aberrante de dicha exploración de límites de lo grotesco, se da en uno de los últimos capítulos, cuando Escobar se encuentra en la cárcel y allí manda matar a dos de sus socios porque piensa que le han traicionado; acto seguido, organiza un asado con la carne de los cadáveres y se la da a comer a sus amigos, incluyendo uno de sus hermanos, por supuesto sin decirles que se trata de carne humana. No es posible comprobar si los alcances del Pablo Escobar de la realidad colombiana llegarían a ese punto. Fuentes como la propia productora de la teleserie, basada en el proceso investigativo realizado en el marco de la realización de este producto, lo confirman; otras lo desmienten, como Jhon Jairo Velásquez, uno de los asesinos que trabajaba para Pablo Escobar, pues según su testimonio, en la cárcel los

mataron y quemaron para desaparecer los cuerpos, pero no se los comieron (*El Tiempo*, 2014). Lo relevante no es saber si el hecho fue cierto o no, sino la forma como esta representación contribuye a mistificar y demonizar al protagonista, al mismo tiempo que incentiva el espectáculo. Retomando la expresión de Imbert, lo grotesco en este tipo de escenas es aquello que se sitúa en los límites entre lo humano y lo monstruoso, el bien y el mal. (2008: 170).

Recapitulando, para analizar la teleserie *Escobar, el patrón del mal* como objeto de la memoria colectiva de la sociedad colombiana me he centrado en la dimensión material de la televisión como medio de la memoria colectiva, la cual está compuesta por tres elementos que funcionan en permanente interacción. El primero de ellos es el Canal Caracol como tecnología medial y lugar de producción y circulación de contenidos de la memoria, expuesto en el apartado 9.1 de este capítulo. El segundo, se refiere a las formas de expresión del contenido de la memoria utilizadas en dicha teleserie, las cuales además de ser instrumentos comunicativos para emocionar y capturar audiencias, tienen mucho que ver o marcan el contenido del mensaje. Estas formas corresponden, de una parte, a la neotelevisión y la postelevisión como rasgos que caracterizan las producciones actuales del medio televisivo en su empeño por eliminar la distancia de la mediación y por vestirse de realidad; y de la otra, a la narratividad como modo de contar acontecimientos para generar sentidos, movilizar la opinión y fijar representaciones sociales para leer y actuar en el mundo. Estas formas de expresión de la teleserie acaban de ser abordadas en el apartado 9.2 de este capítulo. El tercer elemento es el objeto de la memoria en sí mismo, esto es, la serie televisiva *Escobar, el patrón del mal* en términos del contenido de la memoria que moviliza, los tipos de memoria que promueve y los posibles efectos de estos repertorios en el contexto nacional. Además, como señalé en la primera parte de la investigación, en esta teleserie se conjugan memoria, narratividad y representación como construcciones discursivas que cumplen determinadas funciones en el presente del recordar cultural, de manera que, dada la amplitud y centralidad de este abordaje para la investigación, el tercer elemento de la dimensión material de la televisión como medio de la memoria colectiva será desarrollado en el siguiente capítulo.

10 Representación, narratividad y memoria en la serie *Escobar, el patrón del mal* ¿Cuál es su función?

Partiendo del concepto de Memoria Colectiva de Erlil (2012), consideramos la serie *Escobar, el patrón del mal* como un producto televisivo que forma parte de la memoria colectiva colombiana, en la medida en que ésta es un gran campo donde confluyen fenómenos culturales de todo tipo, los cuales representan relaciones entre el pasado y el presente, construidas desde diversos lugares que forman parte de un contexto sociocultural específico que es este país. Nótese la doble connotación que como *producto televisivo de la memoria colectiva* tiene, esto es, como mercancía y al mismo tiempo como objeto de la memoria.

Como producto televisivo es un objeto construido por el Canal Caracol para circular en el mercado nacional e internacional de los medios de comunicación, objetivo que se ha cumplido a cabalidad teniendo en cuenta la información mencionada en el capítulo anterior sobre el éxito de esta producción para la empresa Caracol Televisión S.A., –también para sus clientes, las empresas anunciantes–: ha sido el estreno más visto en la historia de la televisión colombiana, suscitó amplia participación de sus espectadores en las redes sociales, fue vendida a los canales de televisión de cien países y a la plataforma Netflix, a través de la cual circula actualmente a nivel nacional e internacional, además de las ventas en formato DVD, también dentro y fuera de Colombia.

Como objeto de la memoria esta serie, como las demás producciones relacionadas con el narcotráfico en Colombia, ha tenido fuertes críticas por parte de sectores sociales, intelectuales que las consideran una apología al delito lejana a cualquier ejercicio de memoria histórica, y también críticas por parte de miembros de la sociedad en general que, en espacios como las redes sociales, manifiestan estar cansadas de ese tipo de producciones que atentan contra la imagen del país en el exterior. En el marco de esta investigación no es posible establecer si el público espectador la considera o no un éxito como objeto de la memoria y por qué; sin embargo, lo que sí es posible hacer y desarrollaré a continuación es una perspectiva sobre la relación que establece con el pasado y que pone a circular, así como la función que dicha relación cumple en la sociedad colombiana.

Recogiendo los hilos conceptuales tejidos en la primera parte de este trabajo, *Escobar, el patrón del mal* articula tres elementos que hacen de él un audiovisual paradigmático para el presente del país: en un mismo repertorio se condensan una representación de la realidad, la

narratividad como forma de construir dicha representación –junto con la neotelevisión y postelevisión anteriormente señaladas– y la memoria colectiva. A su vez, estos elementos cumplen las funciones de fijar una moral, mantener vivos algunos aspectos del pasado y posicionar una visión de mundo para la construcción y reproducción de la sociedad. Paulatinamente iré desarrollando estos tres elementos.

Dada su naturaleza construida, esta teleserie no es una reproducción fiel de la realidad vivida sino una interpretación de la misma, realizada desde un lugar de producción específico, el Canal Caracol –ampliamente desarrollado en el capítulo anterior–, a partir de la selección –por ende, también de la exclusión– de información extraída de esa realidad.

Teniendo presente que Camilo Cano y Juana Uribe i) fueron víctimas de la violencia vivida en el país en el marco de la guerra entre el Cartel de Medellín y el Estado Colombiano durante la década del ochenta y comienzos de los noventa; ii) han dedicado sus vidas al sector de los medios de comunicación como herencia del recorrido de sus respectivas familias en dicho sector –principalmente el periodismo–; iii) los dos han tenido relación directa con sectores de la política colombiana por vía de sus familias y, en el caso particular de Camilo Cano, él mismo fue embajador de Colombia en dos oportunidades; y iv) que en medio de su recorrido profesional convergieron trabajando para la empresa Caracol Televisión S.A., propiedad del Grupo Empresarial Santo Domingo –el cual compró el periódico *El Espectador* a la familia Cano–; él y ella decidieron hacer una teleserie acerca de Pablo Escobar con base en el libro *La Parábola de Pablo* del escritor y político colombiano Alonso Salazar. Todos estos elementos, no solamente son el punto de partida para el trabajo de selección de los hechos del pasado que serían traídos al presente, sino también son elementos que se inscriben a lo largo de toda la construcción audiovisual.

Juana Uribe afirma que no fue difícil conseguir el apoyo del Canal Caracol cuando plantearon su propuesta porque ofrecieron como garantía que su producto sería diferente a las series sobre narcotráfico realizadas hasta ese momento:

Diana: ¿Cómo surgió la idea de hacer El Patrón del Mal?

Juana: Yo había leído el libro de Alonso Salazar, cuando era boceto, cuando era manuscrito. Alonso me lo había mandado y yo se lo contestaba y le afinaba y le decía cosas. Y luego Camilo Cano me dijo: “hagamos una serie sobre Escobar” y yo le dije: “No, hagamos este libro”, yo no me voy a poner a ningún narco a

trabajar...—no termina la idea— Ese libro (...) me parecía un ejercicio muy juicioso y muy serio, y sobre todo, era no comprarle la historia a ningún narco, no pagarle a ningún traqueto. Y era una historia que tenía un respaldo (...) fue cuando se vino Caracol y se dio la idea, con Camilo; y era decir “bueno, detrás de eso hay dos personas que han sido víctimas de Escobar, vamos a hacer garantía de que sea bien hecha”.

Diana: O sea que no fue difícil vender esa idea al canal para que la patrocinaran, para que la negociaran.

Juana: No. No fue solo eso, sino que el de arriba, los dueños, dijeron: “la hacen, pero con todo, cuenten todo lo que tengan que contar, o sea háganla bien, sin miedo.” (Entrevista realizada para esta investigación, ver anexos).

Así mismo, en entrevista para el programa *Entérate de Noticias Caracol* (2012), Camilo Cano sostuvo que: “Nosotros nos basamos en ese libro, entre otras cosas porque nunca había tenido cuestionamiento, no tuvo cuestionamiento alguno de parte de todos los actores de esa época. Eso nos daba una garantía muy grande a Juana y a mí para poder decir que esta historia la contamos a través del libro de Alonso Salazar.”

Adicionalmente, desde el lugar de producción de la teleserie se plantea expresamente que el objetivo perseguido con su realización es contarle al país cómo ocurrieron esos hechos y, en esa medida, que se sepa quiénes son las víctimas de aquella época histórica. Los siguientes extractos de dos entrevistas a la productora general de la serie amplían este objetivo:

Y la otra cosa era que, no solamente la obsesión de los dos era, que las víctimas, o sea uno veía, yo veía que, por ejemplo en “*El Cartel de los Sapos*” o “*Las muñecas de la Mafia*”, todos esos hablaban siempre de: “Vamos a matar al ministro”, “acabemos con el político”, o sea, nadie con nombre propio, y decía, si es que detrás de eso está el ministro que dio la vida por eso, por lo menos denle el nombre. Y ahí fue cuando decidimos que era con nombre propio, que fuera Escobar y que sus víctimas fueran vida, que la gente cuando viera que mató al candidato, tuviera noción de qué o quién era que estaba detrás y quién había sido, o a los secuestrados, o al director del periódico. (Entrevista realizada para esta investigación, ver anexos).

Yo creo que las otras, por razones naturales de la narrativa tenían una distancia mayor con la realidad que esta, o sea, yo entiendo porque yo soy libretista, soy productora, y cuando uno no ha vivido eso cercanamente pues, puede ver en esos personajes un glamour, una cierta fascinación, son unos personajes que se atreven a todo, que pueden con todo, que tienen todas las mujeres, que tienen un estilo de vida... Bueno, esas estaban contadas a través de esos personajes y tenían un éxito muy importante, los colombianos lo vieron y digamos que yo creo que son

necesarias también en la narrativa de la televisión, no las critico porque creo que son una etapa necesaria. Pasada esa etapa, a nosotros nos parecía que era muy importante esta y que la diferencia sí estaba un poco en conectarla más con la realidad (...) Entonces en este caso quisimos decirle a los colombianos: bueno, esas historias también existieron pero miren esta como fue de verdad un poco, como fue eh, digo de verdad aunque es una serie de ficción, tienen muchos momentos novelados, tiene una manera de narrar para que se pueda...se encuentra con la realidad muchas veces, con los hechos que son públicamente conocidos y con lo que sucedió. Nosotros no nos estamos inventando los hechos que sucedieron, sino cómo sucedieron un poco porque no tenemos un registro periodístico necesariamente de todo como sucedió. (Noticias Caracol, 2012)

Los anteriores fragmentos de las entrevistas a la productora nos ubican frente a tres elementos importantes que caracterizan la teleserie: el uso de nombres propios de las víctimas para que el país sepa quiénes fueron, la invención de la forma como ocurren los hechos seleccionados del pasado para su representación y la pretensión de realidad. Estos elementos inciden en los tres ejes que en adelante guían y articulan el análisis: 1) la selección de víctimas y hechos del pasado, 2) la forma como son narrados los hechos ocurridos a esas víctimas y la idea moralizante establecida, y 3) el tipo de memoria promovida, su articulación con la idea moralizante y las funciones que cumplen.

Empezaré por desarrollar el primer eje, referido a la selección de víctimas y hechos del pasado, paulatinamente irán apareciendo los demás. Es importante no perder de vista que los tres ejes operan en el producto audiovisual como un todo, solamente hago esta separación para verlos en detalle y tener una mayor comprensión del fenómeno.

10.1 La selección de víctimas y hechos del pasado

La serie se construye principalmente a partir de la selección de tres tipos de hechos: asesinatos, secuestros y atentados para sembrar terror, todos ellos perpetrados por orden o influencia de Pablo Escobar durante las décadas del setenta, ochenta y comienzos de los noventa. Paralelo a ello, algunos asesinatos realizados por grupos paramilitares y ataques a Escobar y a sus empleados por parte de sus enemigos (Cartel de Cali, paramilitares y Policía Nacional), muchos de los cuales terminaron en asesinatos, incluido el del capo.

A su vez, dentro de estos tres tipos de hechos se realiza otra selección según la cual se da mayor relevancia en el audiovisual a los asesinatos y secuestros ocurridos a personas de altos

estrados en los sectores político, de medios de comunicación y de la policía nacional, por supuesto también el de Pablo Escobar, aunque no haga parte de esa élite, y al secuestro de la hermana de uno de los narcotraficantes del Cartel de Medellín. En cuanto a los acontecimientos de terror más reconocidos de la época y de mayor difusión mediática, debido probablemente a su impacto masivo en términos de la cantidad de víctimas que dejaron y a que su lugar de ocurrencia era Bogotá, capital del país y epicentro de las entidades nacionales del Estado. Estos atentados son: la explosión del edificio del periódico *El Espectador*, la explosión del edificio del Departamento Administrativo de Seguridad D.A.S., la explosión del centro comercial Centro 93, la explosión del avión de Avianca.

El objetivo de hacer visibles a las víctimas de la violencia ejercida por Pablo Escobar asignándoles sus nombres a los personajes que las interpretarían en la teleserie, solamente se cumple con algunas de ellas. La Tabla 3 contiene el listado de las personas que aparecen interpretadas con su nombre real, su profesión y los nexos familiares entre ellas y con el lugar de producción del audiovisual.

Tabla 4. Personas interpretadas en la teleserie con sus nombres reales.

N°	Personaje	Profesión	Nexos familiares
1	Andrés Pastrana	Político	Hijo del expresidente Misael Pastrana (1970-1974). Partido conservador
2	Carlos Mauro Hoyos *	Procurador General de la Nación	
3	Rodrigo Lara Bonilla *	Político y Ministro de justicia	Amigo y socio político de Luis Carlos Galán
4	Nancy Restrepo de Lara		Esposa de Rodrigo Lara Bonilla
5	Luis Carlos Galán Sarmiento *	Político, periodista y candidato presidencial en 1982 y 1989. Partido liberal	Tío político de Juana Uribe, productora de la teleserie
6	Gloria Pachón de Galán	Periodista y política	Esposa de Luis Carlos Galán y tía de Juana Uribe, productora de la teleserie
7	Juan Manuel Galán	Político (en la actualidad). Partido liberal	Hijo de Luis Carlos Galán, primo de Juana Uribe, productora de la teleserie
8	Maruja Pachón	Periodista y exministra de educación	Hermana de Gloria Pachón y Madre de Juana Uribe, Productora de la teleserie
9	Alberto Villamizar **	Político. Director de campaña del expresidente Ernesto Samper (1994-1998). Partido liberal	Esposo de Maruja Pachón, madre de Juana Uribe, productora de la serie
10	Beatriz Villamizar de Guerrero		Hermana de Alberto Villamizar
11	César Gaviria Trujillo	Político y expresidente de Colombia (1990-1994)	Tras la muerte de Luis Carlos Galán sucedió la candidatura del partido liberal a la presidencia
12	Guillermo Cano Isaza *	Ex-Director de El Espectador	Padre de Camilo Cano, productor de la teleserie
13	Ana María Busquets de Cano	Periodista	Esposa de Guillermo Cano y madre de Camilo Cano, productor de la teleserie
14	Juan Guillermo Cano Busquets	Periodista y empresario	Hijo de Guillermo Cano y hermano del productor de la teleserie
15	Fernando Cano Busquets	Periodista y empresario	Hijo de Guillermo Cano y hermano del productor de la teleserie
16	Alfonso Reyes Echandía *	Magistrado de la corte suprema se justicia	Era primo de Darío Echandía, presidente de Colombia entre 1943 y 1944. Partido liberal
17	Julio César Turbay Ayala **	Político del partido liberal	Presidente de Colombia en (1978-1982)
18	Nydia Quintero.	Presidenta Fundación Solidaridad por Colombia desde 1975	Esposa de Julio César Turbay y madre de Diana Turbay
19	Diana Turbay *	Periodista	Hija del expresidente Julio César Turbay (1978-1982)
20	Alfonso López Michelsen **	Expresidente de Colombia (1974-1978). Partido liberal	
21	Rafael Pardo	Político de amplia trayectoria en el partido liberal	
22	El Nene	Periodista de El Espectador	
23	Azucena Liévano	Periodista	
24	Bernardo Jaramillo Ossa *	Político y candidato presidencial del partido político Unión Patriótica	
25	Mariela Barragán de Jaramillo	Abogada y política de izquierda	Esposa de Bernardo Jaramillo Ossa
25	Fernando Uribe Restrepo *	Magistrado	
27	Gustavo Zuluaga Serna *	Magistrado	
28	Hernando Navas Rivas	Coronel director de prisiones en 1992	

Fuente. Elaboración propia con base en la teleserie. * Significa que fueron asesinadas por orden de Pablo Escobar y ** significa que fallecieron por otras causas después de la época que trata la teleserie.

Como vemos, la mayor parte de las víctimas representadas con sus propios nombres pertenecen a un alto sector de la política colombiana tradicional y algunos de sus familiares; dentro de ese sector político se encuentran varios expresidentes, casi todos del partido liberal (que, junto con el conservador, son los partidos políticos que tradicionalmente han gobernado el país). En el sector de medios de comunicación también sobresalen periodistas de altas posiciones, así como algunas personas con vínculos en los dos sectores, político y medios de comunicación, ya que este nexo ha sido una constante en la historia del país (ver segunda parte, capítulo 3). Aunque se incluye a Bernardo Jaramillo Ossa, candidato presidencial del partido de izquierda Unión Patriótica –partido al cual se le asigna otro nombre– a su historia no se le da mayor relevancia en el audiovisual en cuanto al proyecto político al cual pertenecía, a la acogida de dicho proyecto en muchas regiones, a las implicaciones de su muerte para el país ni a al papel de su esposa, abogada y también militante política de izquierda, cuyo representación es reducida a algunos espacios de dolor por la pérdida de su pareja.

El resto de personajes son interpretados con nombres ficticios, algunos de ellos con algún parecido a los nombres de personas que vivieron aquella época, sea como víctimas o como victimarios, por ejemplo, el actual presidente Juan Manuel Santos (entonces periodista y subdirector del periódico *El Tiempo*) aparece como Mariano Santana; el General de la Policía Hugo Martínez Poveda en la serie es Coronel Martín Pabón, o el Jefe Paramilitar Carlos Castaño como Lucio Moreno.

Este hecho tiene implicaciones respecto a las víctimas de aquella época y a sus victimarios. En el primer caso, bajo la premisa del lugar de la producción de asignar los nombres reales de las víctimas a sus personajes para que, a modo de denuncia, el país se entere o recuerde quiénes fueron esas víctimas, no todas las víctimas tienen la misma prioridad en la teleserie, hay unas más importantes que otras. El público espectador solamente recordará a las 28 personas representadas con su nombre propio y, en el mejor de los casos, quienes de ese público hayan vivido aquella época y además recuerden los nombres de víctimas diferentes a las 28 anteriores, podrán asociar los nombres por su “similitud”. De todas maneras, esas asociaciones no serán posibles para las personas de a pie, máximo llegarán a un nivel intermedio de visibilidad, no por nombres sino por profesiones socialmente reconocidas como afectadas (magistrados, jueces y policías). El resto de víctimas, es decir, las representativas del resto de la población colombiana,

se divide entre las que no aparecen en el relato y las que se camuflan en el anonimato, en el conteo de muertos, en la masa.

En el segundo caso, respecto a los “victimarios”⁶¹, bajo la misma premisa anterior, solamente se recordará a Pablo Escobar, seguido de los narcotraficantes y paramilitares que la gente medianamente informada sobre la historia del país –muy poca en realidad, principalmente debido a la escasa formación política en Colombia– logre asociar con los nombres o alias similares, con lo cual, se da fuerza a la construcción del monstruo y su culpabilización de todos los males de la época, elemento esencial para depositar en él la sensación de que no existe un pasado peor que ese y que la Colombia del presente es mejor gracias a su muerte.

Ahora bien, de las 28 víctimas representadas, diez son familiares de la productora general Juana Uribe y del coproductor Camilo Cano (aparecen sombreados en la tabla 3). La información presentada hasta este momento respecto a las víctimas a incluir en la teleserie con sus nombres reales, nos ubica con claridad en el lugar desde el cual se hace la selección y exclusión de víctimas y hechos del pasado, y nos anuncia por donde se encamina la relación que se establece entre ese pasado y el presente desde el cual se construye este objeto de la memoria, relación que indefectiblemente cumple una función en la sociedad colombiana.

Estamos entonces frente a un objeto de la memoria del cual empezamos a ver su contenido y funciones. En principio, es un objeto construido para que el país no olvide que desde los años setenta hasta comienzos de los noventa, en medio de la fuerte oleada de violencia originada por Pablo Escobar, hubo muchas víctimas, dentro de las cuales, aquellas pertenecientes a altos estrados de los sectores político y de medios de comunicación se vieron especialmente afectadas. A su vez, dentro de estos sectores, Luis Carlos Galán Sarmiento, Guillermo Cano y Rodrigo Lara Bonilla, son las pérdidas humanas más valiosas para el país, no solo porque son de los pocos personajes representados con sus nombres reales, sino porque, como veremos a continuación, se les otorgó mayor protagonismo a lo largo de la teleserie a través de varios mecanismos.

El primero corresponde a los minutos iniciales del primer capítulo, cuando Escobar está a punto de ser asesinado y, en medio de la tensión, recuerda algunos de sus actos de violencia, de los cuales los tres primeros que vienen a su mente son los asesinatos de Rodrigo Lara, Guillermo

⁶¹ Pongo entre paréntesis este término para señalar una división binaria que el audiovisual establece y que resulta riesgosa para el ejercicio de la memoria. Esta división será abordada más adelante, en el punto 2.3 de este capítulo.

Cano y Luis Carlos Galán. El segundo es el tiempo de aparición de estos personajes, ya sea representados en las escenas o nombrados por otros personajes de la teleserie; por ejemplo tan solo durante los primeros 15 capítulos de la producción se dedicaron 52 minutos a estos tres personajes, tiempo bastante largo y de gran impacto teniendo en cuenta que cada capítulo contaba con una duración de 30 minutos y fueron presentados en la franja *prime time* de la noche.

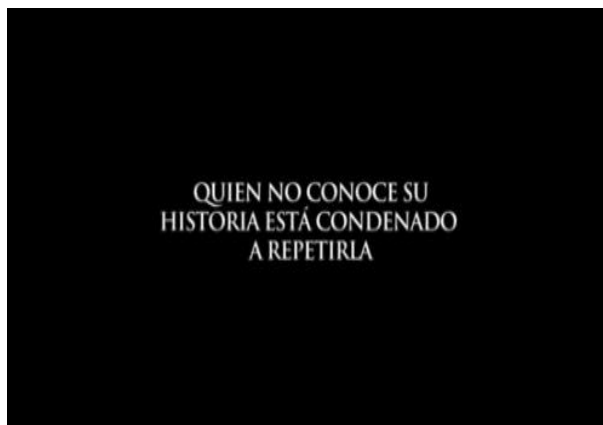
El tercer mecanismo son los libretos, mediante los cuales los personajes de Luis Carlos Galán y Rodrigo Lara en múltiples escenas presentan sus discursos políticos y, junto con Guillermo Cano, su lucha contra el narcotráfico, sus deseos y trabajo cotidiano por tener un país mejor, su alta moral, su conducta decorosa e intachable, sus excelentes relaciones interpersonales de todo tipo, así como su amoroso y correcto comportamiento en el hogar. No hago alusión a estas características para afirmar o negar que estas tres personas fueran así en la vida real, los registros de prensa y muchas personas que vivieron esa época los recuerdan como personas que murieron por enfrentarse políticamente a Pablo Escobar. A Guillermo Cano, por ejemplo, se le recuerda especialmente en el gremio periodístico por el ejercicio ético de un periodismo libre y crítico, así como por la lucha, no solo contra el narcotráfico, sino más ampliamente en defensa de la democracia, como lo sostiene Hollman Morris (Contravía, 2009), y a Luis Carlos Galán se le recuerda como una especie de caudillo, incluso hay quienes afirman que Colombia sería mejor si hubiera sido presidente, aunque también quienes sostienen que todo seguiría siendo igual porque al momento de su asesinato (1989), cuando era candidato presidencial, había abandonado la rebeldía que profesaba dentro del partido liberal hacia 1982. Así lo señala Antonio Caballero:

No era diferente de lo que había, sino más de lo mismo. Era simplemente el abanderado (no cabe otra palabra) del ala llero-santista del vetusto partido liberal, en la que había militado casi desde la infancia. Primero desde el diario *El Tiempo*, de la mano del ex presidente Eduardo Santos⁶², y luego desde el *Semanario Nueva Frontera*, en el regazo del ex presidente Carlos Lleras. En nombre de ese llero-santismo había sido ministro (de Misael Pastrana, háganme ustedes el favor) y luego embajador (durante nada menos que cuatro años), y luego candidato presidencial. Por dos veces. Aunque retirándose disciplinadamente la segunda vez para cederle el paso a otro llero-santista de más antiguos méritos burocráticos, Virgilio Barco, y poniéndose dócilmente a hacer cola esperando su turno en la llamada "fila india" de los presidenciables liberales. (*Soho*, s.f.)

⁶² El expresidente Eduardo Santos era hermano del abuelo del actual presidente de Colombia Juan Manuel Santos. Esta nota no hace parte de la cita textual.

Sin embargo, una cosa son la lucha y las convicciones políticas de Luis Carlos Galán, Rodrigo Lara y Guillermo Cano, y otra cosa es su vida privada, sobre la cual, la teleserie hace énfasis en construir –con poca información pero de forma reiterada– una representación de perfección moral. Es comprensible que si sus familiares producen la teleserie los representen de esta manera, sin embargo sí resultan siendo construcciones ideales de seres humanos que, dada su privilegiada posición sociopolítica, es innegable que a través del objeto de la memoria se genera un efecto de recordación en el presente como figuras de perfección y bondad. Si Pablo Escobar es un demonio, Luis Carlos Galán, Rodrigo Lara y Guillermo Cano son santos. Sobre esta polaridad entre el bien y el mal me referiré más adelante.

El cuarto y quizás más potente mecanismo para dar protagonismo y generar recordación a los tres personajes es el *video clip* que introduce cada capítulo, precisamente por esto lo considero el más potente, porque a lo largo de los más de cien capítulos presentados en la franja *prime time* de lunes a viernes, el público espectador tenía la posibilidad de ser interpelado con este dispositivo. El *video clip*, cuya duración es de un minuto con nueve segundos, está compuesto de dos partes. La primera contiene una secuencia rápida de imágenes relacionadas con los hechos de terror ocurridos en la época como fueron registrados en aquel entonces; dentro de ellas, algunas corresponden a la explosión del periódico *El Espectador* y al momento de la muerte de Luis Carlos Galán. Además, esta secuencia es un mecanismo utilizado para producir el efecto de verdad por parte del medio pues abre con la frase que anuncia que nos van a contar una parte de la historia colombiana “Quien no conoce su historia está condenado a repetirla”, y cierra con el nombre de la teleserie acompañada por el sonido de un disparo y unos destellos sobre la última imagen, una especie de relámpagos; las imágenes anteriores a este corte llevan una melodía de suspenso. Los fotogramas 45 a 52 ilustran esta primera parte.



Fotograma 45



Fotograma 46



Fotograma 47



Fotograma 48



Fotograma 49



Fotograma 50



Fotograma 51



Fotograma 52

Fotogramas 45-52. Primera secuencia video clip introductorio de cada capítulo.

La segunda parte del video clip se compone de 33 trozos de escenas actuadas, de las cuales, 18 están relacionadas nuevamente con estos tres personajes, además, va acompañada por una estrofa y el coro de la canción *La última bala* del cantautor colombiano Yuri Buenaventura, tema principal de la banda sonora de la teleserie. Los fotogramas 53 a 86 presentan una selección de esta secuencia; en cada uno de ellos se asocia el personaje resaltado (entre paréntesis) y la parte de la letra de la canción que le corresponde (fuera del paréntesis).



Fotograma 53. (Escobar). Vendrán terremotos, corruptos y mafiosos.



Fotograma 54. (Escobar).



Fotograma 55. Hombres o mujeres ya no hay miedosos.



Fotograma 56. Mucha plata repartiste por los barrios.



Fotograma 57. Convertiste a mis hermanos en sicarios.



Fotograma 58. Se mata la gente.



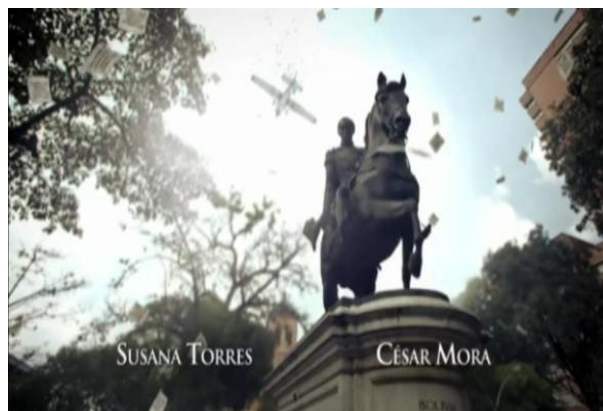
Fotograma 59. (Rodrigo Lara) Pero no las almas.



Fotograma 60. (Luis Carlos Galán). Mi patria no cae.



Fotograma 61. (Guillermo Cano) Tropieza o resbala.



Fotograma 62. Se pone de pie.



Fotograma 63. (Luis Carlos Galán) Se limpia la cara.



Fotograma 64. (Diario *El Espectador*) Contar esta historia.



Fotograma 65. (Guillermo Cano) Mi patria no cae.



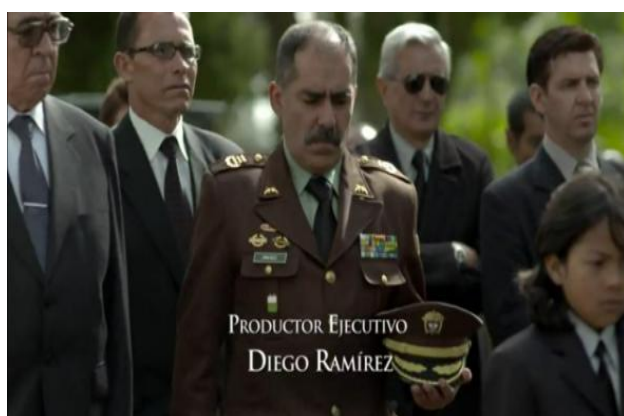
Fotograma 66. (Diario *El Espectador*) Una y mil veces.



Fotograma 67. (Rodrigo Lara) Tropieza o resbala.



Fotograma 68. No la borres de tu mente. Se pone de pie.



Fotograma 69. Por nuestros muertos.



Fotograma 70. (Diario *El Espectador*) Se limpia la cara.



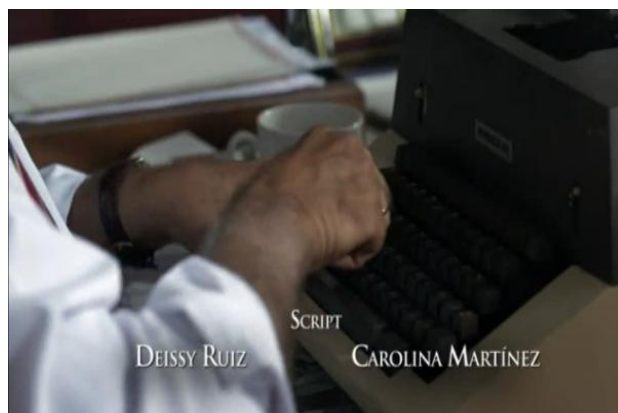
Fotograma 71. (Rodrigo Lara) Que cayeron vilmente.



Fotograma 72. (Luis Carlos Galán).



Fotograma 73. (Rodrigo Lara).



Fotograma 74. (Guillermo Cano).



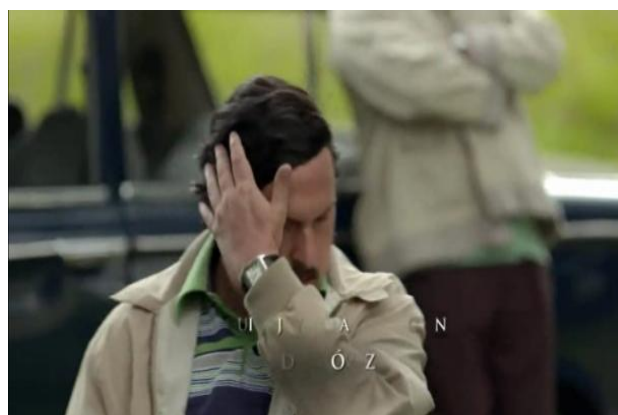
Fotograma 75. (El Espectador) ¡Nunca más!



Fotograma 76. (Pablo Escobar).



Fotograma 77. (Diario El Espectador).



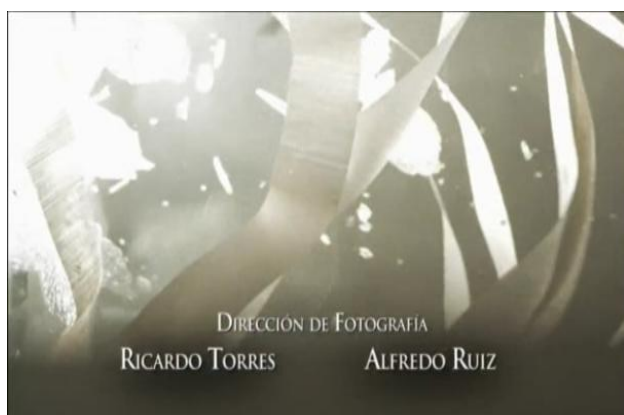
Fotograma 78. (Pablo Escobar).



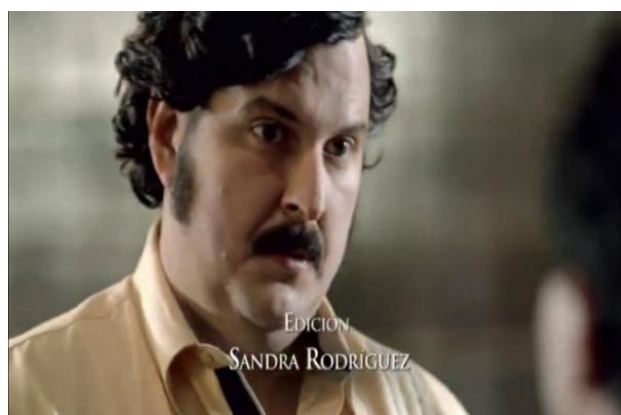
Fotograma 79. (Rodrigo Lara).



Fotograma 80. (Pablo Escobar).



Fotograma 81. (*El Espectador*) Que no se borre de tu mente.



Fotograma 82. (Pablo Escobar).



Fotograma 83. (*El Espectador*) En honor a nuestros muertos que cayeron vilmente.



Fotograma 84. (Casa de Pablo Escobar).



Fotograma 85. (Divino niño de Atocha, alusión a Pablo Escobar).



Fotograma 86. (Diario *El Espectador*).

Fotogramas 53-86. Segunda secuencia video clip introductorio de cada capítulo

Con base en las imágenes anteriores me interesa destacar algunos aspectos del *video clip*. En primer lugar, el uso frecuente –que se mantiene también en la teleserie– de cámaras para interpelar al público espectador haciéndole sentir que forma parte de lo que sucede en pantalla como ocurre en los fotogramas 53, 58, 63 y 68. En la 53 Pablo Escobar camina recto hacia la recepción dentro de un hotel mientras gira la cabeza para mirarnos fijamente y con aire desafiante e intimidante a través de la cámara por estar allí mirándole. En el 58, el sicario apunta también hacia la cámara, por extensión al público, disparando a todo lo que tiene en frente. En el 63, como público espectador, vamos dentro del coche con Luis Carlos Galán, acompañándole a recorrer un lugar del país en su campaña electoral, con lo cual, de paso se sugiere que vamos con él y con sus ideas, como país, vamos dentro del mismo coche con Galán. El 68, a mi parecer el más impactante, cuando alguien está levantando la bandera de Colombia que hace honores a un ataúd próximo a ser enterrado; el manejo de la cámara nos ubica dentro del ataúd, de modo que quienes serán enterrados somos los espectadores y las espectadoras, es decir, las personas que forman el país. En el transcurso de la serie se comprende que ese ataúd es el de Rodrigo Lara Bonilla en su funeral, hecho que una vez ha sido relacionado, implicaría una especie de muerte del país a través de su muerte.

En segundo lugar, el fotograma 79 contiene varios elementos interesantes en su construcción. En el centro se encuentra el ataúd de Rodrigo Lara Bonilla de forma horizontal, expuesto con honores (cubierto con una bandera de Colombia), al parecer en el edificio del Congreso de la República. Aunque en la imagen no existe algún elemento que señale que el

sepelio representado es el de Lara Bonilla, esta fotograma se puede relacionar con el 71, en donde varios hombres llevan un ataúd de salida de un Edificio Gubernamental (aparentemente el mismo en el cual estuvo en el 79) y uno de quienes lo llevan es Luis Carlos Galán, por tanto es imposible que el muerto sea él; se descarta también que sea Guillermo Cano por los honores de este funeral (el lugar de velación, las banderas de Colombia y la policía militar custodiándolo). Adicionalmente, después de ver las primeras diez horas de la serie se sabe que esa imagen corresponde a la muerte de Rodrigo Lara Bonilla. Sin embargo, sin haber hecho la asociación con este último, el ataúd puede simbolizar también la muerte de los tres personajes, en cuyo caso serían representadas como muertes de dolor nacional. Me referiré a los elementos de esta imagen y su asociación con la muerte de Lara Bonilla.

Atrás del ataúd hay dos banderas de Colombia, frente al mismo dos velones blancos encendidos puestos perpendicularmente a las banderas, y en cada uno de sus extremos (izquierdo y derecho), como en el centro se encuentra un ramo de flores fúnebres. Está rodeado por tres pinturas históricas de Colombia: en el extremo izquierdo, tras las flores se puede ver la parte superior de la obra “Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio”⁶³, la cual trata el momento en que Policarpa, la heroína más reconocida de las luchas patriotas por la independencia de Colombia, es conducida hacia la plaza en la que fue fusilada por el régimen español en 1817; la Pola (como también se le conoce) es recordada por morir a causa del convencimiento de sus ideales y su coraje inquebrantables, se cuenta que al momento de morir, en lugar de confesar arrepentimiento por la causa independentista para salvar su vida, gritó la valentía que sentía de morir por la libertad de la patria (Castro, 1996). En el extremo derecho, también tras las flores se vislumbra un trozo de la parte superior de la obra “Muerte del general Santander”⁶⁴ del pintor Luis García Hevia, obra que trata la agonía de Santander, prócer de la independencia, conocido como el “hombre de las leyes” por su inflexibilidad ante el cumplimiento de éstas. En la parte central hay una pintura acerca de Simón Bolívar en el Congreso de Angostura de 1819, la primera reunión con representantes elegidos por provincias para buscar una salida a la inestabilidad política de la época; allí se funda la República de Colombia, a Bolívar se le otorga el título de Libertador y es elegido presidente (Jaramillo, 1970). Estamos entonces ante la asociación de Rodrigo Lara Bonilla con tres símbolos importantes en la historia del país: se nos sugiere que, como La Pola,

⁶³ Se trata de un óleo del siglo XIX, cuyo autor no es identificado. Se encuentra en el Museo Nacional de Colombia en Bogotá. (Calderón, 2004).

⁶⁴ Óleo 184. Se encuentra en el Museo Nacional de Colombia en Bogotá. (Calderón, 2004).

murió valientemente por la lucha de sus ideas políticas, las cuales ni la amenaza de muerte pudo callar; como Santander, sus acciones fueron inquebrantables en la promoción del cumplimiento de la Ley; y el momento fundacional de la República de Colombia mediante una asamblea constitucional, asociado con Lara Bonilla (quien además de Ministro de Justicia había sido congresista), de una parte, por la posibilidad de haber transformado el país y, de la otra, con la práctica democrática del libertador. La muerte de Lara Bonilla simboliza la muerte de la democracia y de las leyes —o cuando menos un golpe muy fuerte—, pero al mismo tiempo, la inspiración para seguir luchando con valentía por un país diferente.

En tercer lugar, la ubicación de la secuencia de imágenes de la segunda parte del video clip nos sugiere el hilo narrativo de la historia que será contada en el relato audiovisual: la división binaria entre el bien y el mal donde cada polo tiene sus representantes. Los fotogramas 53 a 58, 62, 76, 78, 80, 82, 84, y 85 correspondientes a Pablo Escobar, abren y cierran el relato configurando a un hombre intimidante, desafiante, poderoso debido a su dinero y al ejercicio de la violencia armada. Se trata de un hombre casi siempre acompañado de hombres que le cuidan; un hombre que como narcotraficante posee lujos excesivos y todo cuanto desea, hasta la mujer más elegante y glamurosa como lo representa el fotograma 55, con todo lo que implica la objetualización de la figura femenina al ser equiparada con un jet privado (aquí ella es una posesión más que el millonario narcotraficante toma en sus brazos, mientras ella se lanza hacia él sin tocar el suelo, el cual está cubierto de pétalos de flores para no pisar la realidad y ambientar el sueño romántico). Además, Escobar es el malvado que en su guerra contra el bien tuvo victorias contundentes como lo reflejan los fotogramas 68 a 71, 75, 79, 77, 79, 81, 83 y 86 relacionadas con la muerte de Rodrigo Lara Bonilla y con la explosión del edificio del periódico *El Espectador*.

Aunque el público televidente sabe que Pablo Escobar está muerto, por tanto ese debe ser el desenlace de la serie, al finalizar el video clip no se representa su muerte, sino la persecución que vive por la policía, la cual llega hasta su espacio más íntimo, el hogar del capo, —típico de la postelevisión— como lo muestra el fotograma 84. Este fragmento de la persecución cierra con el primer plano de un cuadro del Divino Niño de Atocha, el santo de devoción de Pablo Escobar y de su madre, patrono de las personas que se encuentran en prisión por injusticias y de las que sufren malas condiciones económicas, a quienes el Niño Santo provee de lo necesario para vivir (ver fotograma 85). Esta secuencia sugiere que Pablo Escobar podría estar vivo, no para

alimentar el mito de su inmortalidad, sino para señalar el peligro de que en cualquier momento puede surgir un nuevo Pablo Escobar y que la figura del capo puede representar, en el sector empobrecido de la sociedad colombiana, a ese santo que en su momento proveyó a mucha gente lo que necesitaba para vivir. Una representación ambigua para los efectos que dicen los productores buscan con la serie, pues ubica a la gente empobrecida como sospechosa de encarnar el mal y al mismo tiempo les motiva para hacerlo, a través de la figura del santo proveedor que corrige las injusticias.

Entre tanto, los íconos del lado del bien de la división binaria construida narrativamente son los personajes de Luis Carlos Galán, Rodrigo Lara Bonilla y Guillermo Cano, como lo indican los fotogramas 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 73 y 74.

Sin quitar un ápice del dolor que sintieron los familiares y personas allegadas a Luis Carlos Galán, Rodrigo Lara Bonilla, Guillermo Cano y a las demás víctimas de alta jerarquía en los sectores del periodismo y la política, cuyas representaciones tienen un énfasis especial en la teleserie, y sin negar que durante la década del ochenta estos tres personajes se caracterizaron por su oposición férrea y de denuncia frente a las acciones corruptas e intimidantes alcanzadas por el Cartel de Medellín con o hacia sectores del Estado, la teleserie es uno de los posibles discursos sobre ese pasado, pero construido (entre 2009 y 2012, año en que empieza a circular) desde un lugar privilegiado del cual forman parte dos víctimas de la época, cuya lectura de los hechos entra a formar parte de la memoria colectiva. Esto no quiere decir que las personas con altas posiciones políticas, económicas y sociales son menos víctimas que otras o sufren menos que otras o sus relatos no merecen ser escuchados. Lo que me interesa señalar a este respecto es que no todas las víctimas en Colombia se encuentran ubicadas en lugares estratégicos de poder económico, social o político para hacer circular de forma masiva sus relatos sobre el pasado, como en este caso pueden hacerlo Juana Uribe y Camilo Cano desde el Canal Caracol como lugar de producción.

Si bien es cierto que a lo largo del producto audiovisual se presentan múltiples personajes que resultan siendo víctimas de la violencia del cartel de Medellín, comandado por Pablo Escobar, ya sea porque estaban en los lugares en los que estallaron bombas, porque trabajaban como agentes de policía, porque de alguna manera le habían desafiado, mentido o traicionado, porque trabajaban para él, porque siendo sus empleados habían cometido un error grave, porque le denunciaban o porque no cedían ante sus sobornos, entre otras razones, con algunas

excepciones, estos personajes tienen poca duración e importancia en la trama y se exhibe escasa información sobre sus familias, sus historias, sus pensamientos, etc. Parece que estas víctimas entran más a formar parte del caótico espectáculo de violencia requerida para ambientar el simulacro histórico posttelevisivo.

Así las cosas, en términos de la selección de víctimas y hechos del pasado, *Escobar, el patrón del mal* no es un objeto de la memoria incluyente en representar a “las víctimas” de la violencia de aquellos años, como afirman la productora general y el productor, en tanto que, como he mostrado, dentro de la población víctima de la época el protagonismo lo tienen los tres personajes señalados anteriormente, seguidos de otros ubicados en altos estrados de los sectores político, policial y de medios de comunicación del país. El protagonismo de estos últimos viene dado, no solo a través de la asignación de nombres reales a algunos personajes, en tanto que otros son representados con nombres ficticios —varios de ellos parecidos o alusivos a los reales—, sino también al espacio dedicado a representar los rasgos que les definen como personas buenas, los sufrimientos que padecieron y el dolor de sus familiares.

10.2 Narratividad e idea moralizante

En cuanto al segundo eje de análisis, tal como lo anuncia el video clip descrito anteriormente, la forma de narrar los hechos ocurridos a las víctimas responde a una división entre el bien y el mal que trivializa y reduce la problemática nacional a un juicio moral que el relato cumple la función de fijar: en Colombia coexisten los sectores del bien y del mal, entre los cuales las personas son autónomas en decidir a cuál bando pertenecen, de modo tal que quienes eligen deben asumir su responsabilidad y el castigo que les corresponda, en caso de haber elegido el mal.

Los representantes del bien son en su mayoría personas pertenecientes a la aristocracia política, de medios de comunicación y policial del país —también la económica aunque no se haga alusión directa a los nexos entre ésta y las tres anteriores—, mientras que del lado del mal son los narcotraficantes y la gente que trabaja para éstos, en mayor proporción, personas empobrecidas de las que no se presenta ninguna contextualización sobre cómo llegaron a elegir el mal, simplemente aparecen como seres que irremediablemente y sin escrúpulos hacen el mal, como lo ejemplifican las escenas en las que por orden de Pablo Escobar son reclutados personajes como el Chili (el sicario más fiel de Escobar) o el Topo.

El lado del mal también lo conforman personajes ambiciosos fácilmente sobornables con dinero, dentro de ellos, funcionarias y funcionarios de entidades del Estado, desde cargos bajos hasta cargos altos como un político del partido liberal reconocido a nivel nacional y otro, aliado del anterior y de Escobar, pero con un perfil bajo y de reconocimiento local en su ciudad de influencia. Vale la pena mencionar aquí que, si en el contexto colombiano de la época que recrea la serie y en el actual los políticos relacionados con el narcotráfico fuesen solo uno o dos, Colombia sería el país de las maravillas.

Sin embargo, la idea moralizante que promueve la serie va dirigida especialmente a las personas pobres del país, pues en su mayoría son representadas como responsables directas del narcotráfico, las violencias y la ilegalidad por haber elegido el bando del mal, desconociendo la complejidad de la realidad colombiana, así como la responsabilidad del Estado, no solo de hacer presencia en todas las regiones, sino también de garantizar el cumplimiento de los derechos humanos universales y la igualdad de oportunidades. Por tanto, la serie tiende a criminalizar la pobreza y a quienes la encarnan, pues sugiere que son potenciales delincuentes, en lugar de criminalizar o por lo menos denunciar el sistema económico, las situaciones y los sectores que la originan y se benefician de ella.

Además de las múltiples escenas en las que los pobres encarnan el mal, o partes de los diálogos que hacen alusión a esa responsabilidad individual de decidir entre los dos caminos, la idea moralizante se refuerza a través de dos mecanismos importantes en el texto: en primer lugar, la música, específicamente el tema principal que acompaña el videoclip de apertura de la teleserie y varias de las escenas a lo largo de las 77 horas de duración, y en segundo lugar, el video clip con el cual finaliza el relato.

La música de la teleserie fue realizada por el cantante de salsa colombiano Yuri Buenaventura, cuya historia de vida encarna un ejemplo de superación acorde a la idea moralizante movilizada por la narrativa del texto. Yuri creció en Buenaventura, un distrito sobre el Mar Pacífico en el cual queda uno de los principales puertos de Colombia. Se trata de una zona de alto comercio y biodiversidad, pero al mismo tiempo una de las más empobrecidas del país, pues según cifras del Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE de 2010 el 34,52% de los habitantes de la cabecera municipal y el 47,32% del resto de su territorio viven con Necesidades Básicas Insatisfechas. Además enfrenta bajos índices de educación y de oportunidades para su población joven, pues de la población total solamente el 32,6% alcanza el

nivel secundario y el 7% el nivel superior y de postgrado. Debido a su ubicación estratégica, es una de las zonas del país más azotadas tradicionalmente por el narcotráfico y la violencia entre bandas armadas ilegales, guerrillas y grupos paramilitares (*El país*, 2014).

Yuri Buenaventura emigró a París hacia 1988 cuando tenía 19 años de edad, justo en la misma década de violencia comandada por el cartel de Medellín que busca representar la teleserie. Su idea era aprender francés y estudiar economía, sin embargo no tenía respaldo económico alguno ni bases mínimas del idioma. Como él mismo lo cuenta en varias de sus entrevistas recientes, el trayecto desde su llegada a París hasta alcanzar la fama y el éxito en la escena musical europea, fue de muchos años de necesidades y penurias incluyendo tres años de indigencia viviendo en las calles y varios intentos de suicidio. Como vemos, es el ejemplo perfecto de un joven empobrecido que pese a su situación en Colombia eligió el camino del bien, pero aunque la teleserie no lo relate de alguna manera o el público televidente no sepa su historia, tuvo que buscar el camino del bien arriesgándose a abandonar el país a su suerte porque el suyo no le ofrecía mayores opciones.

Un dato adicional que conecta a este cantautor colombiano con la producción televisiva, también relatado por él mismo, es que durante uno de sus momentos difíciles en París, fue Nancy Restrepo, recientemente enviudada tras el asesinato de su esposo Rodrigo Lara Bonilla, quien le brindó ayuda para hacer algunas presentaciones musicales a través de la Embajada Colombiana en la cual ella trabajaba.

El tema principal de la presentación de la teleserie es *La última bala*, inspirado en los crímenes de Pablo Escobar y que según Buenaventura “nace de profundas charlas con Juana Uribe, quien tenía muy claro que la música debía llevar sonoridades urbanas para sensibilizar al público joven que no vivió esa época” (Martínez, 2012). El tema pertenece a una fusión entre la salsa, género musical importante en Colombia por su origen popular y por la facilidad con la que conecta el cuerpo, la sensibilidad y el baile, y el *rap*, género juvenil y callejero de denuncia, más escuchado en sectores marginales de las ciudades del país. La letra de la canción es la siguiente:

Vamos caminando, vamos avanzando
 El sol de un día nuevo nos va iluminando
 Rostros desconocidos, un dolor no merecido
 Llevamos una luz que apagar, nadie ha podido

Rostros de mi gente, rostros sencillos

Y juntos decimos ante nadie me humillo
Nada nos detiene, ninguna presión
A nada le teme esta gran nación

Vendrán terremotos, corruptos y mafiosos
Hombres o mujeres ya no hay miedosos

Coro: Se mata la gente, pero no las almas
Mi patria no cae, tropieza o resbala
Se pone de pie, se limpia la cara. (Bis)

Frente a la oscuridad inclemente
De criminales mentes
Se levantó mi gente
Y se limpió la cara

Aunque mi rostro es de barrio de techos de lata
Mi alma y mi esencia no la compras con plata
Una nación completamente maniatada
Entre narcotráfico y corrupción
Mi bandera secuestrada

Una patria como la mía, tropieza o resbala
Pero se pone de pie y se limpia la cara
Aunque tú seas el patrón, apunta bien tus armas
No sea que por justicia te toque la última bala

Mucha plata repartiste por los barrios
Convertiste a mis hermanos en sicarios
Que esta historia no se borre de tu mente
En honor a nuestros muertos que cayeron vilmente

Coro: se mata la gente, pero no las almas
Mi patria no cae, tropieza o resbala
Se pone de pie, se limpia la cara. (Bis)

Mi patria no cae, tropieza o resbala
Se pone de pie, se limpia la cara

Contar esta historia
Mi patria no cae
Una y mil veces
Tropieza o resbala
No la borres de tu mente
Se pone de pie
Por nuestros muertos

Se limpia la cara
 Que cayeron vilmente
 ¡Nunca más!
 Que no se borre de tu mente
 En honor a nuestros muertos que cayeron vilmente.

Como vemos, aunque se menciona que el país está atrapado entre el narcotráfico y la corrupción, la letra de la canción no se dirige a los políticos, empresarios o miembros de las fuerzas policiales o militares que se aliaron con Pablo Escobar para favorecerse económica y políticamente, muchos de los cuales en el presente del recordar en el cual se hizo la serie gozaban —y gozan aún— de esos beneficios sin que eso se haga público. Tampoco se dirige al Estado o a los sectores que han gobernado el país durante años incrementando las desigualdades económicas, la desigualdad en el acceso a oportunidades y la concentración del ingreso del país en una minoría poderosa. La canción con su letra y ritmo está hablando a los jóvenes que viven en “casas de techos de lata” para decirles que se levanten y se laven la cara, que si optan por el camino del bien Colombia será mejor. Este mensaje se hace más directo aún en el video clip que cierra el último capítulo de la serie, el cual está acompañado por la misma canción y se compone de una secuencia de imágenes de personas —en su mayoría jóvenes— de barrios populares que sonrían haciendo sus actividades cotidianas; el mensaje del *video clip* sugiere un país en paz gracias a que estas personas optaron por no elegir caminos delictivos.

Yuri Buenaventura sostiene que Juana Uribe le propuso hacer la música de la teleserie teniendo en cuenta que el objetivo era hacer memoria de los hechos ocurridos, además, que las charlas con la productora le permitieron tener una lectura de la historia diferente, en tanto que su familia fue atacada por Escobar, en palabras del cantante: "sus pautas se centraron concretamente en la memoria, para que no haya olvido de lo que se vivió durante ese trágico periodo, y en las víctimas, para rendirles un homenaje sincero, honesto y respetuoso". (Martínez, 2012).

Además de la canción principal, la banda sonora compuesta por Buenaventura combina salsa y balada en cuatro temas que acompañan y movilizan los afectos hacia los personajes de las víctimas relacionadas con la política tradicional, dentro de las cuales están los tres personajes que reciben mayor protagonismo en el audiovisual: *El guerrero*, en memoria a la muerte de Luis Carlos Galán Sarmiento; *Valle de rosas*, para despedir a Guillermo Cano; *No estoy contigo*, inspirada en el drama del secuestro de periodistas y familiares de políticos ordenado por Pablo Escobar, específicamente el de Diana Turbay, hija del expresidente Julio César Turbay; y *No me*

dejes, una versión del tema *Ne me quitte pas* que el cantautor hizo en español en versión salsa y en esta oportunidad logró una adaptación más lenta para acompañar las escenas de la muerte de Rodrigo Lara Bonilla, la cual, en palabras de Buenaventura, salió “de los recuerdos de la dulzura de Nancy Restrepo de Lara (esposa del ministro asesinado), cuando llegó a París con sus hijos, su fragilidad, su dignidad y su fuerza, y que lleva una carga importante de amor, porque ella, a pesar de su dolor y su tragedia, no les transmitió rabia a sus hijos.” (Martínez, 2012).

El objetivo de hacer memoria para que no haya olvido, presente en la banda sonora y en la imagen que aparece en pantalla al inicio de cada capítulo, ha sido reiterado a través de múltiples entrevistas hechas a Juana Uribe y a Camilo Cano en prensa, revistas y programas periodísticos de televisión y de radio, así como en la publicidad de la teleserie. A continuación veremos qué ocurre con este objetivo, sus implicaciones con el tipo de memoria promovida por la teleserie, cómo se articula con la idea moralizante establecida narrativamente y las funciones que cumplen en el contexto colombiano.

10.3 Memoria e idea moralizante, ¿qué función cumplen?

Antes de hablar del tipo de memoria promovida por la teleserie considero de suma importancia partir de una idea fundamental abordada conceptualmente en la primera parte de esta investigación: La Memoria Colectiva no es Historia, sin embargo, la Historia entra a formar parte —y es necesario que lo haga— del amplio campo que es la Memoria Colectiva para enriquecer las múltiples construcciones discursivas y formas de expresión de las relaciones entre el pasado y el presente de una sociedad, dentro de las cuales, para el caso colombiano, la serie televisiva *Escobar, el patrón del mal*, es una de ellas.

Ahora bien, dado que la memoria es producto de la selección de hechos del pasado —por tanto, la omisión de otros—, realizada desde un lugar específico del presente, es cambiante dependiendo de quien recuerda y del presente desde el cual se recuerda, esto implica que la memoria no es estática, ni siquiera viniendo desde un mismo lugar de producción. En esta medida, como lo señala Rieff (2012), la memoria está más ligada a las emociones y a la consecución de un objetivo político o ideológico en el presente del recordar, cuyo umbral de alcance en el tiempo es limitado, lo cual explica que un acontecimiento recordado en determinado momento como algo crucial a través de cualquier objeto, en una etapa histórica posterior pase inadvertido.

No es posible ni pertinente pretender que un relato como la serie televisiva *Escobar, el patrón del mal* nos cuente, parafraseando una de las intenciones expresas desde su lugar de producción, “cómo ocurrieron los hechos en realidad”. Esta narrativa no exhibe perspectivas de los acontecimientos del pasado diferentes a la que desde el lugar de producción es vista e interesa poner a circular. Esto se refleja en la selección y exclusión de hechos a representar, en la mayor fuerza que se da en el relato a unos que a otros y en la lectura que sobre los mismos ofrece la representación. Sin embargo, teniendo en cuenta que este producto pretende recrear los hechos ocurridos en Colombia a lo largo de 23 años en torno a la figura de Pablo Escobar, sobre todo durante la década del ochenta y hasta 1993, considero que se trata de un objetivo bastante ambicioso dada la complejidad del contexto colombiano de la época, de manera que no puede ser abordado como un fenómeno suspendido en el tiempo y aislado o conectado superficialmente con los demás acontecimientos paralelos –tal como lo hace esta teleserie–. Antes bien, debe ser tratado como un momento conectado con el resto de la realidad nacional de aquél presente, que forma parte de un continuum histórico según el cual existen factores políticos, económicos, sociales y culturales que le anteceden y, sobre los que, a su vez, tiene implicaciones en los años posteriores.

Reconociendo que la memoria no es historiografía y que el objetivo de esta investigación no es hacer una revisión histórica sobre los hechos representados en la teleserie –tarea que en sí misma desbordaría una sola investigación–, no deja de ser alarmante el tratamiento superficial que en ella se hace de múltiples sucesos sensibles para millones de víctimas en el país, en razón a que siguen en la impunidad porque no se ha esclarecido la verdad y la justicia no ha sido efectiva o transparente. A este respecto considero imprescindible señalar las masacres y demás hechos victimizantes perpetrados por grupos paramilitares que siguen siendo una herida abierta en múltiples casos y, peor aún, que reductos de dichos grupos continúan operando en el país; o la desaparición y tortura de sobrevivientes de la Toma del Palacio de Justicia con responsabilidad directa de miembros del Ejército de Colombia, detalle que es excluido de la representación audiovisual pese a que al momento de su realización ya había sido apresado y condenado el Coronel Alfonso Plazas Vega como uno de los responsables directos de esos hechos. Basta con imaginar ¿qué sentirían las víctimas de a pie, esas que no son representadas con nombres propios en *Escobar, el patrón del mal*, al ver en la pantalla una imagen caricaturesca y banal de esos personajes que marcaron sus vidas?

Así mismo, no deja de sorprender el tratamiento –también la omisión– que este producto hace de sucesos históricos que tienen un carácter político o ideológico distante al orden hegemónico. Dentro de ellos considero importante señalar la exclusión, satanización o banalización de discursos o proyectos políticos de izquierda que durante la época representaban opciones alternativas al bipartidismo tradicional. Principalmente me refiero a la invisibilización de la Unión Patriótica (UP), un movimiento político de gran envergadura que nació en 1985 tras un acuerdo de cese al fuego, tregua y paz entre el gobierno y la guerrilla de las FARC. La UP surgió como un frente amplio conformado no solo por comandantes y guerrilleros rasos, sino también por líderes sociales e indígenas, estudiantes, sindicalistas e intelectuales que prometía ser el camino para que, después de 35 años de conflicto armado, la guerrilla en su totalidad dejara las armas para tomar la vía política. En 1986 la UP consiguió la votación más alta para un partido independiente en la historia del país representada en: 14 Congresistas (entre ellos dos comandantes guerrilleros), 18 Diputados de Asambleas Departamentales, 335 Concejales, y Jaime Pardo Leal alcanzó más de 320.000 votos en su campaña presidencial. A partir de entonces, empezaron las persecuciones, las amenazas y el genocidio de las personas vinculadas al partido, fueron asesinadas cerca de 3000 hombres y mujeres (Contravía, 2011). En la teleserie se le cambia el nombre al partido, únicamente se representa la muerte de uno de sus candidatos presidenciales y nunca se hace alusión a su proyecto político, ni a lo que significó su exterminio para el país.

Algo similar ocurre con el grupo guerrillero M-19 (Movimiento 19 de abril⁶⁵), cuya representación se reduce a un grupo de tontos delincuentes al servicio de Pablo Escobar bajo un discurso político de izquierda trivializado. Aunque posteriormente, a la altura del 75% del total de la teleserie, aparece el partido político Alianza Democrática M-19 para recrear el asesinato de su candidato presidencial, Carlos Pizarro, la construcción del personaje es bastante superficial, como lo es también la hondura de su discurso. Los nombres del grupo, el partido y los personajes no se corresponden con los reales. Como dato importante, señalo que el partido Alianza Democrática M-19 fue fundado en 1990 tras el acuerdo de desmovilización y dejación de armas del Grupo Guerrillero M-19 con el gobierno colombiano. El partido logró reunir diferentes corrientes de izquierda, dentro de ellas sobrevivientes de la UP, así como un respaldo importante

⁶⁵Este movimiento se autodenominó M-19 para recordar que, desde su perspectiva, en las elecciones del 19 de abril de 1970 fue elegido presidente Misael Pastrana Borrero (partido conservador) bajo situación fraudulenta, por encima de quien parecía que ganaría en franca lid, Gustavo Rojas Pinilla.

en el país, evidenciado en su amplia participación en la Asamblea Nacional Constituyente que dio origen a la Constitución Colombiana de 1991.

Precisamente, al preguntar a la productora general acerca del proceso de selección de hechos del pasado para ser contados en la teleserie, manifiesta que la producción fue hecha con la mayor responsabilidad posible, sobre todo con las víctimas, en tanto que se reunieron con sus familias para contarles cómo se representaría a sus seres queridos. Sin embargo, es claro que esto ocurrió solo con una parte de las víctimas, algunas de las que aparecen en el listado de la Tabla 3, aquellas que conocían y por tanto les era más fácil contactarse:

Diana: ¿Cómo priorizan y legitiman algunas de las historias de la realidad nacional para ser contadas en la teleserie? Te pongo un ejemplo. Tú nos hablabas de cómo sale la muerte de Galán, la muerte del Ministro Lara, pero hay otras muertes a las que se les invierte menos tiempo en la serie, menos en sus familias, etc., ¿cómo se hace esa construcción?

Juana: Pues, nosotros creemos que de las víctimas de Escobar, las que trascendieron en medios mucho, fueron las de Galán, las de, digamos, tenían esa dimensión, pero además, era lo que más yo conocía, digamos Camilo, las que Camilo conocía y a las familias que yo tuve más acceso. Hubo otras que a mí siempre me queda la espina, digamos, que son los militares, que lo hizo el libretista, yo no lo hice, sino lo hizo él y yo no tenía como tanto acceso y por ejemplo los de la rama judicial, que era más difícil hacerlo.

Diana: ¿Y la gente de la UP (Unión Patriótica)?

Juana: Los de la UP, sí. Pero yo me senté por ejemplo con... yo sí lo hice con la viuda de Bernardo Jaramillo, pero es que los de la UP fueron cientos. Era más difícil, pero con la viuda de Bernardo, con Mariela, me senté, le mostré, le mostré el casting, hice el mismo proceso que hice con la mamá de Diana Turbay o con Rodrigo Lara, con, pero digamos cuando era masivo, era más complejo. Pero ahora, entiendo, hay un sesgo, pero es que eso fue también tanta gente. Cada policía de esos merece...

En la misma línea, respecto a la posibilidad o no de que el relato circule múltiples visiones sobre los hechos seleccionados para la construcción de memoria histórica, Juana Uribe fue enfática en afirmar que su relación con el proceso de construcción audiovisual no es como historiadora, sino como narradora y que en esa medida tiene un punto de vista el cual hace presencia en sus productos, aunque trata de tener en cuenta otras visiones. En sus palabras:

Yo tengo que entender en un momento que yo no soy periodista ni soy historiadora, soy narradora. Cuando empecé mi carrera, yo le dije a mi mamá que quería ser periodista y me retiré de derecho, dije que lo que quería era escribir. Y cuando me fui a hacer periodismo y me di cuenta de lo que era el periodismo y la obligación con la verdad y esta cosa, salí corriendo y dije: “no, no, no, yo me la quería era inventar”. Me parece que uno siempre debe tener un punto de vista, a mí me parece que es como una posición de vida. Que uno tiene el punto de vista en lo que hace (...) y sobre todo cuando uno escoge una cosa, dejar ir la otra, eso ya es punto de vista (...) Yo por ejemplo cuando el hijo de Escobar dijo “que esa serie era una porquería”, yo digo: “haga una, haga la suya. Cuente la historia”, o sea, maravilloso que gasten su energía y su cosa en contar las historias desde donde las vio él y le dije: “consígase la plata y la credibilidad para que se la pongan y hágalo a ver si es que tiene todo un tema”. Sí, la respuesta es por supuesto que uno toma posición. Uno no es periodista, tiene que tener claro que es lo mismo que una novela de ficción, de libro.

Yo lo trato de hacer, en sentido en que vuelvo plural la escritura ¿Sí? Yo me siento con un grupo de más gente y oigo más visiones para que no sea solo la mía.

Como vemos, la relación realidad-ficción o historia-ficción o memoria-ficción en la serie *Escobar, el patrón del mal* es ambigua, por supuesto no en términos semióticos si entendemos que toda toda representación no es la realidad, sino precisamente, una construcción a partir de ella. Sin embargo, en la medida en que las representaciones son formas de expresión, comprensión y organización del mundo que se integran en las acciones concretas de los sujetos en sus culturas, la relación realidad-ficción o historia-ficción o memoria-ficción es ambigua puesto que, como he señalado y sostienen sus productores: la teleseries es producto de una selección subjetiva —sesgada— de hechos del pasado, sobre la cual no se sabe exactamente cómo ocurrieron, por eso acuden a la ficción para inventarse ese “cómo” que no encontraron en archivos periodísticos, pero al mismo tiempo su realización obedece al objetivo de contar al país cómo ocurrieron esos hechos en la “realidad”. Se basaron en el libro *La parábola de Pablo* de Alonso Salazar porque no tuvo ningún tipo de demanda, por tanto es una investigación confiable, pero no lo siguen a pie de letra porque hacen una adaptación libre del mismo⁶⁶. El objetivo del texto es contar la historia desde la perspectiva de las víctimas y hacerlas visibles con sus nombres, pero no todas las víctimas seleccionadas tienen ese tratamiento y tampoco se incluyen todas las víctimas de la época en el relato; finalmente, en cada emisión se aclara al público televidente que la serie es una “ficción basada en hechos reales”, pero al mismo tiempo al inicio,

⁶⁶ Esta aclaración aparece en un fotograma al inicio de cada capítulo.

en la música y en la publicidad le dicen que le están contando la historia del pasado que no conoce para que no se repita.

Lo problemático de esta teleserie en términos de memoria colectiva viene dado en dos sentidos. El primero, que en la actualidad colombiana, en medio del afán por la construcción de memoria histórica para evitar la impunidad de eventos atroces en el marco de la violencia generalizada y del conflicto armado, y con una masa poblacional carente de formación política e histórica y, sobre todo en las ciudades, casi enteramente desinformada sobre las diferentes vivencias, causas e implicaciones que han traído la violencia y la guerra en las regiones del país que la han vivido, el producto televisivo se vende al público como una especie de verdad histórica susceptible de ser fácilmente tomada como si lo fuera, con todo y la superficialidad en el tratamiento y contenido histórico que exhibe.

Si, como he planteado, la memoria no da cuenta de “la realidad” sino de una selección de hechos del pasado, subjetiva y dependiente del presente del recordar, más ligada a las emociones que a la Historia, el segundo elemento, más problemático aún, es la función que cumple este relato sobre el pasado en el contexto colombiano, pues como lo señala Rieff “Lo que sí merece atención es lo fácil que resulta que las naciones “revisen” y “reescriban” su memoria colectiva. Eso bastaría para indicarnos cuánto más cerca está la memoria histórica del mito, por un lado, y de la política contemporánea y la ideología, por otro, que de la historia.” (Rieff, 2012: 28),

En este orden de ideas, el tipo de memoria promovida por la serie se encuentra estrechamente ligada con la idea moralizante fijada narrativamente y, juntas, cumplen una función ideológica en el contexto colombiano: recuperar la confianza en la clase política dirigente que tradicionalmente ha venido gobernando el país de la mano de los grandes grupos económicos que controlan los medios de comunicación, para mantener la reproducción social del orden establecido (jerárquico, desigual y excluyente) que ha sido amenazado debido a la falta de presencia efectiva del Estado en todo el territorio nacional –una de las causas del conflicto armado en Colombia– y a los grandes escándalos de corrupción política durante el siglo XXI. Dicho escándalo hunde sus raíces en la época que narra la teleserie, pero durante la primera década del siglo XXI brillan por su impunidad.

Para comprender por qué es necesario recuperar la confianza en esa clase dirigente es necesario recordar lo siguiente. En la segunda parte de esta investigación, presenté un panorama del contexto histórico colombiano en términos de la articulación de tres enemigos del Imperio

(comunismo, narcotráfico y terrorismo) a lo largo de la guerra que el país enfrenta desde mediados del siglo XX, junto con las acciones emprendidas al respecto por los diferentes gobiernos; además, en el octavo capítulo presenté el devenir de la televisión nacional (pública y privada) y sus nexos con algunos de dichos gobiernos, nexos que pese a la dificultad en el acceso a este tipo de información, quedó claro que el medio televisivo –también los demás medios de comunicación– ha tenido una fuerte incidencia en la política del país y viceversa.

Si bien el relato de la teleserie no se enmarca en el contexto histórico colombiano en mención, aunque se vista de historia debido a la presentación cronológica de los hechos seleccionados, mucho menos lo hace respecto a las implicaciones que ese marco histórico del pasado trajo al presente desde el cual se recuerda, específicamente respecto a los dos gobiernos de Álvaro Uribe Vélez (2002 a 2010) en lo concerniente a que su gestión representó la concreción del proyecto político narco-paramilitar (gestado desde los años ochenta) en razón a los favorecimientos que otorgó a estos grupos ilegales (ver capítulo IV, parte II) y a la investigación de cerca de cuarenta congresistas que apoyaron su reelección por sostener vínculos en las regiones con el narco-paramilitarismo.

Ahora bien, el texto audiovisual en el que centramos la investigación fue construido entre 2009 y 2012, es decir, a finales del gobierno de Álvaro Uribe y comienzos del primer periodo de gobierno del actual presidente Juan Manuel Santos. Vale la pena mencionar que Santos fue Ministro de Defensa del segundo periodo presidencial de Uribe tras haber apoyado su reelección y que, para llegar a la presidencia, recibió el espaldarazo de Uribe dado que su propuesta electoral prometía dar continuidad a la política de Seguridad Democrática y a la presión militar a la guerrilla iniciadas por Uribe. Sin embargo, a mediados de 2013, cuando Santos decidió iniciar un proceso de Paz con la guerrilla de las FARC-EP, Uribe fundó un nuevo partido político y se convirtió –aún lo es– en opositor acérrimo al gobierno de Santos (La Silla Vacía, 2017).

Hago mención a esta relación Santos-Uribe porque la considero relevante en términos de los nexos entre política y medios de comunicación, en particular, con la función política que cumplen la memoria y la idea moralizante promovidas por la teleserie por una razón concreta: Álvaro Uribe Vélez representa la extrema derecha del país y aunque haya llegado a la presidencia no lo hizo por pertenecer a la élite política que tradicionalmente ha gobernado el país; por el contrario, le acompaña la sombra del narco-paramilitarismo. Sin embargo, pese a que Juan Manuel Santos participó estrechamente en el gobierno de Uribe, no carga con ese lastre,

antes bien, medios como el Canal Caracol ayudan a que no sea así, debido a que Santos sí pertenece a una de las familias que conforman la élite política del país, las misma que hasta el año 2012 fue propietaria de *El Tiempo*, el periódico más importante a nivel nacional. Si Uribe representa la guerra, el gamonalismo⁶⁷ y la ultra derecha peligrosa, Santos representa la paz, la diplomacia y la derecha aristocrática que el país “necesita recuperar”.

En este orden de ideas, *Escobar, el patrón del mal*, incorpora el relato acerca de cómo un sector privilegiado de las víctimas de la violencia cometida por Pablo Escobar, vivió y ve esa época; configura un relato desde un presente de casi treinta años después de ocurridos los hechos y desde un lugar de producción como el Canal Caracol, con todos los elementos que lo caracterizan (desarrollados ampliamente en el capítulo I, parte III) y sin que eso implique que el recuerdo o el dolor de esas víctimas que cobran protagonismo en la teleserie no sea legítimo ni respetable. Al mismo tiempo, a través de la lucha moral entre el bien y el mal construida narrativamente, incorpora la función ideológica de promover la confianza en la clase política dirigente que tradicionalmente ha gobernado el país de la mano de los grupos económicos que controlan los medios de comunicación.

En medio de esta recuperación de confianza en un sector político, con el protagonismo y las formas –ya explicadas– de representar a Luis Carlos Galán y a Rodrigo Lara Bonilla, es innegable que se logra un beneficio adicional en el presente –no necesariamente calculado por sus productores–: el posicionamiento de sus hijos⁶⁸ (dedicados también a la política), como herederos de esa imagen, de ese legado; el camino para dar continuidad a lo que sería el país si sus padres vivieran. Un ejemplo de ello son los diálogos de la siguiente escena del capítulo diez (inicia en el minuto 1:53), en la cual se le enseña a Juan Manuel Galán, Carlos Fernando Galán, Claudio Mario Galán y Rodrigo Lara Restrepo lo que hacen sus padres y se les dice directamente que deben involucrarse en el mundo político:

⁶⁷ De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es un término similar al caciquismo. En Colombia es utilizado para referirse al mando de un hacendado adinerado que ejerce dominio en su región, tiene muchos peones a su cargo y brinda protección a quienes le son fieles, pero hace lo contrario a quienes contradicen o cuestionan su mando. “El gamonalismo suele ser un caciquismo rural y primitivo, que se mantiene por la influencia del dinero y por el miedo o la amenaza. Trata de controlar el destino político de su comunidad” Recuperado de: <http://www.encyclopediadelapolitica.org>

⁶⁸ Me refiero a los hijos dentro de los dos matrimonios, Galán Pachón y Lara Restrepo, ya que tanto Luis Carlos Galán Sarmiento como Rodrigo Lara Bonilla tuvieron cada uno un hijo por fuera de sus matrimonios, y de igual manera, ninguno de los dos les reconoció públicamente ni les dio el apellido antes de ser asesinados; sin embargo, lo obtuvieron años después. “Hermanos y rivales: los hijos de Rodrigo Lara Bonilla se postulan”, en *Elmundo.es*, 22 de febrero de 2010 y “Luis Alfonso Galán: el hijo desconocido de Luis Carlos Galán”, *JetSet*, 24 de junio de 2014.

(Contexto: Comida familiar en el comedor de la casa de los Galán Pachón. Sentados a la mesa se encuentran Luis Carlos Galán, su esposa Gloria Pachón y sus tres hijos: Juan Manuel, Claudio Mario y Carlos Fernando; así como Rodrigo Lara, su esposa Nancy Restrepo y su hijo Rodrigo.)

Gloria: que dicha poder reunirnos en familia así sea por un ratico, no importa.
Nancy: El ratico que lo permite la campaña porque si por ellos fuera, si tuvieran que escoger entre la política y nosotras, tal vez no saldríamos bien libradas.
Gloria: No, por supuesto.

(Risas de todos. Luego Juan Manuel se limpia la boca con la maga de la camisa y Luis Carlos lo ve)

Luis Carlos: Viejito, viejito qué te dije de la servilleta ah!

(Gloria mira a Juan Manuel con gesto de censura porque hizo algo malo)

Luis Carlos: (Ríe mirando a su esposa) déjalo.

(Luis Carlos mira a su hijo Juan Manuel y a Rodrigo hijo)

Luis Carlos: Bueno muchachos, y díganme, ¿ustedes cuándo se van a atrever a acompañarnos a una campaña política ah?

Luis Carlos: (Mirando a su esposa añade) ¿los dejás? Para que conozcan el país, para que vean cómo reciben nuestras ideas ¿o no Rodrigo?

Rodrigo: ¡Sí!

Gloria: Bueno siempre y cuando no tengan que faltar al colegio porque qué tal los hijos de un exministro de educación faltando a clase por andar en campaña política.

Rodrigo: La verdad es que les toca muy complicado, haber, este señor Luis Carlos a los 27 años ya era Ministro de Educación, les toca meterse en el mundo.

Luis Carlos: No hable mucho Rodrigo... (Acto seguido, mirando a Rodrigo hijo le dice) mijo, ¿A usted le han contado lo que ha hecho su papá?

Rodrigo hijo: (Dice no con el movimiento de la cabeza)

Luis Carlos: No yo le cuento, yo le cuento. Alcalde a los 23 años, embajador, representante a la Cámara, Senador, ¿se me olvida algo Rodrigo? ¿Profesor?

Rodrigo: Ya, no friegue Luis Carlos de verdad que me agobia

(Risas de todos. Después, Luis Carlos mira de nuevo a Juan Manuel y a Rodrigo hijo y dice)

Luis Carlos: No me contestaron, cuándo es que se van a atrever a acompañarme, por lo menos a un discurso en una plaza pública, (mira fijamente a Juan Manuel) no te imaginas lo emocionante que es, ¿Vamos?, ¿vamos? Vamos no los oigo, no los oigo.

Juan Manuel: ¡sí!

Rodrigo hijo: ¡sí!

(Risas de todos)

Rodrigo: Bueno yo propongo un brindis por el futuro presidente de este país.

Gloria: No, por ustedes dos, en el cargo que sea, no importa, senadores, presidentes, no importa. Por un par de hombres maravillosos.

Rodrigo: ¡Salud!

Nancy: ¡Salud!

Luis Carlos: No, vamos a brindar en serio. Por ver si podemos cambiar este país.

Ahora bien, he señalado que el juicio moral de la lucha entre el bien y el mal es un factor clave para sostener la función ideológica de recuperar la confianza en esa clase política aristocrática, en la medida en que ésta última, junto con la élite de los medios de comunicación y de la Policía Nacional son los principales representantes o íconos del bando del bien, mientras que el lado del mal es liderado por los narcotraficantes –con su dinero como tentación– y sus trabajadores asesinos. De tal manera, el resto de personajes a lo largo del relato, a través de ellos y ellas también el público espectador, decide a qué bando desea pertenecer.

Este tipo de representación obedece a una función que suele atribuirse a los ejercicios de memoria que es: recordar el mal del pasado para evitar que éste se repita en el presente y en el futuro, es decir, la misma que alude la teleserie *Escobar, el patrón del mal* al inicio de cada capítulo “Quien no conoce su historia, está condenado a repetirla”. Sin embargo, como lo sostienen Todorov (2009) y Rieff (2012) esta consigna puede tener más de riesgosa que de benéfica por dos razones esenciales que aplicaré al contexto colombiano a partir de este objeto de la memoria.

En primer lugar, la representación de la realidad como un campo de batalla en el que se enfrentan dos bandos completamente opuestos que encarnan el bien y el mal en sus más profundas expresiones, alimenta la falsa idea de la existencia de humanos enteramente buenos y humanos enteramente malos, con el resultado obvio o, cuando menos, más probable, de querer pertenecer al bando de los buenos, y con ello, la separación individual de eso otro que resulta monstruoso, no humano. Esta separación tajante se construye en el audiovisual de múltiples formas presentadas anteriormente mediante la división y caracterización de personajes, la música, los libretos, pero también los discursos que circulan desde el lugar de la producción y la publicidad. Un ejemplo de esta polaridad es el siguiente fragmento de un artículo de la revista *Semana*:

Era un desafío sin precedentes: por primera vez alguien se le medía a contar la vida del más poderoso y desalmado narcotraficante de la historia del país en prime time. Antes de comenzar a emitirse ya estaba planteada la polémica. Medios como El Colombiano de Medellín la vetaron y algunos anunciantes también. Por otro lado sus creadores defendían el derecho a que el país conociera esta aterradora historia contada del lado de las víctimas. (*Semana*, 2012)

Así mismo los guiones de múltiples escenas en las cuales el personaje de Pablo Escobar ordena el asesinato de políticos o policías diciendo que precisamente por ser buenas o valientes, ese es el tipo de personas que toca matar.

Lo riesgoso de esta representación binaria de la realidad es que promueve “la distinción entre *nosotros* (nuestra comunidad o simplemente aquellos que se me parecen o me son próximos) y los *otros*, extraños y diferentes (enemigos)” (Todorov, 2009: 10) y con ello, un uso de la memoria que consiste en “atribuirnos los papeles valorados y respetados de los héroes bienhechores y de las víctimas, y en confinar a los otros en el papel menos glorioso del criminal, asesino o verdugo.” (Todorov, 2009: 10).

A primera vista puede pensarse, por ejemplo desde la perspectiva del lugar de producción de la teleserie, ¿por qué resulta riesgoso si se logra el objetivo de que la gente se identifique con el lado del bien? Es riesgoso en dos perspectivas. La primera, en el caso de los sujetos interpelados para pertenecer al bando de los buenos, pues se produce un alejamiento y rechazo, no de lo que origina o representa ese mal en sí mismo, sino de esos otros y otras que lo encarnan y que por estar lejos de *mí* o de *nosotros*, resulta más sencillo culpabilizarles y señalarles como la fuente del mal que merece ser perseguida, castigada e incluso eliminada. La segunda, porque también existe la posibilidad de sujetos que se sientan más próximos a pertenecer al “bando del mal” porque las características del contexto en el que viven son similares o más cercanas a éste que a las representadas por el “bando del bien” (élites de políticos, periodistas y policías) o porque en sus contextos la única o la más probable forma de tener éxito en un mundo capitalista es estando “del lado del mal”; esta inclinación es alimentada –con ella la segregación y el resentimiento– a través de la espectacularización y el espacio ambiguo en el que se desarrolla este relato posttelevisivo.

En cualquier caso, el resultado de esa división entre “personas buenas” y “seres monstruosos” o “malos” es que se incrementan la banalización de las causas que originan la violencia, el narcotráfico y la guerra, así como la –ya aguda– polarización en la que se debate

Colombia, la construcción del enemigo, la prevención y el rechazo por todo lo que encarne lo otro o nos parezca sospechoso de serlo, y por ende, la multiplicación de la violencia en nombre de la moral. En consecuencia, “la historia volverá a repetirse” aunque supuestamente se conozca a través del producto televisivo.

Este uso perverso de la memoria nos aleja de comprender que lo realmente humano es la posibilidad que todos y todas tenemos de encarnar ese señalado mal si estamos sometidos a enfrentar las mismas condiciones no solamente económicas, sino también sociales, culturales, políticas, garantía en el cumplimiento de derechos, acceso a oportunidades y valoración social. Paradójicamente, este uso de la memoria por parte de la teleserie, promueve que el “bando del bien” encarne las mismas acciones de “matar a sus contrarios”, léase Pablo Escobar y todas las personas asociadas a él que mueren en el relato, en nombre de la Paz, del bien. Es decir, este uso de la memoria termina legitimando el miedo y la necesidad de librar las “guerras justas” promovidas en el orden imperial para el cumplimiento de un objetivo “moral”.

Antes de desarrollar la segunda razón sobre el riesgo del uso de la memoria para evitar que el pasado se repita, quiero señalar un elemento –a mi parecer– importante sobre la representación del asesinato de Pablo Escobar en la pantalla televisiva, construido como espectáculo en 1993 como una operación del Grupo Élite de la Policía Nacional con intervención estadounidense y apoyo informativo de los enemigos del capo (otros narcotraficantes y paramilitares), re-construida en la teleserie casi diez años después. Hay que apuntar además, la legitimación de una contradicción ética: por la alianza de las fuerzas legales del gobierno con narco-paramilitares, sin poner en evidencia el pago o las contraprestaciones que esa colaboración implicó, la muerte de Escobar representa puntos de debate en torno a los intereses económicos y políticos puestos en juego para la consecución del objetivo moral construido de acabar con el narcotráfico, “el mal” del país. Para el gobierno colombiano representa resultados a nivel nacional e internacional en la guerra contra el narcotráfico, con lo cual cumple y se fortalece políticamente, pero al mismo tiempo, esos resultados estimulan el negocio porque lo hacen más rentable, por tanto continúa, funcionando de manera menos visible e ingresando capital que, al circular en el país, equilibra la economía y frena la demanda de obligaciones del Estado en inversión social. El gobierno de Estados Unidos fortalece su imagen de Policía del mundo y la eficacia de su intervencionismo, pero al mismo tiempo este país recibe ganancias económicas del narcotráfico que mueven su economía ilegal y también legal mediante el lavado de dólares en el

mercado financiero e indirectamente por la venta de servicios militares, lo cual explica que sus acciones castigan la oferta, más no la demanda. Las fuerzas militares de ambos países se posicionan y, junto con ellas, se legitiman las “guerras justas” con ayuda estadounidense como único camino para la consecución de la paz y de la armonía global. Finalmente, los narcotraficantes y los grupos paramilitares y guerrilleros continúan con sus actividades ilegales transnacionales en las cuales se lucran sus líderes, mientras que a la población colombiana, en particular, las capas más vulnerables, les quedan la guerra interna, la violencia, la muerte, la pobreza, la inequidad, y, claro, la fama de haber hecho el trabajo sucio, de encarnar el “mal”. Así las cosas, como lo afirman Hardt y Negri “el contenido fundamental de la información que presentan las enormes empresas de comunicación es el miedo. El miedo constante a la pobreza y la angustia ante el futuro son las claves para crear una lucha entre los pobres por obtener trabajo y para mantener el conflicto en el seno del proletariado imperial.” (Hardt y Negri, 2002: 310).

En segundo lugar, la representación binaria de la realidad como una batalla entre el bien y el mal promovida por la teleserie *Escobar, el patrón del mal* es riesgosa porque fomenta la *memoria literal* (utilizando la denominación asignada por Todorov (2000) aunque sabemos que este nombre es un imposible pues por definición la memoria es una selección de hechos del pasado realizada desde un presente específico, por tanto no puede ser literal en relación con todo lo acontecido en el pasado) en lugar de la *memoria ejemplar* imposibilitando, aunque pretenda lo contrario, extraer una lección para evitar que el mal del pasado se repita. ¿Cómo lo hace y qué implicaciones tiene? Este producto televisivo exhibe la representación de una selección de hechos del pasado de los cuales, en principio, el público asume que ocurrieron. Me refiero por una parte, a los acontecimientos de terror perpetrados en lugares con amplia concurrencia de personas (explosiones del edificio del DAS, del Centro Comercial Centro 93, del edificio del periódico *El Espectador* y del avión comercial de Avianca), a los asesinatos, secuestros e intento de asesinato de las personas señaladas en la Tabla 3 (numeral 2.1 de este capítulo) y a los demás asesinatos de políticos, policías en sus diferentes rangos, funcionarios y funcionarias de la rama judicial (en su calidad de jueces o magistrados) y demás hombres y mujeres asesinados por Pablo Escobar y grupos paramilitares; y por la otra los asesinatos de narcotraficantes y sicarios como actos de justicia y merecido castigo. Sin embargo, la representación de estos hechos no trasciende la esfera privada del dolor en tanto que se queda en la escenificación dramática de acontecimientos lamentables y del sufrimiento de las familias como población víctima de los

sucesos ocurridos a sus seres queridos y, como complemento a ello, la culpabilización en estricto orden de: Pablo Escobar, sus hombres asesinos de confianza, los paramilitares jefes y rasos, y los jóvenes sicarios que, sin saber la magnitud de lo que hacían y sin ser “malos” del todo, terminaron eligiendo el bando del mal. Como corolario, de acuerdo con la construcción del relato, todos estos victimarios se convirtieron en tales por ser pobres, con excepción de Pablo Escobar quien, además, es “malo” de nacimiento, y de los jefes paramilitares que se volvieron “malos” en venganza porque la guerrilla mató a su padre.

Además de la banalización del contexto histórico colombiano, si a esta forma de presentar los sucesos señalados, sumamos las características de la neotelevisión y la postelevisión como formas de construcción del texto audiovisual, tenemos un producto enfocado en la movilización de los afectos, más que en la reflexión y cuestionamiento o problematización sobre los aspectos del contexto colombiano que produjeron tales sucesos. Así lo confirman las palabras de la productora general, Juana Uribe: “Tenemos que verlo y que nos duela para que no vuelva a pasar, porque esos Pablo Escobar están ahí latentes” (PrimeraHora.com, 2012).

Un relato de estas cualidades sobre el pasado no deja de ser un ejemplo de lo que Todorov define como un abuso de la memoria en la medida en que “no consigue desligarse de la conmemoración obsesiva del pasado” (Todorov, 2000: 33), de tal suerte que, usado así, el recuerdo de sucesos terribles extraídos del pasado sirve para reprimir el presente, antes que para actuar asertivamente en él evitando que ese tipo de sucesos vuelva a presentarse, como lo sostiene el autor “Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir y con qué fin?” (Todorov, 2000: 33).

La teleserie trae al presente una selección de hechos del pasado que muestra como relevantes y, sin duda de que lo sean, su representación no trasciende del sufrimiento de las víctimas, dentro de las cuales habrá quienes sientan reflejado su dolor o cuando menos consideren que el texto hace un homenaje a sus seres queridos, como efectivamente ocurre en los casos concretos de Luis Carlos Galán, Rodrigo Lara Bonilla, Guillermo Cano y Diana Turbay; también habrá otras que pueden no sentirlo así e incluso consideren que su dolor es trivializado o invisibilizado. Sin embargo, el punto en cuestión es también que, además de una especie de catarsis que puede darse en algunos casos, el producto tampoco es constructivo en representar o

motivar una elaboración personal de ese espacio inalienable e íntimo en el cual cada sujeto tiene la libertad de elaborar su dolor como mejor lo considere, con la plena libertad también para decidir si perdona o no; un espacio inalienable del cual se espera que tras el impacto emocional y la aceptación, las víctimas puedan integrar su pasado en el presente para continuar viviendo.

En este orden de ideas, en términos de la memoria colectiva como mecanismo para la construcción del presente y del futuro en Colombia, retomo la *memoria ejemplar* propuesta por Todorov como alternativa para hacer visible un uso pertinente y constructivo de la memoria a través de múltiples medios, entre ellos la televisión. Consiste en trascender la esfera personal o privada del recuerdo y separarse del sí mismo o sí misma para ir hacia la otredad con el fin de conectar la experiencia lamentable con otras experiencias similares, no para hacer una comparación abusiva sobre cuál es peor, sino para integrarlas como parte de algo más grande que es: reflexionar y compararlas en términos analíticos, de tal suerte que sea posible extraer de todas ellas lecciones que orienten acciones para evitar que en el futuro vuelvan a repetirse las condiciones sociales, culturales, políticas, económicas, o de otra índole, que han desencadenado los sucesos lamentables; al mismo tiempo, si se trata de hechos concretos que requieren acciones inmediatas en el presente ante un contexto como el actual en el que las desigualdades, la exclusión social y el narcotráfico permanecen –aunque la guerra plantea nuevas variables–, evitar que los sucesos lamentables vuelvan a darse, sin importar quiénes sean los bandos enfrentados.

En suma, *Escobar, el patrón del mal* es un objeto de la memoria colectiva que, a partir de una selección de hechos lamentables del pasado colombiano (1970-1993), construye una representación narrativizada de la realidad del país según la cual, el origen de esos hechos se encuentra en la coexistencia de los bandos del bien y del mal, dos opciones sobre las cuales la ciudadanía ha tenido y tiene la opción de elegir, pero que en la época narrada mucha gente empobrecida eligió el mal. Los representantes del bien son en su mayoría personas pertenecientes a la aristocracia política, de medios de comunicación y policial del país, mientras que los del mal son narcotraficantes y gente que trabaja para éstos, en mayor proporción, personas empobrecidas. Junto a la fijación de tal juicio moral, este relato del pasado cumple la función ideológica de recuperar la confianza en la clase política dirigente que tradicionalmente ha gobernado el país con el apoyo recíproco de empresarios y medios de comunicación para mantener la reproducción social del orden establecido.

El relato cumple la función de promover una memoria “literal” (véase Todorov 2000) que no trasciende al espacio del debate público y la generalización de los hechos para extraer lecciones y construir alternativas hacia el futuro; una memoria centrada en la movilización de afectos que, sumada a las formas narrativa, neotelevisiva y postelevisiva de su construcción, así como a la separación de una contextualización histórica, termina por trivializar el origen, el desarrollo y los efectos del pasado que promete revelar al público espectador para evitar que vuelva a repetirse.

Adicionalmente, esa moral y esa memoria construidas en el texto posicionan una visión de y para actuar en el mundo, la cual, si bien no es calculada maquiavélicamente, sí es construida desde la perspectiva de un lugar de producción privilegiado como es Caracol Televisión S.A., cuyo poder de difusión masiva asegura la distribución de su mensaje y potencia la función cultural del relato televisivo como tecnología social para la construcción de las subjetividades que el sistema requiere para su mantenimiento. El siguiente capítulo gira en torno a esta construcción.

11 La tv como tecnología social, del género y del yo

Entender que la televisión es una tecnología social implica abandonar la idea de que la “técnica”, esto es, los recursos tecnológicos o la industria televisiva, puede considerarse como un medio separado de las ideas o como un instrumento neutral de representación. Hay que comprenderla como ese “conjunto de procedimientos, mecanismos y técnicas regulados para el control de la realidad desplegados por el poder, el concepto de tecnología se amplía hasta incluir la producción de sujetos, actividades y conocimientos sociales” (De Lauretis, 1992: 136); en consecuencia, las ideas transmitidas por el aparato semiótico están articuladas con las relaciones de poder que sostienen el orden social.

Por lo anterior, resulta crucial ver cómo la serie hace uso de presencias y ausencias que apelan a un orden jerárquico en términos de clase social, pertenencia étnica y género. La representación de las familias es un ejemplo que configura el nexo entre estas tres formas de discriminación puesto que todas las familias de élites políticas, económicas, policiales y de medios de comunicación, aparentemente funcionan bajo un ideal de perfección: armónicas, amorosas, sin conflictos, sin infidelidades, sin problemas, salvo el de ser víctimas directas de Escobar de cualquier forma. Esta imagen va cambiando levemente en descenso de la escala

social y la pertenencia étnica, hasta llegar a las familias de clase baja donde, de las pocas que aparecen, la mayoría son disfuncionales, de madres cabeza de hogar o en las que los hombres, como es el caso del padre de Escobar, no tienen mayor actuación en la dinámica familiar. Lo particular de estas representaciones es que alimentan una imagen “irreal” de familia, en tanto que toda convivencia social implica conflictos cuya clave es aprender a sortear, no existen relaciones ni familias perfectas; además, ese estado ideal de convivencia aparece ligado al dinero, muy acorde con el modelo de familia burguesa.

En la historia no circulan escenas de violencia sobre los cuerpos de las mujeres en el ámbito familiar, pero aparece en algunas relaciones de pareja, ejercida por los sicarios contra sus novias, amantes o compañeras. El peligro de este tipo de discursos es que reproduce la falsa idea de que la violencia es exclusiva de la clase socioeconómica baja, cuando en realidad los casos de mujeres violentadas por sus parejas se presentan en todas las capas sociales, aunque no todas las mujeres adineradas se atreven a denunciar por evitar, entre otras cosas, el señalamiento de sus círculos sociales. Según el Observatorio de Asuntos de Género⁶⁹, los feminicidios en Colombia han aumentado, de 1.207 casos registrados en 2007 se pasó a 1.415 en 2011; lo mismo ocurre con las mujeres víctimas de violencia sexual, delito que registró 18.982 casos en 2011 y con los casos de violencia de pareja contra las mujeres, los cuales han aumentado de 36.700 casos denunciados en 2007 a 51.092 en 2011.

Hay un elemento común que completa la construcción del mito y que se explica por la visión de quien realiza la serie: uno de los dos canales de televisión privada de mayor incidencia en el país, que se abre camino en el campo internacional y cuyos dueños pertenecen a un sector económico de la élite nacional, tiene que ver con la completa transparencia e intachable comportamiento de los hombres de élite en su rol como esposos, sinceros, incapaces de infidelidad y de mirar a otras mujeres con deseo, como sí lo hacen con amplitud de comportamientos y diálogos machistas, los hombres vinculados al narcotráfico y la delincuencia. Esto no quiere decir que defienda la imagen de los hombres del narcotráfico porque para nadie es un secreto la dominación que ejercen sobre las mujeres, la objetualización que hacen de sus cuerpos como cualquier bien de consumo, de manera que la posesión de múltiples mujeres es ostentación de su hombría sin importar la infidelidad con sus esposas. Lo que quiero resaltar es que el hecho de pertenecer a una clase socioeconómica privilegiada no garantiza que los

⁶⁹ De la Alta Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer.

imaginarios y la posibilidad de objetualización sexual de las mujeres no se produzcan, aunque es lo que la serie propone.

En cuanto a las actividades laborales de las mujeres, cabe resaltar como elemento positivo que en algunos cargos profesionales valorados socialmente aparecen personajes de mujeres, aunque sean de niveles socioeconómicos medios y altos como reflejo de la segmentación laboral existente en el país de acuerdo con las oportunidades a las que tenemos acceso. Esta visibilización que hace la serie es importante porque, aparte de mostrar la importancia y nuestro derecho a acceder a los espacios de poder, usualmente masculinizados, ellas son representadas como exitosas y respetadas por el mérito de sus trabajos. Este es el caso de las personajes de Diana Turbay, directora de un noticiero de televisión, Niki Polanía, periodista del diario *El Espectador*, Magdalena Espinosa, jueza que en una ocasión tiene a cargo el proceso legal en contra de Pablo Escobar y Natalia, investigadora del Departamento Administrativo de Inteligencia DAI, quien muere en la explosión del edificio de esa entidad tras haber sido reconocida como la mejor agente del mes.

Diferente es el caso de las mujeres de clase socioeconómica baja, cuyo espacio laboral es más limitado y, cuando lo ocupan, ejercen labores de limpieza, ventas ambulantes, trabajo sexual o actividades del hogar. La mayoría de estas mujeres salen en escena por algunos segundos, sus papeles no tienen voz e incluso hay ocasiones en las que sus rostros son cortados dentro del encuadre de la cámara, como un accesorio más de la escenografía, cumpliendo la mera función de brindar alimentos en la cotidianidad de las vidas de los hombres, de las familias o en espacios de reuniones, generalmente masculinas.



Fotograma 87. Trabajadora doméstica recortada en el encuadre de la cámara.



Fotograma 88. Trabajadora doméstica recortada en el encuadre de la cámara.



Fotograma 89. Trabajadora doméstica recortada en el encuadre de la cámara.

Otra forma de representación de las mujeres y también de los hombres de a pie es como víctimas de los atentados con explosivos organizados por Escobar, ya sea encarnados en actores y actrices o en las imágenes de los hechos reales grabadas por los medios de comunicación de aquella época. De cualquier modo, se usan para espectacularizar esas escenas, espectáculo con el dolor de las víctimas, con la sangre, con sus cuerpos, sin que alguna vez puedan expresar con la voz su perspectiva de lo ocurrido. De las escenas en las cuales se utilizan imágenes de la época narrada, solamente hay una en la cual, después del estallido de un carro bomba en un barrio de clase social media-baja de la ciudad de Bogotá, aparece una mujer (seguramente después de ser interrogada para un telediario), grabada en primer plano, atónita mirando el panorama destruido y diciendo que no entiende lo ocurrido, que escucharon un fuerte ruido y después, cuando salieron todo estaba destruido.

Esta diferenciación de clase social y actividad profesional o laboral que construye la serie, representa un mundo en el cual las mujeres de clase socioeconómica baja están atrapadas en un espacio de inamovilidad social, una especie de resignación en la que ningún personaje femenino tiene capacidad de agencia para transformar sus condiciones de vida (¿o de no vida?) de forma distinta a la dependencia de un hombre o a la venta de sus cuerpos a quien las solicite, como se pone en escena en repetidas ocasiones cuando las jóvenes tienen relaciones sexuales con los narcotraficantes por dinero.

Además, retomando el concepto de precaridad de Judith Butler, entendida como: “esa condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones adolecen de falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y

la muerte. Tales poblaciones se hallan en grave peligro de enfermedad, pobreza, hambre, desplazamiento y exposición a la violencia sin ninguna protección” (Butler, 2010: 46), en la teleserie no se representa la responsabilidad política de los gobiernos y de la sociedad en general para garantizar el reconocimiento de la importancia de las vidas de toda la población colombiana. Por el contrario, reproduce lo que nos ha mostrado nuestra historia: un reconocimiento diferencial que maximiza las condiciones de vida para unas personas y las minimiza para otras.

Por otra parte, la puesta en escena de la población afrocolombiana es ínfima y alimenta representaciones estereotipadamente negativas. Todos los hombres de esta adscripción étnica son asesinos y el único que no lo es, se desempeña como un coronel corrupto e ineficiente que trabaja para el Estado, además, interpretado por un actor mestizo a quien maquillan para hacer parecer su piel morena. Entre tanto, la única mujer afro que hace presencia, en no más de dos ocasiones, es la madre de uno de estos asesinos, quien vive en condiciones de pobreza, rodeada de niños, niñas y algunos jóvenes que la acompañan, personajes que nunca hablan y que por unos segundos lloran la muerte de su hijo y hermano mayor.

Si bien es cierto que la mayoría de la población afrocolombiana enfrenta condiciones de pobreza (incluso extrema) desde la época de la colonia, de acuerdo con la deuda histórica que el país no ha sabido resarcir con ellos y ellas como producto de los procesos de esclavización sobre los cuales se construyeron riquezas, ese tipo de representaciones no solo condena, discrimina e invisibiliza los aportes y las luchas de estas comunidades, sino que también las atrapa entre la pobreza, la delincuencia, la corrupción y la imposibilidad de ejercer trabajos que dignifiquen su existencia.

Así mismo, la serie sataniza la homosexualidad puesto que, paralelamente a los discursos ofensivos y burlescos en los guiones de numerosas escenas, las únicas prácticas homosexuales que aparecen allí son ejercidas por un narcotraficante y un sicario en entornos turbios. En el primer caso, se trata de Marcos Herber, uno de los capos más importantes, quien habiendo transcurrido casi la mitad de la serie en repetidas escenas de fiesta y goce con mujeres, protagoniza una escena en la cual organiza una fiesta privada con jovencitos que contrata para su divertimento sexual, en medio del consumo exagerado de alcohol y cocaína. En el segundo caso, la homosexualidad se pone al descubierto en el penúltimo capítulo, cuando Topo, uno de los asesinos a sueldo más sanguinario que trabaja para Escobar, amanece en su apartamento con un

joven a quien despide amorosamente en la mañana, justamente el mismo que lo delata ante la policía, la cual, minutos después irrumpe en la propiedad y lo mata. La particularidad de Topo es que al comienzo de su aparición en la serie, mantenía relaciones sexuales con mujeres a quienes maltrataba física y psicológicamente, incluso a su novia le cortó el rostro como castigo preventivo ante sus dudas por una posible traición.

Como vemos, el ambiente, las personas y las circunstancias en torno a la homosexualidad son completamente oscuras: alcohol, drogas, traición, violencia y ejercicio de la prostitución; además, encarnadas en dos delincuentes y asesinos. No se sabe si esta representación sea una forma de los creadores para dar un golpe a la construcción machista de la masculinidad del mundo narco o para burlarse de ella. Sin embargo, son formas de continuar reproduciendo, y con qué fuerza, prejuicios y estereotipos frente a las relaciones que escapan al mandato heteronormativo; discursos bastante desafortunados para un país en el que el movimiento LGBTI lleva varios años haciendo activismo político por la igualdad de oportunidades y derechos, así como para la aprobación del matrimonio igualitario, proyecto que precisamente durante el primer semestre de 2013 fue hundido en el congreso por posiciones ultra-conservadoras, católicas y regresivas que en el país manifiestan abiertamente toda clase de juicios negativos en contra de la homosexualidad.

Lo particular de estas representaciones es que el estado ideal de organización de la sociedad, centrado en la composición de la familia nuclear tradicional, mestiza y heterosexual, está aparejado con la configuración del cuerpo y los poderes político y económico que legitiman la jerarquía de las élites en la pirámide social, atrapando al resto de la población, sobre todo la de la base, entre la pobreza, la delincuencia, la corrupción, la violencia y la imposibilidad de ejercer acciones que dignifiquen su existencia. Además, a lo largo de la serie, el mensaje moral va dirigido a la población colombiana que vive en medio de la pobreza exhortándola para que no escoja el camino de la delincuencia, una forma de responsabilizarla de la violencia y el narcotráfico en el país, sin hacer una mínima alusión a la responsabilidad del Estado frente a las problemáticas que históricamente viven estas poblaciones en medio de un país profundamente desigual, clasista y excluyente.

11.1 Modelos de género: construcción de la feminidad y la masculinidad en la serie *Escobar, el patrón del mal*

La cantidad de personajes en la serie es abrumadora, teniendo en cuenta que el grueso de la serie recrea acontecimientos de la historia del país de casi dos décadas y que se contrataron cerca de 1.300 actores y actrices para ello. Sin embargo, es notorio que el predominio de personajes de hombres es muy superior al de mujeres. Haciendo un conteo de los personajes principales y secundarios más influyentes, en términos de su relevancia y aparición a lo largo de la historia, aproximadamente el 80% son hombres frente a un 20% de mujeres, distribuidos de la siguiente forma: 58 hombres solteros y 12 mujeres solteras, 8 niños y 3 niñas, 21 parejas en matrimonio y 2 parejas de novios, todas ellas heterosexuales.

Así las cosas, la realidad simulada en la serie es eminentemente masculina, como lo son los campos del narcotráfico, la guerra y la política, no porque no existan mujeres allí o porque no puedan ejercer acciones de cambio importantes, sino porque su participación, problemáticas y apuestas suelen ser consideradas de segundo plano por ser asuntos de la esfera pública, históricamente dominada por varones. La serie reproduce estas representaciones sociales porque, además de casi triplicar la cantidad de personajes de hombres respecto a la de mujeres, los espacios más comunes en los que se desenvuelve la trama para los dos grupos son particularmente sexistas: ellos, sea como políticos o como narcotraficantes, suelen estar en sus oficinas o en reuniones con otros hombres encargándose de asuntos importantes que tendrán incidencia en el orden nacional, mientras ellas habitan el ámbito privado del hogar, dedicadas al cuidado de la familia y con ningún tipo de reunión de mujeres, salvo algunos encuentros en celebraciones sociales en los que sus temas de conversación, como es de esperarse con este modelo, son los esposos y los hijos. En todo caso, no para tejer vínculos que les permitan politizar sus roles como madres o esposas o para cuestionarse sobre sus experiencias como mujeres, es decir para ejercer su capacidad de agencia, sino para reafirmar las posiciones que ocupan en el orden social.

De esta manera, siguiendo los aportes de Colaizzi (2007) desde su lectura de Mulvey, puedo afirmar que la forma como se organiza el discurso audiovisual está alineada con la división sexual del trabajo típica de una sociedad capitalista, patriarcal y sexista, de allí que la representación de hombres y mujeres encarna la diferencia sexual estrechamente ligada a la desigualdad social: las mujeres en el ámbito privado, la reproducción y la pasividad, mientras

que los hombres se mueven en el ámbito de la producción, el deseo y la acción para la consecución de objetivos concretos asociados a la superación de obstáculos y pruebas. En palabras de la autora “el personaje femenino está condenado a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera, siendo a menudo ella misma uno de los obstáculos a vencer por el héroe: podríamos decir que “ella” no hace otra cosa que desear el deseo, y es parte de la recompensa que espera el héroe al final de las tribulaciones.” (Colaizzi, 2007: 42).

Los presidentes y ministros generalmente habitan la casa presidencial en un entorno de élite, glamour y prestigio; sus atuendos hacen gala de la sobriedad y la distinción del mundo ejecutivo; emplean un tono de voz modulado, léxico diplomático y posturas corporales aristocráticas. Sus diálogos son serios sin cabida para el humor ni para la expresión de afectos o sensibilidad ante las atrocidades de la guerra, frente a las cuales manifiestan su sobria preocupación por las dificultades que esos hechos significan en su papel como dirigentes del país, salvo los casos en los que es secuestrada alguna persona de su familia o círculo cercano de la élite social. En estos casos, ceden ante las peticiones de Pablo Escobar a toda costa, para proteger esas vidas que reconocen merecen ser salvadas, por encima del bienestar de las otras vidas que habitan la sociedad, incluyendo el resto de víctimas frente a las cuales, los marcos de inteligibilidad para el reconocimiento de las vidas que se consideran dignas de ser vividas son restrictivos y diferenciales, tal como lo demuestra el estudio de Butler (2010).



Fotograma 90. Reunión de hombres de las élites política y militar.

Los narcotraficantes por su parte, se reúnen en lujosas casas de campo, rodeadas de frondosa vegetación y de numerosos grupos de hombres armados para ocultarse de las autoridades y planear sus acciones sin ser descubiertos. Sus atuendos son informales (jeans y camisas) con mezcla de sombrero y carriel⁷⁰ y el lenguaje que utilizan, en la mayoría de los casos, es acorde al de personas con bajo nivel educativo que se desenvuelven en el ámbito delincriminal; exhiben un machismo excesivo que raya en la violencia, y ostentan gran poder. Es típica la presencia de códigos propios para expresar en clave sus acciones, por ejemplo, decirle “vuelta” al proceso para llevar a cabo un asesinato⁷¹. En sus encuentros es común la ingesta de licor y de comida, como símbolo de abundancia.



Fotograma 91. Reunión de narcotraficantes.

Los matrimonios que aparecen están enmarcados en la lógica de la familia nuclear tradicional heterosexual en los que las mujeres son dependientes, amorosas, dedicadas a los roles de madres y esposas, delicadas, obedientes ante las peticiones de sus esposos y con poca incidencia en la toma de decisiones familiares porque aun cuando dialogan con sus esposos, estos son quienes tienen la última palabra. La mayoría de estas mujeres ejercen labores de

⁷⁰ Es un tipo de bolso de cuero de uso masculino en la región antioqueña colombiana desde los tiempos de la Colonia. Solía utilizarse por hombres que transportaban mercancías en mula para comerciar entre los pueblos, pero con el proceso de urbanización del país hizo que quedara confinado al uso campesino. Actualmente es un símbolo de pertenencia e identidad de la cultura de dicha región.

⁷¹ Respecto a este tipo de jerga existen varios estudios sobre el tema, sobre todo en el entorno de los asesinos a sueldo, denominados sicarios. Un ejemplo está en el libro *No nacimos pa semilla* de Alonso Salazar, el mismo autor de *La parábola de Pablo*, investigación con base en la cual se hizo la serie *Escobar, el patrón del mal*.

cuidado familiar sin ninguna remuneración, con excepción de algunas que ejercen cargos profesionales en el ámbito laboral: las esposas de políticos, que usualmente trabajan con ellos, una directora de noticias y una empleada del gobierno encargada del cine nacional.

Entre tanto, los hombres suelen ser fuertes, valientes, seguros de sí mismos y de lo que pueden lograr, arriesgados, exitosos en su ámbito laboral o profesional, de hecho, suelen aparecer en ese contexto más que en el familiar, y cuando así lo hacen, no asumen mayores responsabilidades en la repartición de tareas, más que jugar con los hijos o hijas cuando tienen tiempo libre. Ellos son los protagonistas de las escenas, sus problemas son los únicos relevantes, sus cargas laborales son el tema de compartir con sus esposas (usualmente en las noches), quienes muy solícitas les escuchan, acompañan, entienden, consuelan, opinan y callan cuando así deben hacerlo.

Los casos de violencia psicológica y de violencia simbólica en razón a la dominación masculina propuesta por Bourdieu (2000) se hacen presentes en todas las relaciones de género en distintos grados, aunque suelen pasar con el disfraz de la “normalidad” del modelo de familia tradicional o son matizadas en algunas de las parejas matrimoniales bajo el cariz del amor y la clase social. Ejemplo de ello son las situaciones en las que múltiples parejas hablan sobre un asunto problemático que deben resolver o enfrentar, a pesar de que las mujeres plantean sus puntos de vista, la mayoría de las veces ellos están en desacuerdo y terminan decidiendo o actuando orientados por sus propias convicciones, imponiendo así su voluntad e intereses, mientras ellas, apacibles o resignadas, aceptan su exclusión. El mundo narco es la exacerbación de esa dominación, construye un orden machista y patriarcal donde ellos, únicos sostenedores del poder económico, ejercen dominio sobre las mujeres como una más de sus posesiones; ellas funcionan como objetos de placer sexual o como madres y esposas, sujetadas a los roles y estereotipos de género tradicional: Eva o María, buena o mala, virgen o puta, una dicotomía en razón a la cual estos hombres les asignan el trato que consideran ellas “merecen”.

Teniendo en cuenta la paradoja del orden androcéntrico que nos plantea Mulvey (1985): el poder del falo está fundado sobre la figura femenina de la mujer castrada, pero al mismo tiempo, la figura femenina no deja de representar una amenaza de castración, de manera que su presencia en el relato audiovisual amenaza con evocar esa tensión. Este hecho explica que el producto televisivo en su representación de las mujeres haga uso de las dos formas, mediante las cuales la autora plantea que el inconsciente masculino busca escapar a dicha tensión: a) una

mezcla entre voyeurismo y sadismo mediante la cual el placer está en la afirmación del control sobre las mujeres subyugándolas mediante el castigo o el perdón y b) la escotofilia fetichista, es decir, la transformación de la figura femenina en objeto fetiche, de manera que el peligro es desplazado por la tranquilidad y el placer de la figura erotizada.

Así mismo, estos hombres deben probar permanentemente su hombría haciendo gala del poder y la violencia que son capaces de encarnar, así como de las mujeres que pueden poseer. Están inhabilitados para sentir miedo, evitar peleas, expresar ternura o sensibilidad, porque esto es leído como debilidad femenina. Es frecuente en ellos el uso de expresiones homofóbicas y la alusión a esta condición como ofensa. Considero que esa exacerbación de la violencia machista que muestra la serie se plantea en función de evidenciar que en el presente vivimos en el mejor de los mundos posibles, objetivo final de los medios masivos de comunicación en el actual orden global, como lo menciona Colaizzi (2007).

Es de gran importancia resaltar que la serie proporciona numerosas escenas en las cuales la masculinidad, entendida en términos de fuerza, agresividad y “valentía” para enfrentarse cuerpo a cuerpo a otro hombre llegando a causarle la muerte si es necesario, no es exclusivo de los personajes de narcotraficantes, sicarios, paramilitares o guerrilleros, se extiende también a policías y militares, como corresponde con la lógica de la guerra, en este caso, la que se vive en Colombia. Sin embargo, es importante subrayar que la forma como estas acciones son puestas en la narración, justifica y convierte en héroes a quienes las encarnan, sin mayor reflexión sobre el significado del suceso, generando, desde mi punto de vista, confusión en la valoración de la violencia. Esto es lo que Imbert (2008) denomina ambivalencia en la representación de categorías axiológicas, esa sensación de ambigüedad para juzgar o leer un acontecimiento como bueno o malo, justo o injusto, etc., fenómeno característico de la postelevisión.

Este es el caso del Coronel de la Policía Jairo Jiménez, encargado de dirigir los operativos encaminados a la captura de Escobar, para quien la violencia y la valentía son valores propios de los hombres y camino para defenderse y hacer justicia. La vida de este personaje tiene tres momentos que considero fundamentales porque sumados, logran movilizar afectos en el público espectador e incluso, justificar la violencia y el imaginario machista de la construcción estereotipada del género masculino. En el capítulo 31: Jairo decide enseñar a su esposa e hijo mayor, un niño de catorce años, el manejo de armas para la protección de su familia, aun con el desacuerdo de ésta y sin pensar en las implicaciones de este hecho porque considera que el chico

puede y debe hacerlo al ser el segundo hombre de la casa. La esposa se niega a aprender, pero no consigue evitar que lo haga su hijo, lo cual refleja la violencia simbólica que ejerce su esposo en la relación pues finalmente, importa poco la posición y los argumentos de ella; Jairo le habla fuerte y de forma autoritaria impone su decisión, mientras ella, aunque inconforme, calla asumiendo su dominación.

- Jairo:* (terminando de dar un disparo de tiro al blanco en una diana) ¿Viste? dale
- Esposa:* ya te dije que no
- Jairo:* En qué habíamos quedado
- Esposa:* No
- Jairo:* (en tono de molesto responde) ¡es por seguridad!
- Esposa:* (levantando la voz responde) ¡Qué seguridad ni que nada! si con la decena de guardaespaldas que tenemos encima no sirve de nada, ahí sí estamos es jodidos. Vámonos de este país entonces, pide una embajada, ¡larguémonos!
- Jairo:* Entonces qué, ¿salgo corriendo del país porque sí? Noooo, ya hemos hablado amor.
- Esposa:* entonces vivamos más tranquilos por favor, confía en la protección que nos están dando.
- Jairo:* (le insiste en tono suave) Dale
- Esposa:* ¡Que no! ya te dije que no. Vivamos más tranquilos Jairo por favor, de verdad, si no, no vamos a lograr nunca ese ascenso.
- Jairo:* No me importa.

Entra en la escena Gonzalo, el hijo mayor de la pareja

- Gonzalo:* Listo papi.
- Jairo:* Bueno, qué hubo Gonza. Venga a ver, ahora le toca a usted. Bueno Gonza, entonces listos (se acerca al niño para ponerle los protectores de oídos para el ruido de los disparos)
- Esposa:* (evita que le ponga los protectores) ¿Qué vas a hacer?
- Jairo:* (En tono autoritario y fuerte) Él quiere aprender le voy a enseñar
- Esposa:* ¿Le vas a enseñar a tu hijo de 14 años a disparar?
- Gonzalo:* Ay mami no pasa nada, igual yo quiero. Además esas balas son de mentiras.

Suena música triste mientras la esposa mira con desconcierto lo ocurrido y sale de la habitación

- Jairo:* (Mirando a su hijo) Vamos a ver, un arma no es un juguete ¿bueno? Es para defenderse o para atacar solamente. (Empuña el arma y haciendo una demostración le dice a Gonzalo) Mira el objetivo, apuntas... (Suenan tres disparos).

En el capítulo 32, el Coronel Jairo y su familia salen de viaje a la casa de campo de un hermano suyo en un momento en el cual sabe que es objetivo de ataque de Escobar, así que en su obsesión de protegerse, le enseña a su hijo el lugar en el cual oculta un arma cargada y lista para disparar. Jairo saluda a su hermano y antes de ingresar la casa, llama a Gonzalo, su hijo, y juntos caminan de regreso hacia la camioneta en la que venían viajando:

Jairo: ¡Gonza! Ven

Gonzalo Corre hacia su padre

Jairo: (abrazándolo le pregunta) ¿Quién es mi hombre de confianza?

Gonzalo: (Sonriendo responde) yo

Jairo: Bueno, venga a ver

Gonzalo: Sí señor

Mientras caminan hacia la camioneta, Jairo hace señales a uno de los policías que está custodiando la casa en la que se encuentran. Su hijo lo mira con admiración y repite el gesto de su padre.

Jairo: (abre la puerta de la camioneta, de la guantera saca un arma y con sigilo se la muestra a su hijo) Está cargada, no tiene seguro.

Gonzalo: Listo papi, todo bien.

Caminando de regreso hacia la casa el padre le da unas palmadas de cariño a su hijo en el hombro, éste responde haciendo lo mismo y sonríe mirando con admiración a su padre y sintiéndose orgulloso por la confianza que éste ha depositado en él.

En el capítulo 33, Jairo y su familia salen de la casa de campo de forma inesperada de regreso a Bogotá. En el camino son perseguidos por dos sicarios que se movilizan en un automóvil. Los sicarios explotan el coche que escoltaba la camioneta del Coronel y posteriormente lo asesinan:

Esposa: (al escuchar la explosión grita) ¿Qué pasó?

Jairo: (dice a su esposa e hijos) ¡Agáchense!

El coche de los sicarios acelera para pasar la camioneta del coronel y cuando está en frente, uno de ellos le dispara en repetidas ocasiones. La familia grita. Jairo para el carro, armado y herido se baja pese a las suplicas y el llanto de su familia para que no lo haga. Los sicarios retroceden en su coche y descienden de él para terminar su trabajo.

Jairo: (caminando hacia los sicarios, los mira de forma retadora y grita)
¡Máteme!

- Gonzalo:* (llorando dentro de la camioneta busca el arma que le había enseñado su padre, la toma en su mano, la sujeta con fuerza y mira lo que ocurre. Véase fotograma 94) ¡Ay papá!
- Jairo:* (Caminando hacia los asesinos y mirando a quien se dispone a dispararle, mientras de fondo se escucha música conmovedora de piano que incrementa su volumen, pero permite escuchar levemente los gritos y llantos de la familia del coronel. Véanse fotogramas 93, 96 y 98) Máteme, ¡Máteme varón!
- Topo:* (sin decir nada, mira al coronel y le dispara hasta matarlo.)

Aparece un primer plano de Gonzalo llorando y mirando fijamente con dolor lo que ocurre. Una vez seguros del trabajo cumplido, los asesinos emprenden la huida, mientras la familia del Coronel se baja de la camioneta y rodeando el cuerpo de este lo abrazan y lloran.



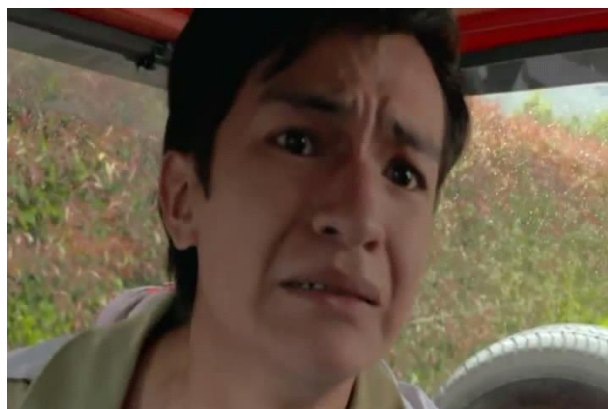
Fotograma 92. Coronel Jairo Jiménez.



Fotograma 93.



Fotograma 94. Gonzalo, hijo de Jairo, empuña el arma.



Fotograma 95. Gonzalo.



Fotograma 96.



Fotograma 97. Topo, sicario que mata a Jairo.



Fotograma 98.



Fotograma 99

Fotogramas 92-99. Capítulo 33, selección de imágenes minuto 13:18 a 15:19

Claramente esta secuencia nos dibuja el comportamiento de un “héroe” que en actitud valiente dio enseñanza a su hijo sobre lo que significa ser “hombre” y como tal, muere peleando, sacrificado por el país y por su familia. Jairo muere “parado”, palabra de la jerga callejera y de sectores empobrecidos utilizada en Colombia para expresar que se trata de un hombre sin miedo que no se doblega ante nada ni nadie, es lo que se considera socialmente en la cultura machista colombiana un “varón” de verdad, no como el sicario, a quien en la escena Jairo irónicamente le dice “máteme varón” para retarlo, refiriéndose a que es un acto de cobardía matar de frente al hombre que con firmeza se le pone en frente aun sabiendo que la ventaja la tiene su verdugo.

Presentar de tal manera la masculinidad en relación con la violencia trae consigo, indefectiblemente, una disputa, moral si se quiere, frente a la valoración del ejercicio de la violencia, hecho que vale la pena discutir en un país como Colombia, donde la vida tiene precio intercambiable en el mercado de la guerra. Sin embargo, la forma como se presenta este hecho,

vinculado fuertemente con el honor, la hombría, la patria y la familia tiende a validar el uso de la violencia dependiendo de lo que se considera justo, lo cual es –en mi opinión– inaceptable para un país que, deseando la paz, se ha sumergido en la guerra por más de 50 años porque el camino de solución seguido ha sido precisamente la violencia.

Por otra parte, en los papeles terciarios que emergen durante algunas escenas, generalmente para representar vidas de personas inocentes que mueren en algún ataque terrorista de Escobar, en repetidas ocasiones se muestra que los sueños que esos acontecimientos frustraron en la vida de las mujeres estaban relacionados con el matrimonio o con los hijos, alimentando el mandato social hegemónico de la conformación de familias heterosexuales como objetivo común en la vida de las mujeres. Lo mismo ocurre en varias líneas de los diálogos del protagonista, en los que se alude que su intención es atacar a madres y mujeres embarazadas, naturalizando así el rol hegemónico de las mujeres en la sociedad. Este tipo de discursos invisibiliza las posibilidades de pensar, no solo familias distintas a la heteronormativa, sino también la construcción de subjetividades femeninas independientes al ámbito familiar, centradas en su crecimiento profesional, intelectual, personal, en la conformación de amistades, etc.

Aun cuando esta producción televisiva juega con la representación de la realidad, como una característica inherente a la postelevisión, la cual se desarrolla bajo las lógicas del mercado y del régimen del ver sobre el saber, como lo señala Imbert (2008), ratifica en lo simbólico la prioridad masculina, en tanto que está contada desde la mirada y el dominio androcéntrico, omitiendo las múltiples posibilidades y posiciones de las mujeres como sujetos históricos en su representación.

Desde la perspectiva de las mujeres, las que aparecen allí con mayor protagonismo, y esto no quiere decir que sea mucho, son aquellas que pertenecen a élites políticas o de medios de comunicación y a la familia de Escobar, porque lo que interesa es exhibir la intimidad que mantenga conectado al público espectador, por supuesto sin dejar de lado el sufrimiento femenino de mujeres re-victimizadas a las cuales se les otorgan pocas líneas en los guiones. Entonces, ¿dónde están las otras mujeres?, ¿las que cada día enfrentan esa realidad, resisten y construyen alternativas para sobrevivir? ¿Las que desean y desafían el estatus quo? tal parece que las historias cotidianas de esas mujeres no son atractivas en el negocio del entretenimiento, ni funcionan para el mantenimiento del orden social tradicional.

Así mismo, es claro qué quieren los hombres del relato: dinero, poder, perseguir a Escobar, tener un cargo importante como ser presidente, etc., sin embargo ¿qué quieren las mujeres? Amor, la mayoría gira en torno a la búsqueda del amor, de la tranquilidad del hogar y de la realización que les significa estar en pareja; invierten su tiempo y energías en la familia sin mayor atisbo hacia la realización de su autonomía, obedeciendo así al mandato social, religioso y tradicional del sacrificio femenino en nombre del amor. Otro pequeño grupo de mujeres representadas, especialmente las de extracción socioeconómica baja, aparte del amor buscan dinero a toda costa, pero, si bien es cierto que esto es una realidad en medio de la pobreza y desigualdad social del país, no significa que todas las mujeres de clase social baja vean como único camino para salir de la pobreza vender sus cuerpos al mejor postor o esperar a conseguir un esposo que las mantenga.

En este orden de ideas, sin perder de vista las relaciones de poder que atraviesan el relato televisivo (igual que la sociedad colombiana) en términos de clase y pertenencia étnica, las construcciones de género simuladas en la serie responden al funcionamiento de un sistema sexo-género que asigna significados y posiciones diferenciales a las mujeres y a los hombres con base en la diferencia biológica entre los sexos, reservando para ellos las significaciones privilegiadas en términos de valor, estatus, identidad, prestigio, posición en el sistema de parentesco, en la jerarquía social y en la división del trabajo, entre otros.

Como lo plantea De Lauretis, “Si las representaciones de género vehiculan significados que sancionan posiciones sociales diferentes, entonces el representar o representarse como macho o hembra implica la asunción del conjunto de estos efectos de sentido.” (2000: 39). Por esta razón, los efectos de este tipo de discursos televisivos se vinculan en la sociedad como una potente tecnología de género porque, junto con otras tecnologías y discursos institucionales, conforman el universo simbólico que alimenta la construcción de subjetividades que legitimarán o trascenderán las construcciones de género hegemónicas y las respectivas relaciones posibles entre ellas.

11.2 Madre, esposa y amante: sacrificios femeninos en nombre del amor

Así como el cine, la televisión construye imágenes o visiones de la realidad social y, por ende, de la posición del espectador o espectadora en ella. En este sentido, como lo plantea de Lauretis, esas visiones entrañan significados, valores e ideología que operan en el orden social y

en la subjetividad, de manera que la televisión debe ser entendida como una actividad semiósica, es decir, “un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología.” (De Lauretis, 1992: 63)

Por lo anterior, a partir del análisis de los personajes de Escobar, Enelia, Patricia y Regina, así como de las relaciones de género que se tejen entre ellos, quiero mostrar cómo el relato hace uso de personajes principales para reproducir la feminidad en las figuras tradicionales de madre, esposa y amante, en tanto actantes de “figuras” femeninas, serán posiciones de existencia abocadas a la realización de los hombres, únicos sujetos de la acción, actantes a su vez, de modelos social y culturalmente producidos de masculinidad.

Existen dos formas de ver –y en las que se han estudiado– las imágenes de las mujeres en el cine. La primera, considera que las películas crean y circulan determinadas *imágenes* de las mujeres, mientras para la segunda, las películas construyen a la mujer como imagen, en tanto representación (De Lauretis, 1992: 65). Esta última postura ha recibido importantes contribuciones de la autora, quien la denomina como crítica feminista de la representación, de Lauretis (1992). Retomo este planteamiento puesto que trasciende la mirada tradicional de las mujeres representadas bajo los estereotipos “buenas” o “malas” y permite entender que el contexto es decisivo en la producción, circulación y recepción de las imágenes, de modo que se elimina la mirada purista sobre el poder o la esencia de la imagen en sí misma y del público espectador como independiente del resto de discursos y prácticas históricas que lo conforman. Bajo esta lógica, la impresión de realidad que venden las imágenes de la televisión, por tanto su consecuente impacto en la subjetividad, obedece en gran parte a su capacidad de reproducir nuestra percepción personal construida socialmente, confirmar nuestro conocimiento de la realidad, validar nuestras expectativas, deseos e hipótesis para actuar en el mundo, (De Lauretis, 1992).

Además, considero relevante enfatizar en estos personajes pues, siendo de los pocos que se mantienen casi hasta el final del relato, debemos entender que su construcción no es fortuita, ni obedece exclusivamente a la inventiva del equipo realizador. Carmona (1991) apunta que la presencia de una imagen en un campo es el resultado de la selección en la que se decide qué ver dentro de un universo de posibilidades, “seleccionar implica, en efecto, poner de relieve algo,

valorarlo respecto a lo que no se selecciona y, en consecuencia, restringir el conocimiento de la totalidad sobre la que se ha operado la selección.” (Carmona, 1991: 251). En consecuencia, los personajes contruidos en la serie, así como el modo de representar a las mujeres y a los hombres es una selección para construir un relato que, si bien está basado en hechos reales, no podemos perder de vista que se trata de una ficción, elemento que los realizadores habrían podido aprovechar para dar fuerza a personajes femeninos alternativos, reforzar papeles transformadores inspirados en sujetos femeninos históricos existentes en Colombia, o haber creado personajes diferentes que salieran de los estereotipos de género tradicional y de los imaginarios sexistas que subyacen al orden patriarcal. Es decir, se podría haber llevado a cabo otra selección de los materiales a situar en el campo de visión (y en el relato). De todas formas, en relación con la distribución actancial del texto, apuntaremos a siete categorías expuestas en el apartado siguiente, que nos parecen de especial interés.

11.2.1 Madre santa e hijo perverso: Pablo Escobar y Enelia Gaviria

La serie nos presenta el entorno familiar de Pablo Escobar, con especial insistencia en la relación del protagonista con su madre, Enelia Gaviria, es una mujer de extracción humilde que trabaja como profesora de escuela primaria en un pueblo del Departamento de Antioquia; casada con Fidel Escobar, un campesino que trabaja como capataz (vigilante) o cuidador de fincas⁷² del pueblo en el que viven. Durante el comienzo del relato tienen tres hijos, incluido Escobar, pero años más tarde nacen dos hijos más, un hombre y una mujer. Poco se sabe sobre la historia de este matrimonio o de los orígenes de cada uno, sin embargo, queda claro que su relación funciona en pro de la subsistencia y crianza de los hijos, labor centrada en Enelia, ya que es notorio su poder y liderazgo en la pareja, mientras que Fidel es un personaje completamente pasivo, con poca incidencia en las decisiones familiares, que se limita a ser proveedor económico con los pocos ingresos que percibe y de pocas aspiraciones para progresar en términos socio-económicos, hecho que representa la insatisfacción constante de Enelia.

Ella es una matrona, fuerte y ambiciosa que ama excesivamente a sus hijos, por lo cual, dedica su vida a ellos y les apoya incondicionalmente, pese a que este apoyo la ubica en contradicciones constantes, pues junto a las enseñanzas morales que les infunde, se convierte en

⁷² Casas y terrenos de campo dedicados al cultivo y a la crianza de animales.

cómplice de las actividades ilegales que ellos eligen en su camino de ascenso económico. Es la única persona que suele tener injerencia sobre Escobar, aunque en la medida en que éste se hace más fuerte y poderoso, omite muchos de sus consejos, sobre todo los que se refieren a parar el terrorismo y los asesinatos. Es complaciente porque en los momentos en los que ve que no puede parar a su hijo, se vuelve su cómplice y calla. Es el eje de la familia porque en sus roles como madre, esposa, suegra y abuela, trata siempre de mantener o restablecer el orden, incluso en los hogares formados por sus hijos, particularmente el de Escobar.

Pablo Escobar, protagonista de la historia, es un hombre que nace en un pueblo de la región antioqueña en medio de una familia numerosa, en condiciones de pobreza y viviendo la época de la violencia de los años cincuenta en Colombia, un periodo de guerra civil entre los dos partidos políticos tradicionales que se libró con mayor crueldad en los pueblos. Crece bajo los cuidados casi exclusivos de Enelia. La serie muestra cómo, desde su infancia, se empieza a configurar su personalidad machista, pícara y mente criminal, bajo los cuidados y el amor excesivo de la madre, la poca actuación del padre y el círculo de pares que le rodea, niños a quienes se les enseña que la debilidad, el miedo y el llanto son actitudes propias de las niñas.

Ante sus primeros comportamientos disidentes en la escuela frente a las normas, Enelia se muestra permisiva y, en lugar de sancionar su comportamiento, le aconseja que, si algún día va hacer algo malo, tiene que asegurarse de hacerlo bien porque “el mundo es para los vivos y no para los bobos”⁷³. Este hecho, aunado con las historias que ella le cuenta sobre su padre (el abuelo de Escobar), un hombre que se dedicó al contrabando de mercancías a través del cual tuvo dinero y éxito porque era inteligente y nunca se dejó descubrir por las autoridades, alimentaron la ambición y el deseo de Escobar por conseguir dinero para salir de la pobreza.

Tomando en cuenta esta circunstancia, podemos afirmar que la relación estrecha con su madre y la ausencia de la figura del padre marcan la vida de este personaje, afectando su ética para actuar en el mundo, su sexualidad, su forma de relacionarse con las mujeres y de asumir la autoridad. Tal como lo plantea Ramírez (1995) desde la perspectiva psicoanalítica, el padre simbólico, entendido no como el padre real, sino como la función simbólica que representa la ley o la autoridad en el niño o la niña, es transmitida a través de la palabra de la madre y por la actuación del padre, como elemento integrador principal de la prohibición del incesto y reforzador de la necesidad de asumir las normas.

⁷³ Frase extraída del guion de Enelia en el primer capítulo.

De acuerdo con este autor, las investigaciones sociológicas y psicoanalíticas sobre el sicariato demuestran que el elemento común en estos hombres es que ese constructo simbólico no opera debido a la ausencia de una figura que así se los haga comprender. En el caso de Escobar, ninguna de las personas encargadas de su socialización primaria cumple esta función simbólica de autoridad; el padre, aunque existe, no ejerce una presencia relevante que así lo produzca, y la madre, en nombre de su excesivo amor, le ofrece permisividad total frente a la ley. En palabras del autor:

La ley simbólica, llamada en psicoanálisis El nombre del padre, es transmitida por la madre, como una versión perversa del padre o como aquello que puede anudar, conciliar, dialectizar las pasiones humanas, sus deseos con la ley que prohíbe el parricidio y el incesto. Es lo que en el fondo está en juego en el nacimiento de una ética en el seno de la familia. El interés de la posición paterna en psicoanálisis está en que el padre tiene una función esencial: la de reconciliar y hacerse responsable de la prohibición fundamental de gozar de la madre, con el hecho de que es sólo él el que goza de ella. (Ramírez, 1995: 4)

En este orden de ideas, el personaje estrecha la relación amorosa con Enelia, a quien considera suya e idealiza, gracias a la exclusividad que ella misma le manifiesta cuando se ubica por fuera del deseo, confirmando que ningún hombre goza de ella porque el padre ha renunciado a su función de esposo. Así mismo, en nombre de ese amor, desde el comienzo de la vida delictiva de Escobar, Enelia se da cuenta que su hijo realiza actividades ilegales, pero decide omitir lo que sabe y actuar como si nada estuviera pasando. Así, termina siendo su apoyo incondicional en todas las acciones que éste emprende hasta su muerte, incluso en las que ella no está de acuerdo.



Fotograma 100. Enelia Gaviria y Pablo Escobar.

Usando la expresión de Ramírez (1995), Escobar se encuentra “atrapado por el amor de la madre”, su idealización por ella llega a tal grado que reemplaza al padre en todos los aspectos de la vida de la madre, con excepción de la cama. La simbiosis entre ese ideal único de madre – virgen, permisiva, incapaz de centrar su vida en hombre que no sea él– interviene en su relación con otras mujeres, pues buscará como esposa alguien que encarne ese ideal, de quien esperará el mismo comportamiento de la madre única. Entre tanto, el resto de mujeres tendrán una categoría inferior y por tanto, merecerán un trato diametralmente opuesto, si la esposa es una santa, las otras serán pecadoras. Justamente ese ideal de esposa lo encuentra en Patricia Ulloa, a quien conoce y enamora siendo una niña, asegurando su estado virginal, inocente y exclusivo para él.

De aquí el adagio psicoanalítico en el que Ramírez (1995) define este tipo de relación *a madre santa hijo perverso*: por la idealización que Escobar hace de su madre y ante la imposibilidad de comprender la prohibición del incesto, busca constantemente matar al padre simbólico, es decir, a toda norma o situación que le signifique prohibición, en nombre del amor, el cuidado y la protección de la madre y la familia.

A lo largo de su trayecto hasta la adultez, su carácter resolutivo y la complicidad con su primo Gonzalo para realizar actividades ilícitas por procurarse conseguir dinero a toda costa, juegan un papel decisivo en la trayectoria que pasa del hurto de lápidas, el contrabando y el asalto de un banco, al inicio y consolidación de su emporio en el negocio de la cocaína, hasta ser el narcotraficante más poderoso de su época. Esa carrera de ascenso y expansión no habría sido posible sin la colaboración de sectores de poder público y privado del país de manera que, por la vía de la corrupción, compra con su dinero a políticos, policías, militares, empresarios, jueces, agentes estadounidenses y hasta un escaño en el congreso nacional, de la cual es destituido ante las denuncias de algunos políticos y periodistas. Así mismo, valiéndose de las condiciones de extrema pobreza de los sectores más deprimidos de la ciudad de Medellín, logra su favor, protección y complicidad, convirtiéndose en una especie de Robin Hood para esta población, hecho que le significa el poder de moverse libremente por la región.

Para erigir su poder en el peligroso mundo del narcotráfico, promueve la creación de bandas de jóvenes asesinos (sicarios) de dichos sectores populares, con quienes constituye su círculo de seguridad y de ejercicio de la violencia; mantiene alianzas con grupos guerrilleros y paramilitares para emprender la guerra que decide declarar al Estado, a las élites poderosas del país (por su destitución y por el tratado de extradición con EEUU) y a quienes considera sus

enemigos. Pero finalmente, como resolución moral y desenlace de la historia, las condiciones empiezan a volverse en su contra, termina siendo atacado y asesinado por alianzas entre sus dos sectores enemigos: de una parte, el “grupo élite” conformado por orden del gobierno para capturarlo, integrado por policías, militares y agentes estadounidenses y de la otra, los denominados PEPES, Perseguidos Por Pablo Escobar, una alianza entre narcotraficantes del Cartel de Cali (su competencia en el negocio de la droga), narcotraficantes de su cartel (Medellín) y paramilitares que se volvieron en su contra.

Escobar representa el antihéroe de la serie, un personaje que casa perfectamente con el emborronamiento de los límites entre categorías simbólicas típico de la postelevisión (véase Imbert 2008). Es el protagonista y antihéroe del relato pues de una parte encarna un ser amoroso con su familia, generoso con la gente pobre y con su círculo cercano (familia, empleados y amigos), anfitrión de reuniones sociales, emprendedor, perseverante, inteligente, optimista, ambicioso, agradecido, decidido, ingenioso y sencillo, en el sentido en que no olvida su origen. De la otra, se muestra un ser calculador, manipulador, mentiroso, deshonesto, desconfiado, violento, agresivo, megalómano, intolerante ante el rechazo, resentido, vengativo, asesino, machista, capaz de procurar daño sin compasión a quienes considera son sus enemigos, sin límites ante la consecución de sus objetivos, pedófilo y agresivo con sus empleados.

A pesar de su fatal desenlace, en relación con la totalidad de la serie, la mayoría de capítulos nos muestran un Escobar que cumple todas las metas que se propone, aunque lo haga a través del camino de la delincuencia. De los 113 capítulos, solamente los últimos 6 representan su declive porque en los anteriores, que configuran la serie, aunque es constantemente perseguido, siempre logra burlar las autoridades, transgredir las normas y mantener su violento poder. En la estructura narrativa clásica de las telenovelas, el o la protagonista sobrepasa una serie de obstáculos hasta obtener lo que desea en un final feliz; aquí no hay final feliz, pero al mostrarnos un personaje que durante 108 capítulos supera toda clase de impedimentos, es fácilmente identificable el cumplimiento de una especie de ruta heroica que interpela al público espectador; una ruta que se nutre, además, con elementos que reproducen y refuerzan el imaginario machista patriarcal: el relato nos ofrece acción, diversión, sexo, poder, humor, dinero, mujeres, dominación, amigos, violencia y toda clase de placeres. Escobar es el sujeto central de las acciones del relato porque su hacer moviliza las acciones de los demás personajes,

generalmente a través de la intimidación, la provocación (poner en duda las capacidades de alguien) y la tentación.

Retomando el plano de su relación con las mujeres, teniendo en cuenta la ya mencionada relación con su madre y la formación sexista que ella misma se encarga de enseñarle, Escobar es el prototipo del hombre machista llevado al extremo. Se enamora de Patricia Ulloa, la hermana menor de un buen amigo suyo, una niña de quien sabe es virgen e inocente. Después de ser novios por un tiempo, cuando él comienza a conseguir dinero, se casa con ella y configura la familia tradicional con la que había soñado.

Ama a su esposa, sin embargo, ejerce total dominio sobre ella porque ambos fueron formados en el contexto de un sistema sexo-género machista y patriarcal en el cual las mujeres y los hombres asumen roles estereotipadamente tradicionales. Escobar encarna el rol de pater familias, es él quien lleva la carga económica completa para que su esposa permanezca en el hogar, dedicada a él y al cuidado de su hijo Emilio y su hija Manuela. Proyecta sobre ella la figura idealizada de la madre (aunque ésta nunca perderá su lugar privilegiado e incondicional), por lo tanto, la trata amorosamente y como la reina del hogar. Sin embargo, haciendo uso de todas las estrategias posibles para que Patricia no se entere, sostiene relaciones sexuales extramatrimoniales con todas las mujeres, que desea porque bajo su modelo ese comportamiento lo identifica como varón; desde joven se fijó la meta de tener dinero y mujeres a su alrededor porque desde su concepción objetualizada de las mujeres entendió que esas dos “posesiones” iban juntas.

Dentro de sus relaciones clandestinas refleja el poco aprecio que tiene por las mujeres diferentes a su modelo ideal de madre, es capaz de expresar afecto por algunas de ellas y desconfianza por otras hasta llegar a matarlas; con algunas desfoga hasta con rabia todo su deseo, como ocurre en una escena en la que pide que le lleven una jovencita y el acto sexual termina siendo una violación. Su preferencia son las adolescentes vírgenes, por la marcada fuerza que sobre él ejerce esa figura “inocente, pura, sagrada, casta”, pero una vez dejan de serlo, busca otras como si quisiera probar con ello que las únicas mujeres ideales-vírgenes son *su* madre y *su* esposa (el énfasis en el uso del posesivo es intencional porque Escobar las considera verdaderamente “suyas”, su propiedad). Así mismo, tiene dos relaciones de amantazgo, por extensos periodos de tiempo, una con Regina Parejo, presentadora de noticias, en el momento de

su auge económico e incursión como congresista y la otra, con Mireya, una trabajadora sexual que lo acompaña hasta la muerte.

Se muestra como un hombre amoroso con su esposa, hija e hijo. Les ofrece un mundo lleno de lujos y excentricidades. Comparte con la familita todo el tiempo que desea, sin embargo, en la medida en que su negocio se hace más peligroso y su guerra contra el Estado más fuerte, este tiempo se ve reducido porque debe mantenerse en la clandestinidad cambiando constantemente de lugar. Ante los peligros en los que puede verse inmiscuida su familia a causa de sus enemigos, trata de protegerla con vehemencia, pero aun así, son objetivo de atentados.

En cuanto a sus actividades delinCUenciales, aprovechando la inocencia de *su* esposa, le miente constantemente desde el comienzo, pero una vez ella se va enterando de las reales actividades de Escobar, asume la misma posición de la madre permisiva haciendo caso omiso ante lo que ve, auto-engañándose y manteniéndose a su lado hasta su muerte en nombre del amor. El relato exhibe momentos en los que ella se mueve entre la ambivalencia ética que la verdad le genera y, aunque constantemente le reclama, sobre todo, por los asesinatos y atentados terroristas, solo sufre y calla.

La relación se configura claramente a través de la dominación masculina, así que, aunque nunca ejerce violencia física contra Patricia, ella es objeto de la violencia simbólica en la que esta relación de dominación se configura:

la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquél que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural. (Bourdieu, 2000: 51)

11.2.2 El costo de ser la esposa ejemplar: Patricia Ulloa

Uno de los personajes principales del relato que se mantiene hasta el final es Patricia Ulloa, la esposa de Escobar. Su primera aparición nos muestra una niña de origen humilde que vive con su madre y hermano mayor en el mismo pueblo de la juventud de Escobar. Ante la ausencia del padre, Fabio, su hermano decide cuidarla con vehemencia para evitar que cualquier hombre se le acerque. La vigila, le prohíbe salir a la calle (a menos que sea para ir al colegio) y la trata con agresividad cuando ella manifiesta el desacuerdo ante su represión; suele golpear y

amenazar a cualquier hombre que se le acerque con un mínimo interés. Frente a esta situación, la madre interviene pocas veces, pero al final permite que él, como hombre de la casa, ejerza su poder.

Su relación con Escobar se origina después de un tiempo de ser amigos, cuando él comienza a cortejarla hasta que se hacen novios. Durante este proceso, Fabio (quien también es amigo de Escobar) se opone y lo enfrenta varias veces, sin embargo, con el tiempo termina aceptándolo y, de cierta manera siendo comprado, porque Escobar lo hace socio de su prometedor negocio. La madre de Patricia no toma ninguna postura frente a la relación de su hija, aun cuando corren los rumores de las primeras actividades delictivas en las que el enamorado de su hija se ve envuelto. Ni siquiera la misma Patricia lo hace porque siempre es enredada por las mentiras de su novio en medio de su ingenuidad e inocencia.

Un viaje inesperado a Cali (Colombia) desencadena el prematuro matrimonio entre Escobar y Patricia. Ante la ilusión de viajar por primera vez en avión, Escobar la convence de ir sin pedirle permiso a su familia, pues en medio de los valores católicos de una sociedad tradicional jamás la dejarían hacerlo. Fabio y su madre se enteran una vez el avión ha salido, de manera que no pueden impedir el viaje, más como su abuela vive en esa ciudad, le avisan para que los sorprenda en el aeropuerto y evite la posible situación de intimidad entre la pareja. Cuando la abuela los encuentra los regaña, apelando a la moral tradicional católica, bajo la cual, no es posible que una “buena mujer” sostenga relaciones sexuales sin estar bajo el sacramento del matrimonio, de manera que Escobar, a quien le cuesta aceptar una negativa, como respuesta ante sus deseos, le propone matrimonio en ese mismo instante, así que van a una iglesia y con la abuela como testigo se casan. Después del matrimonio, su primer momento de intimidad es importante porque allí él le hace saber que desde ese momento le pertenece. Vale la pena mencionar que la escena comienza una vez han tenido relaciones sexuales, reforzando el imaginario de la imposibilidad de representar a la mujer casada en ejercicio de su sexualidad, o lo que es lo mismo, reconociendo su cuerpo y su deseo, como sí ocurre en la serie con las amantes. A continuación presento esta escena.

Patricia y Escobar están acostados en la cama; desnudos y abrazados bajo la sábana entablan el siguiente diálogo:

- Patricia:* Pablo, es que mi mamá dice que todos los hombres son igual de sinvergüenzas y que vos no sos la excepción. Pero cierto que vos me vas a demostrar que sos diferente, y me vas a hacer fiel como dijo el cura?
- Pablo:* (gira su cuerpo de tal manera que se queda mirándola fijamente a los ojos). Si vos me prometes que nadie más te va a tocar, ni te va a mirar; mejor dicho, que vos no vas a estar con nadie más así desnudita como estás ahorita conmigo. Yo a vos te prometo que me convierto en el mejor esposo del mundo y yo a vos te prometo que me convierto en el mejor papá del mundo para esos niñitos que vayamos a tener. ¿Eso está claro?
- Patricia:* ¡Sí! (sonríe tiernamente)
- Pablo:* Ninguno es ninguno (abre los ojos para hacer hincapié en la frase)
- Patricia:* ¿Y vos también me vas a prometer que me vas a ser fiel?
- Pablo:* (sonríe y la besa).

Patricia vive su relación bajo el ideal del amor romántico, desplaza la situación de dominación que vivía con su hermano y la configura en su relación matrimonial. Representa el estereotipo femenino de la mujer tradicional: sumisa, pasiva, sensible, fiel, abnegada, amorosa, comprensiva, tierna, dedicada por completo al cuidado de la familia y dependiente económicamente. Aunque existen múltiples momentos en los que ella se disgusta con su esposo y le reclama por estar en desacuerdo con las determinaciones que toma, él hace caso omiso a sus palabras, le miente o le riñe, pero al final queda claro que se hace lo que él decide. No existe espacio en su vida para una realización personal más que sus roles como madre y esposa. No es claro si termina el colegio, pero jamás aparece estudiando o leyendo algo diferente al periódico, cuando su esposo se lo permite porque suele esconderlo por las noticias que de él circulan; tampoco se escenifica practicando un deporte o dedicada a alguna actividad para ella misma. Los espacios en los que se desarrollan sus escenas son diferentes lugares de la casa y, dentro de esta, en repetidas ocasiones la cocina. Como una posesión más de Escobar, Patricia permanece atrapada en lujosas casas sin más compañía que Enelia (su suegra), su hijo Emilio, su hija Manuela y los escoltas que les cuidan día y noche ante los posibles peligros que puedan recibir como consecuencia de las actividades ilícitas de su esposo. No tiene amigas ni vida social diferente a las fiestas familiares que organiza su esposo o a las visitas ocasionales que recibe de su hermano y de la familia más cercana de Escobar.



Fotograma 101. Enelia, Patricia, Emilio y Manuela (estos últimos, hijo e hija de Escobar y Patricia). La suegra en primer plano.

La presencia permanente de Enelia influye en gran manera para que Patricia encarne el modelo ideal de mujer que Escobar desea en ella. Asume la labor de controlarla, incentivar su permisividad (la misma con que ella actúa con Escobar desde que era niño), orientarla bajo sus preceptos machistas para manejar el hogar y apoyarla en los múltiples momentos difíciles para que se mantenga en pie.



Fotograma 102. Enelia interviene en una discusión matrimonial de su hijo.

Durante su vida matrimonial, Patricia se debate entre su inocencia y las mentiras de Escobar en dos aspectos que le atormentan: la infidelidad constante y las acciones delictivas a las que se dedica. En la primera mitad de la historia se concentra en la búsqueda de pistas que la

lleven a confirmar si le es o no infiel; durante la otra mitad, la búsqueda se desplaza para confirmar si es o no el causante del terrorismo que se vive en el país. Nunca logra confirmar alguna de éstas dudas con las pruebas que espera obtener, pero inconscientemente siempre supo la verdad: infidelidad, mentiras y violencia. Sus búsquedas solo eran procesos para darle el beneficio de la duda, para mantener la ilusión de que podía no ser cierto y así, permanecer a su lado. Al final, su comportamiento se mantiene en la permisividad y el sufrimiento por amor.

La historia exhibe momentos en los que ella se mueve entre la ambivalencia que le generan los engaños y las verdades de su esposo y aunque constantemente le reclama, sobre todo, por los asesinatos y atentados terroristas, solo sufre y calla.

Representa la *mujer redentora* (Véase Carmona 1991) que lo acompaña siempre en los momentos difíciles, en los que él se siente perdido, desilusionado, traicionado o cansado de huir. Está presente para recomponer su ánimo, su interior y su entorno. El amor, el sacrificio y la lealtad hacia su esposo están presentes, aún en detrimento de ella misma y de sus hijos. Los fotogramas 103 a 106 son una selección que consideramos representativa de los cambiantes estados de ánimo de Patricia a lo largo de la teleserie.



Fotograma 103. Patricia ilusionada.



Fotograma 104. Patricia enojada.



Fotograma 105. Patricia preocupada.



Fotograma 106. Patricia triste.

11.2.3 El recorrido de una *femme fatale*: Regina Parejo

En la serie encontramos una de las figuras más típica de la representación audiovisual de la feminidad, la otra cara de la figura de la madre-virgen: la *femme fatale*, encarnada en el personaje de Regina Parejo. Exitosa presentadora de noticias, independiente, glamurosa, de clase social alta, hermosa, soltera y ambiciosa. Por su profesión y posición social conoce personas del mundo de la política y de la élite nacional, de manera que el círculo social en el que suele desenvolverse es cerrado y exclusivo, más aun si se trata de hombres con los que decide relacionarse, pues en diversas ocasiones manifiesta haber salido con los hombres más aristocráticos del país.

La producción utiliza recursos mediante los cuales construye la sensualidad en este personaje a través del vestuario, siempre glamuroso pero realzando el contorno de su cuerpo, y de los múltiples movimientos de cámaras. Por ejemplo, en una de sus primeras escenas, cuando no ha iniciado su relación con Escobar, ella aparece saliendo de su casa hacia el trabajo mientras él la mira oculto desde su coche aparcado en la acera del frente; el trayecto que transcurre entre la puerta y el coche en el que la espera su chofer es seguido por una cámara lenta que hipervisibiliza los movimientos de su esbelto cuerpo al caminar, mientras ella acaricia su cabello con sensualidad; la cámara hace las veces de los ojos de Escobar, nos proporciona su mirada, la forma como él vive ese instante.

Por momentos hace las veces de *mujer fatal* que describe Carmona (1991), ante cuya irresistible sensualidad Escobar cae. Regina está definida por su sexualidad, puede acceder a ella cuando y con quien lo desea, esto la convierte en la Eva de la historia, contrario al papel de Patricia, la esposa-virgen para quien esta facultad es negada. Regina es selectiva en sus elecciones porque es consciente del poder que tiene por su posición, belleza y sexualidad, sabe que con ellos puede conseguir lo que desee. Así sucede en su relación con Escobar, aunque tiene claro que pese a todo el dinero que posee es un hombre sin clase, “levantado”, como ella misma lo describe, más elimina su ambición, de manera que desde su primer encuentro (una fiesta en la hacienda más lujosa de Escobar a la que ella es invitada entre muchas otras personalidades) se posiciona frente a él como una mujer inalcanzable, ubicándolo en una situación de reto que para él es atractiva porque desde su lugar de poder no existen imposibles.

En el mencionado episodio, después de haber recibido una cantidad exagerada de flores en su casa, Regina acepta una invitación que le hace Escobar para ir a cenar. Esta escena es

importante porque nos muestra una Regina que, sin perder su elegancia, exhibe sus dotes de seducción, coquetería y ambición. La escena se desarrolla en un lujoso restaurante que Escobar reservó solamente para ellos dos, la conversación acontece entre un juego de miradas y sonrisas cómplices:

- Escobar:* está muy bonita
- Regina:* vamos a hablar claro que así nos vamos a entender mejor ¿qué hago yo aquí?
- Escobar:* usted qué cree
- Regina:* yo le pregunté primero
- Escobar:* Regina usted vino esta noche aquí porque yo esta noche le quiero hacer una propuesta.
- Regina:* mucho cuidado con lo que va a decir Pablo si no se quiere quedar aquí solo. Ni los magnates de este país han podido conseguir lo que usted quiere así que cuidado.
- Escobar:* ¿Y es que todos los magnates de este país queremos lo mismo con usted? Se tiene que sentir usted muy privilegiada entonces, porque lo que yo quiero con usted es simplemente una entrevista.
- Regina:* (se queda atónita unos segundos y dice) ¿una entrevista?
- Escobar:* yo soy el segundo hombre más importante del mundo después del papa, usted sabe eso y la mitad de los periodistas de este país quieren una entrevista conmigo y yo decidí que fuera usted la que me hiciera esa entrevista y ¿usted se me va a parar a mí de la mesa? Regina no, esa no es una decisión muy inteligente ¿no le parece?
- Regina:* que tonta sí. Yo pensé que esta conversación iba por otro lado
- Escobar:* pero porque usted es entonces muy mal pensada, ¿para que otro lado podría ir esta conversación?
- Regina:* sonriendo le dice: ¿Usted quiere que yo deje el periodismo y que monte una floristería con las 18.000 flores que me mandó?
- Escobar:* ¿Todas esas flores le mande? (ríen juntos) simplemente quería que nosotros tuviéramos la oportunidad de conocernos antes de hacer la entrevista. Es una manera como de socializar y hacer las cosas más fáciles, más amables entre la periodista y el entrevistado, ¿eso se usa en el periodismo o no?
- Regina:* le hago una pregunta. En una revista americana usted aparece como uno de los hombres más ricos del mundo, ¿eso es verdad?
- Escobar:* esa es una muy buena pregunta Regina
- Regina:* ¿Le gusta?
- Escobar:* Sí, pero hay otras preguntas mejores y mejores respuestas. Mire Regina yo sencillamente quiero que a través suyo el mundo tenga la posibilidad de saber quién soy yo, cuál es mi historia, de dónde vengo yo, cuáles son mis sueños, cuáles son mis expectativas en la vida, cuáles son mis miedos ¿me entiende?
- Regina:* Lo escucho

Escobar: Eso qué quiere decir entonces que sí le interesa mi propuesta o no le interesa mí propuesta.

La escena que sigue inmediatamente después de este diálogo es de Regina y Escobar teniendo relaciones sexuales en una habitación de forma apasionada. El momento nos sugiere una mujer vigorosa que sabe lo que quiere y domina durante el acto sexual; la lógica de los planos, los planos cercanos, hacen que el texto enfatice en su ropa interior de encajes, sus piernas largas y delgadas y la fuerza con la que se quitan parte de la ropa. El desenlace de la cena en la cama, justamente después de una conversación en la que Escobar le confirma ser un hombre muy poderoso, la conversación en la que ella acepta ser su entrevistadora y la primera pregunta que le formula es si es verdad o no que él es uno de los hombres más ricos del mundo, retrata el modelo de la ambiciosa *femme fatal* (véanse fotogramas 107 a 114).



Fotograma 107. Regina Parejo y Pablo Escobar



Fotograma 108. Pablo Escobar.



Fotograma 109.



Fotograma 110. Regina, *femme fatal*.



Fotograma 111. Regina, *femme fatal*.



Fotograma 112. Regina, *femme fatal*.



Fotograma 113. Regina, *femme fatal*.



Fotograma 114. Regina, *femme fatal*.

Fotogramas 107-114. Capítulo 12, selección de imágenes minuto 20:31 a 24:01

Sin embargo, esta independencia y libertad sexual son condenadas en el relato pues en adelante su historia comienza a cambiar, Regina se enamora de Escobar y en razón a ese amor no solo cierra su vida personal exclusivamente a los encuentros con su amante, sino que se involucra cada vez más en los asuntos políticos de éste, para ayudarlo a llegar al congreso a través de su asesoría en el manejo de medios de comunicación y en la forma de relacionarse en el círculo social de la política. Es capaz de exponer su carrera profesional y su prestigio al lado de este narcotraficante por amor. Como lo plantea Carmona “La operación ideológica del mito (la necesidad absoluta de controlar a la mujer fuerte y sensual) es así llevada a cabo mostrando primero el peligro de su poder y sus asombrosos resultados, y, después destruyéndolos” (Carmona, 1991: 259)

En la medida en que la incursión de Escobar en el ámbito político se frustra por las denuncias que hacen pública su faceta como narcotraficante y por ende, la persecución de la policía se hace más fuerte, éste empieza a desplegar su violencia en el trato verbal con Regina,

pues en diversas ocasiones le habla con agresividad. Ella para estas situaciones exigiéndole respeto, pero aun así continua con la relación, brindándole las ayudas que él pueda necesitar.

Posteriormente, ante los asesinatos de políticos y jueces que Escobar desata en el país, Regina decide abandonarlo, al ver la maldad que el hombre a quien ama es capaz de encarnar. Por fortuna para ella, esta decisión coincide con la persecución que el gobierno, en cabeza de la fuerza policial, emprende contra éste, de manera que durante largo tiempo Escobar deja de frecuentarla. Después de muchas búsquedas que él hace para contactarla, ella decide reunirse con él solamente para frenar esa situación. Escobar le pide que le consiga un abogado, pero ella no solamente se niega, sino que termina la relación; le dice que los atentados que está haciendo son horribles y que no la vuelva a buscar. Sin embargo, tiempo después la toma por sorpresa en su casa para amenazarla por no estar disponible para él. Escobar, completamente agresivo, ejerce violencia física y acoso sexual en contra de Regina, repitiéndole que ella le pertenece y que jamás se le puede volver a esconder. Regina asustada trata de resistirse pero se queda inmóvil hasta que él se va.

Pasa largo tiempo sin que vuelvan a verse. Regina sostiene un encuentro con Gildardo, un narcotraficante enemigo de Escobar. Aunque es claro que no sostiene una relación de pareja con dicho hombre, uno de los empleados de Escobar le lleva esa información. Éste enceguecido por los celos y la posible alianza con uno de sus enemigos, se arriesga a verla en momentos en los que es perseguido para hacerle sentir que es de su propiedad. Esta es la última vez que se ven, tras vivir un momento de intimidación e intento de acoso por parte de Escobar, Regina le demuestra su cansancio con la situación, le recuerda que su relación terminó hace mucho tiempo, le aconseja parar sus actos de violencia y arreglar con el gobierno por las vías del diálogo y le pide que se vaya de su casa, Escobar llora y le advierte que si se va, nunca más lo volverá a ver, ella acepta. Después de un fuerte abrazo mutuo como despedida él se va.

Así termina el papel de Regina en la serie. Vemos a una mujer exitosa, independiente, inteligente, ambiciosa y fuerte, que, tras haber vivido un intenso romance con el que gozó, se transforma en una mujer que sufre, pierde libertad, experimenta el miedo por un hombre, se hace víctima de la violencia física, verbal y del acoso sexual. Aunque por la despedida de su última escena parece algo enamorada, por lo menos tuvo la fuerza para salir del círculo de violencia en el que se había metido por amor.

11.3 Intentando romper estereotipos

En este apartado presento el análisis de tres personajes femeninos que considero relevantes en la búsqueda de representaciones que se salgan o, por lo menos, intenten salir de la construcción de género normativa tradicional: Niki Polanía, Mireya y Magdalena Espinoza. Hago mayor énfasis en el abordaje de la primera, Niki Polanía por la importancia de sus acciones en la lógica de los acontecimientos narrados y porque parece representar una “figura” bastante lejana de los modelos de feminidad más tradicionales. Hay que tener en cuenta además, que las acciones de Mireya y de Magdalena y la información que se nos da acerca de ellas tiene menor relevancia en el mismo relato.

11.3.1 La mujer trabajadora, profesional de la comunicación: Niki Polanía

La tipología de la mujer trabajadora está representada por Niki Polanía, una mujer joven de clase media que trabaja como periodista para el diario *El Espectador*. De sus orígenes y su familia no se sabe nada porque, a pesar de ser un personaje secundario importante que permanece casi hasta el final de la serie, su historia no es incluida en el relato televisivo. Se sabe que es soltera, no tiene espacios de vida social, no se relaciona con amigas o amigos a parte del director del diario y los hijos de éste, quienes también trabajan allí. No tiene pareja ni algún vínculo sentimental, amoroso o sexual, tampoco realiza una actividad para su beneficio personal a parte de trabajar; todas las escenas en las que aparece transcurren ejerciendo su trabajo.

Es un personaje importante en la serie porque en su rol como periodista, hace las veces de espectador implícito⁷⁴ o narratorio, de acuerdo con la definición de Carmona (2001), puesto que cumple un papel similar al del espectador o espectadora de la serie, ella tiene que “descifrar signos, huellas, indicios; reconstruir lo observado de forma orgánica y emitir un juicio” (250), en este caso, la culpabilidad de Escobar en los asesinatos y los ataques terroristas en la ciudad de Bogotá, así como la corrupción de políticos y oficiales de la policía que colaboran con él. Es una labor importante encarnada en una mujer, pues representa el papel de fiscalización que, según Barbero (1997) deben asumir los medios de comunicación en una sociedad como la colombiana,

⁷⁴ El autor y *El Espectador* implícitos (metanarrador y narratorio) no son individualidades o personas concretas, sino “ciertas reglas implícitas de intercambio que regulan la constitución y el espacio textual”(Carmona, 1991: 248).

cuando la corrupción y los manejos del poder político y económico dificultan el acceso a la información.

Es la mujer más progresista e independiente de la serie. Inteligente, valiente, suspicaz, crítica, política, proactiva y comprometida con su profesión, con su trabajo, con la justicia y con la difícil realidad que atraviesa el país en términos de violencia, corrupción e impunidad, se esfuerza siempre por ir en busca de la verdad para revelarla. Se desenvuelve en un mundo profesional masculino en el cual es la única mujer que aparece ejerciendo como periodista, es decir, investigando en campo, yendo al lugar dónde suceden los hechos, entrevistando a las personas involucradas de múltiples formas con los acontecimientos del orden nacional relacionados con el narcotráfico, la política y las fuerzas militares.

En una ocasión tiene la oportunidad de entrevistar a Pablo Escobar, justamente el día de su posesión como congresista de la República. Mientras Escobar camina hacia el edificio del Congreso, ella junto con un grupo de periodistas de otros medios de comunicación se le acercan para hacerle varias preguntas, Niki logra tomarse la palabra y se desarrolla el siguiente diálogo:

- Mujer periodista:* ¿Señor Escobar qué se siente ahora que va para congresista?
Hombre periodista: ¿Cuáles son sus planes para la gente de Medellín?
Escobar: Si bueno, nosotros, mi movimiento, en este momento no estamos respondiendo a las inquietudes de los señores periodistas
Niki: ¿Será que después de su posesión le puede decir al país de dónde proviene realmente su fortuna?
Escobar: *(Detiene su marcha y pregunta)* ¿cómo?
Niki: Según los estimados usted es uno de los hombres más ricos del país señor Escobar, ¿esa fortuna realmente la ha hecho vendiendo tierras y comerciando con ganado como ha dicho?
Escobar: Si bueno, yo quisiera saber si hay alguien en este país que pueda afirmar todo lo contrario.
Niki: *(Sonriendo y con gesto de aparente inocencia insiste)* pero contésteme
Escobar: ¿Cómo se llama usted amiga?
Niki: Niki Polanía, periódico *El Espectador*

Escobar abre su agenda y escribe en ella el nombre de Niki

- Niki:* ¿Me va a responder?
Escobar: Una vez me poseione como Representante de la Cámara, con mucho gusto voy a responder a todas sus inquietudes.
Niki: Si quiere esperamos a que se poseione entonces.
Escobar: Sí, espéreme Niki

Escobar sigue su camino, pero nunca regresa para responder las preguntas de Niki ni de los demás periodistas.

Este personaje es trascendental porque nos muestra un modelo de profesional que se sale del esquema tradicional de la mujer temerosa, insegura, callada, prudente, tierna, incapaz de tomarse los espacios públicos o de debatir y defender sus ideas. Sin embargo, usualmente aparece limitada bajo las órdenes de su jefe o en ausencia de éste, de los cargos superiores del diario en el cual trabaja, todos ellos hombres. Usualmente es Niki quien hace las investigaciones, las entrevistas, consigue la información, hila las historias, pero quienes escriben las noticias en primera plana son su jefe o el directivo que esté en su reemplazo, sin que esto genere malestares o suscite cuestionamientos en ella.

El diálogo de la siguiente escena ejemplifica la posición de superioridad en la que algunas veces se ubica Guillermo Cano –director del periódico para el cual trabaja – frente a ella, así como su obstinada decisión unilateral, contraria a la opinión de su empleada. Después de haber realizado una ardua investigación, Niki encontró pruebas que demuestran la vinculación de Pablo Escobar como narcotraficante, pruebas que desea publicar para lograr su destitución del Congreso y, al mismo tiempo, favorecer al Ministro de Justicia, acusado injustamente por corrupción y vínculos con el narcotráfico. Sin embargo, Guillermo Cano decide no publicarlas todavía. Aun cuando más adelante, en la historia se muestra que la decisión del director fue la más conveniente, su actitud con Niki es displicente, revela la relación de saber-poder que ejerce sobre ella, así como cierta arrogancia por considerar que no tiene la lucidez necesaria para comprender lo que él espera hacer con la información conseguida:

- Guillermo:* felicitaciones Niki, finalmente encontramos lo que estábamos buscando: la prueba de que Pablo Escobar y Gonzalo Gaviria fueron detenidos con 39 kilos de pasta de coca.
- Niki:* ¿y a mí de qué me sirve haber buscado toda esa información don Guiller, si cuando se la entrego no la publica?
- Guillermo:* el que no la publique no quiere decir que, que no la vaya a publicar
- Niki:* don Guillermo esto es una primicia, ¿es la chiva más importante que he tenido en toda mi carrera y usted no hace nada con ella?
- Guillermo:* como que nada, la estoy guardando.
- Niki:* don Guillermo, todos los ataques van contra el ministro que consideramos es una persona decente y cuando tenemos las pruebas del congresista narcotraficante ¿no hacemos nada?

- Guillermo:* mire Niki, esto no es una chiva cualquiera, esta es una noticia que tiene vicios judiciales; esto, esto cambia completamente el panorama.
- Niki:* ¡Por eso!
- Guillermo:* usted no entiende, mejor váyase a trabajar.
- Niki:* ¡don Guillermo!
- Guillermo:* don Guillermo nada. Niki que tenga buen día.

Así mismo ocurre cuando Niki sale a buscar la información para producir las noticias, asiste a ruedas de prensa o entrevista a muchos personajes (en su mayoría varones) entre políticos, cargos altos de la policía, funcionarios públicos y hombres en prisión. En esos encuentros suele ser intrépida, directa e incisiva en sus preguntas y comentarios, con las cuales, cuando sus entrevistados se incomodan, muestran desdén hacia ella, tratan de subestimarla e incluso le dicen que ella no entiende de esos asuntos y le sugieren mantenerse al margen. Un ejemplo de esto son las escenas en las que el Coronel Jairo interroga a un joven sicario para persuadirlo a confesar que Escobar mandó asesinar al Ministro de Justicia Rodrigo Lara; Niki está presente porque desea entrevistar al detenido. Traigo aquí dos momentos relevantes de esas escenas: el primero es un diálogo en el cual ella le pide por primera vez que le permita hacer su trabajo:

- Jairo:* Ya le dije que no
- Niki:* No tiene que ser ya mismo
- Jairo:* Mire él en este momento está bajo custodia de la policía.
- Niki:* Pues por eso le estoy pidiendo el favor coronel
- Jairo:* *(en tono fuerte y autoritario)* Por eso le estoy diciendo que no, lo estoy investigando lo voy a interrogar.
- Niki:* Dos preguntas, solo necesito que me conteste dos preguntas.
- Jairo:* *(levantando la voz y enfatizando el tono autoritario)* Ni dos, ni una, ni cinco. Ese niño mató a un Ministro de Estado, sabe lo que es eso ¿no?

Niki Mira a Jairo en silencio

- Jairo:* Después de que lo interroge voy a saber quién fue el que dio la orden de la muerte del ministro Lara. *(Le da la espalda a Niki para marcharse)*
- Niki:* ¿Está seguro Coronel Jiménez? Porque la ley de todos esos bandidos es que nunca delatan a su jefe
- Jairo:* *(Detiene su marcha, se regresa hacia Niki, la mira y en tono irónico responde)* No me diga...vamos a ver. *(Jairo da la vuelta y se dirige hacia la habitación en la que se encuentra el detenido).*

El segundo momento se da días después cuando el coronel Jairo le permite hacer la entrevista, ante la insistencia de Niki, pero con la condición de que él esté presente en el evento (véanse fotogramas 115 a 124):

Niki: (Se acerca al joven lentamente y se sienta a su lado) Byron mi nombre es Niki Polanía, yo soy periodista del periódico *El Espectador*. Me gustaría hacerle unas preguntas.

Niki: Byron, necesitamos que nos diga el nombre de la persona que lo contrató.

Byron: (Nervioso mira a Jairo y le pregunta) Y no es pues que disque Serafín ya había cantado ah?

Niki: Su amigo Serafín

En ese momento es interrumpida por Jairo porque Serafín está muerto pero Byron no sabe y Niki se lo iba a decir

Jairo: Su amigo Serafín está libre, él si colaboró con la justicia. Eso quedó claro o ¿no? (mira a Niki y ella asiente con la cabeza)

Niki: Byron usted también tiene la oportunidad de hablar, lo hecho, hecho está. Por favor ayúdenos a revelar la verdad.

Byron: (la mira con atención y desesperado) Yo no puedo contar nada, ¿usted no entiende que si yo canto me van a matar?

Jairo: Bueno creo que ya estuvo bien la entrevista por hoy, vamos.

Niki: (Sigue hablando rápidamente a Byron para aprovechar los últimos segundo que le quedan allí) Mire a usted lo van a trasladar y a ese cuartel no me van a dejar entrar, yo no voy a poder ver qué le van a hacer, pero seguro que le van a sacar todas las respuestas. (Durante éste diálogo Jairo toma a Niki a la fuerza por el brazo para sacarla de la habitación.)

Jairo: Niki camine, camine (gritando) ¡camine, camine, camine!

Byron: (Desesperado, la toma del brazo para que no se vaya y le pregunta) ¿Qué va a pasar conmigo?

Jairo: (Una vez fuera de la habitación, Jairo sonrío y le habla a Niki) muchas gracias

Niki: ¿Gracias de qué?

Jairo: ¡Gracias! Mire ¿si ve? Presionándolo es que él habla. Usted me ayudo (continúa sonriendo)

Niki: Es un niño coronel

Jairo: ¿Y?

Niki: Cómo es posible que se aprovechen de un niño para que mate a alguien que ni sabe quién es

Jairo: ¿sabe que eso no es lo malo? Lo malo es que un niño de 16 años ya no le da miedo hacerlo.

Niki: (Con expresión de tristeza y desilusión en el rostro) Sí, ya me estoy dando cuenta, de la cuna al sicariato.

Jairo: eso le sirve para un titular.

Niki: Yo estoy segura de que ese muchacho no sabe las dimensiones de lo que hizo coronel. ¿Si le vio la cara? Ese muchacho está en pánico.

Jairo: Pero es el único método que sirve, así fue que llegamos al lugar donde se quedaron.

Niki: Coronel yo le aseguro que si usted le tiene paciencia y se compromete a cuidarle la familia, él le termina dando el nombre de la persona que lo contrató.

Jairo: Es posible, por ahora vamos a seguir con lo que tenemos. Muchas gracias Niki, buen día. *(Con la mano le señala la salida)*



Fotograma 115. Niki logra entrevistar a Byron.



Fotograma 116. Niki habla con Byron.



Fotograma 117. Byron confía en Niki, le habla.



Fotograma 118. El coronel Jairo interrumpe el diálogo.



Fotograma 119. Byron pide ayuda a Niki.



Fotograma 120. El coronel Jairo saca a Niki de la celda.



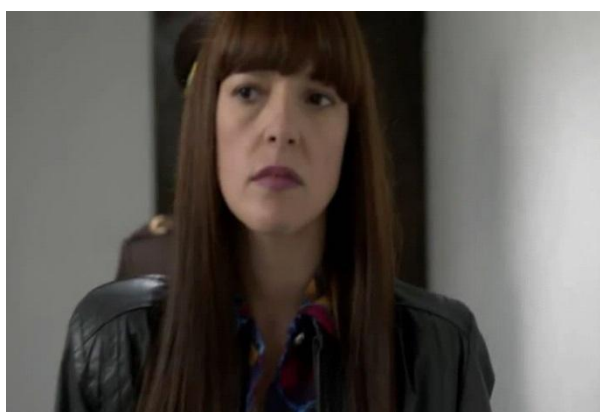
Fotograma 121. Byron consternado.



Fotograma 122. Jairo muestra satisfacción por haber usado a Niki para presionar a Byron.



Fotograma 123. Niki cuestiona a Jairo.



Fotograma 124. Niki parte con impotencia.

Fotogramas 115 a 124. Capítulo 21, selección de imágenes minuto 15:00 a 17:45.

Al percatarse de que se trata de un niño Niki intenta hacerle ver eso al coronel, pero éste considera absurda su apreciación porque lo ve como enemigo y criminal. Lo más curioso es que este coronel que juzga la conducta del niño de 16 años que es capaz de matar a alguien, capítulos atrás estaba enseñándole a su hijo de 14 años a utilizar armas para “defenderse” o para “atacar”. Esto muestra no solo el lugar de poder de Jairo, a través del cual descalifica la visión de Niki frente al hecho y la hace a un lado del caso, sino también permite ver cómo las perspectivas son distintas frente a la guerra, en lo que Butler (2010) llama la precariedad de la vida, el poder reconocer o aprehender una vida, entender que desde el nacimiento necesitamos del otro o la otra para sobrevivir y que hay decisiones políticamente inducidas que distribuyen la precariedad a ciertos sectores de la sociedad, sin que ello sea una actitud “femenina” sino de humanidad.

Considero relevante señalar que la transgresión de Niki no es permitida totalmente porque pese a las importantes características que la acompañan, este personaje está construido con las

limitantes que finalmente sostienen el orden patriarcal y machista al cual responde esta tecnología de género: en primer lugar, sus acciones están casi siempre supeditadas a la decisión de un hombre que domina en la relación de poder, ya sea su jefe o sus entrevistados; y en segundo lugar, porque no es posible concebir a una mujer como profesional exitosa y al mismo tiempo con vida personal y afectiva. Nos enfrentamos, así, al mito de la mujer exitosa y solterona, como si la soledad fuese la condena o el precio a pagar a cambio de su éxito, hecho que no suele ser representado de esa manera en los hombres del relato porque se entiende que ellos sí pueden ser poderosos, exitosos, esposos, padres, con tiempo de ocio y con vida social activa. Finalmente, tratándose de un personaje relevante en la historia por su labor investigativa y analítica, su salida de la serie es abrupta y poco trascendente en el relato: la eliminan haciéndonos saber simplemente que se va fuera del país a estudiar.

11.3.2 Mireya, trabajadora sexual de profesión, libre por convicción

Entre las tipologías de la feminidad que la serie nos presenta, encontramos también la trabajadora sexual, Mireya. Vive en un sector muy deprimido de la ciudad y se desenvuelve en un contexto hostil, de vandalismo, de gente peligrosa; es un ambiente delincuencia, oscuro, marcado por la violencia, el alcohol y las drogas, aun cuando ella nunca aparece consumiéndolas. A pesar de ser un personaje que entra en escena desde las primeras actividades delictivas de Escobar, cuando éste no es poderoso ni rico, y se mantiene hasta el final de la serie, el relato no proporciona información sobre el origen de Mireya, por qué o cómo resulta ejerciendo la prostitución y sumergida en tal realidad.

Es una mujer fuerte, irreverente, valiente, sin miedos, aparentemente peligrosa y que transita por la vida como si no tuviera nada que perder, quizás porque son las características que tuvo que asumir para subsistir en su contexto. Aunque algunos de sus diálogos permiten decantar que se dedica al trabajo sexual por la necesidad económica y las pocas posibilidades para dedicarse a otra actividad, no es claro que desprecie su trabajo, al contrario, siendo consciente de su lugar y de la forma como es leída y subvalorada socialmente, lo asume sin tristeza, con dignidad y sin vergüenza alguna. No tiene proxeneta, de manera que es independiente en su trabajo. El único familiar que tiene, con quien además vive, es el Chili, su hermano menor, uno de los sicarios de mayor confianza que trabaja para Pablo Escobar desde sus inicios en el mundo del narcotráfico. La relación entre Mireya y Chili es tan estrecha que ninguno de los dos tiene

pareja, cada cual se dedica a sobrevivir en el mundo que habita, dedicados diariamente a actividades peligrosas, pero protegiéndose mutuamente a toda costa. Así, su hermano se constituye en el mayor foco de fortaleza y al mismo tiempo de vulnerabilidad para ella.

En medio de ese contexto aparece Escobar casi como un héroe porque desde que la conoce, le paga por sus servicios sexuales más de lo que cualquier otro cliente, incluso, en la medida en que se hace más poderoso, le paga más de lo que ella ganaría en muchos días de trabajo; además, le ofrece trabajo a su hermano Chili, hecho que le permite salir de la pobreza extrema en la cual él vivía.

Escobar y Mireya se conocen siendo ambos muy jóvenes, éste apenas empezaba sus actividades ilegales de hurto y contrabando, no tenía la seguridad en sí mismo para coquetear con otras mujeres, aparte de Patricia, quien era una niña fácil de manipular, así que va a la calle donde trabaja Mireya en búsqueda de servicios sexuales. Desde su primer encuentro, se genera un vínculo afectivo entre ambos, no necesariamente amoroso, pero fuerte en la medida en que se mantiene hasta la muerte de Escobar. En Mireya predomina una mezcla de gratitud, amistad, lealtad y amor, aunque nunca se muestra como la mujer enamorada o celosa que espera estar junto a él algún día, ella jamás pierde la conexión de ese vínculo con la realidad. Entre tanto, Escobar ejerce una especie de dominación sobre ella, pues aunque nunca le pide que abandone el ejercicio de la prostitución, él la objetualiza como una más de sus posesiones, es como si él fuera el cliente que está por encima de los demás y ante cuyos llamados ella debe estar siempre disponible. Por tanto, esa aparente rebeldía, irreverencia y casi autonomía de Mireya quedan desmentidas o subyugadas bajo la dominación masculina de Escobar.



Fotograma 125. Primer encuentro entre Mireya y Escobar.



Fotograma 126. Mireya y Escobar.

Posteriormente, cuando su hermano alcanza el éxito económico que buscaba con Escobar debido a su ascenso en el cartel, otro vínculo de dominación aparece para esta mujer, pues su hermano le pide que no ejerza más la prostitución, compra una casa para ambos y le ofrece una nueva vida, pero esta ayuda va aparejada con el hecho de mantenerla encerrada bajo su protección. Ella abandona su trabajo y se somete a la manutención económica del Chili, haciéndose dependiente y débil ante el cuidado masculino. Vale la pena mencionar, sin embargo que bajo su nueva condición económica, se dedica a actividades para ella, como la práctica de ejercicio o su cuidado personal y pocas veces a labores del hogar.

Siendo uno de los papeles secundarios que se extiende a lo largo de la trama, con características tan interesantes como las mencionadas, en el sentido de que representa una mirada que no victimiza ni re-victimiza el ejercicio de la prostitución, la representación de Mireya no deja de ser una lectura un tanto moralista, peyorativa y sacrificada de las mujeres dedicadas a esta actividad, lectura que contribuye a alimentar los imaginarios y tabúes creados socialmente alrededor del trabajo sexual, en medio de una sociedad que, en general, desconoce los debates, las problemáticas y las situaciones reales que se tejen en torno a él y a las personas que lo ejercen.

Así mismo, considero que las acciones de Mireya son mínimas pues la reducen a los encuentros sexuales con Escobar y a estar preocupada por el bienestar de su hermano, siendo su cómplice cuando éste la necesita, por ejemplo, para ayudarlo a esconderse de la policía. Esto quiere decir que se trata de un papel femenino aparentemente fuerte que en realidad se moviliza en función de dos hombres, sin mayor ejecución de acciones importantes en la trama y a quien, para colmo, se le atribuye la culpa por la muerte de su hermano, tras cometer un error torpe: hacer una llamada desde un teléfono sobre el cual el Chili le había advertido no debía usar porque estaba interceptado. Mireya lo usa, la policía rastrea la llamada, llega a la casa y asesina a su hermano.

Finalmente, tras la muerte de Chili, Mireya retorna a su trabajo en el ejercicio de la prostitución y continúa con los encuentros sexuales esporádicos con Escobar hasta que éste también es asesinado.

11.3.3 La ética como resistencia: Magdalena Espinoza

Junto a las propuestas más tradicionales de la feminidad, la serie nos ofrece también algún ejemplo que va más allá de lo más previsible y estereotipado. De hecho, es una mujer la que representa la dimensión ética de la justicia, Magdalena Espinoza. Es una jueza encargada de investigar y judicializar a Escobar por primera vez debido a sus actividades ilegales como narcotraficante. Representa una mujer inteligente, ética, profesional, creyente acérrima de la justicia y, por ende, comprometida políticamente con sus convicciones, con su trabajo y con el país. Además de su éxito profesional, es madre cabeza de familia con dos hijos a cargo, con los cuales sostiene una relación funcional, armoniosa y responsable.

Desde la primera vez que Escobar es llevado a la cárcel, cuando apenas iniciaba su carrera delictiva, empezó a valerse del soborno para obtener la libertad y para evitar ser arrestado en adelante; compraba abogados, policías, políticos, empresarios y jueces, pero cuando éstos no aceptaban estas prácticas los amenazaba o asesinaba. Cuando el caso de Escobar le llega a Magdalena, ella cumple con su trabajo y de acuerdo con las pruebas recopiladas por los detectives encargados de la investigación, Escobar y su primo Gonzalo Gaviria son capturados y llevados a la cárcel, de manera que se convierte en blanco de amenazas por parte de éstos para intimidarla y forzarla a declararlos inocentes. Sin embargo, pese al peligro que corren ella y sus dos hijos, Magdalena hace resistencia ante el poder y los ataques de sus victimarios, continuando con su labor de administrar justicia. Los diálogos que presento a continuación muestran el talante y la valentía de este personaje.

La primera escena transcurre momentos después de haber recibido en su casa una corona fúnebre como advertencia de muerte por parte de Escobar y Gonzalo. Magdalena se encuentra reunida con los detectives y escoltas que le fueron asignados:

- Héctor:* (Detective 1) ¿No traía tarjeta?
Magdalena: No, no traía nada, yo revolqué todo eso y no traía nada. Seguramente la arrancaron.
Detective 2: por eso yo les advertí que teníamos que tener mucho cuidado.
Magdalena: sí, pero cómo así que cuidado de qué si eso es para meterme miedo y no más. Quién en sus cinco sentidos se va a meter con una jueza de la república, ¿quién?
Detective 2: Pues sí doctora, pero mire lo que está pasando. Igual ya nos autorizaron varios hombres para que la cuiden.
Magdalena: Ay Héctor yo no necesito más hombres ni más escoltas que pereza.

Héctor: Es mejor prevenir, por su seguridad, la de sus niños.

Magdalena: No, si les contara, la niña no entendía nada de lo que estaba pasando, me preguntó que si yo tenía novio cuando llegaron esas flores, ¿ustedes pueden creer ah?

Silencio de los detectives

Magdalena: Nosotros ya estamos metidos en esto, esto es serio. Es un trabajo que hay que hacer, serio y terminarlo. ¿Nos vamos pues a dejar intimidar o qué?

Silencio de los detectives

Magdalena: ¿Cómo así? No no no no no, vamos pa' delante sin miedo. Yo les agradezco mucho por la preocupación a ustedes señores pero vámonos.

La segunda escena es aún más contundente. Se produce durante su declaración ante un grupo de periodistas, la cual es transmitida en vivo por una emisora radial, de manera que en el mismo momento es escuchada por Escobar y Gonzalo (véanse fotogramas 127 a 134):

Magdalena: Buenas tardes, quiero que quede claro para ustedes y para la opinión pública que en el proceso contra Pablo Escobar y Gonzalo Gaviria hay irregularidades de toda índole, empezando por las amenazas que llegan a mi casa, el descarado robo de un automóvil de mi propiedad, que no sabemos si tiene que ver con el caso, pero seguramente, así como la intimidación contra los detectives encargados; por no hablarles de las mañas de las que estos señores se valieron para conseguir que el caso fuera trasladado a otra ciudad, donde seguramente su terror y su dinero lograron lo que aquí no lograron. Por todos esos motivos, estos señores se encuentran en la calle.

Una de las personas que se encuentra entre los periodistas le entrega un papel que venía de mano en mano desde la parte final del grupo. Magdalena lo abre y lee que es una amenaza más de Escobar.

Magdalena: por eso quiero aquí frente a ustedes señores periodistas públicamente, responsabilizar al señor Pablo Escobar y Gonzalo Gaviria de todo lo que me pueda pasar a mí, a mi integridad física y a cualquier miembro de mi familia. Muchas gracias, permiso.



Fotograma 127. El papel de los medios de comunicación.



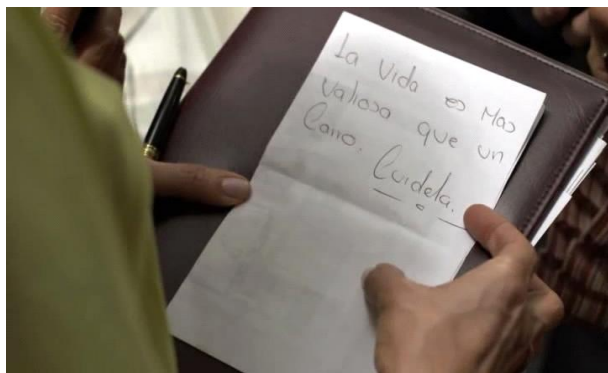
Fotograma 128. Escobar y Gonzalo escuchan la radio.



Fotograma 129. Denuncia pública de Magdalena por los ataques recibidos.



Fotograma 130. Envío de nota anónima.



Fotograma 131. Magdalena lee la amenaza.



Fotograma 132. Magdalena responsabiliza a Escobar de su seguridad.



Fotograma 133. Escobar y Gonzalo escuchan que no consiguieron callar a Magdalena.



Fotograma 134. Magdalena preocupada.

Fotogramas 127 a 134. Capítulo 5, selección de imágenes minuto 9:38 a 10:45.

Pero los esfuerzos de Magdalena resultan siendo en vano porque Escobar y su primo recuperan la libertad sobornando a otros jueces y al resto del personal encargado del caso; además, asesinan a los detectives que trabajaban con ella. Ante esa corrupción e impunidad, Magdalena queda fuera del caso y decide mantenerse al margen de la situación para proteger su vida y la de sus hijos.

Lamentablemente es un papel de tercer orden muy corto al cual se le podría haber dado más protagonismo en el relato. Es un ejemplo de representaciones alternativas de las mujeres, no solo por las características, usualmente relacionadas con la masculinidad, como la valentía y el coraje o su desempeño laboral como jueza de la república –un campo mayoritariamente ocupado por varones– sino porque es una mujer capaz de desenvolverse exitosamente en sus roles como profesional y como madre, enfrentando la vida y sus devenires con entusiasmo. Además, su condición de madre soltera no es vivida por ella con amargura, como tampoco su trabajo le significa renunciar a una vida personal.

Sin desconocer la importancia de que, en medio del boom televisivo de las “narco-series”, un producto incluya personajes de mujeres como los tres anteriores, los discursos que aparecen en la totalidad del texto son problemáticos porque se conectan con la realidad social colombiana, en términos de la reproducción de un sistema sexo-género que asigna posiciones diferenciales a hombres y mujeres, dejando para ellas los lugares menos privilegiados de las relaciones que allí se tejen. En esto radica la potencia de la construcción del género como tecnología, porque cuando el sujeto, hombre o mujer, confirma que esos modelos de acción y claves de lectura de la realidad que el relato le ofrece se corresponden con los que circulan en el imaginario social de su contexto, la acción de representar y auto-representarse de acuerdo con

esos significados implica, asumirse, como hombre o como mujer, en la totalidad de dichos efectos de sentido.

Escobar, el patrón del mal es un producto televisivo que funciona como tecnología social, del yo y de género, en tanto que se conecta y forma parte de la articulación compleja de tecnologías, prácticas, discursos y mecanismos que se tejen en el entramado político-social colombiano, en el marco de unas relaciones de poder erigidas históricamente, encaminadas al control de la realidad y al gobierno de los sujetos. Los discursos y las representaciones con los que la teleserie interpela al público espectador, están adscritos a ideales normativos de la masculinidad, la feminidad y la sexualidad en relación intrínseca con el orden económico y social que garantiza la reproducción del sistema, esto es, con ideales también de clase, pertenencia étnica, edad, cultura y religión, para, como lo plantea Colaizzi (2007), producir seres humanos funcionales a la sociedad.

12 Conclusiones

El desarrollo de esta investigación me ha permitido comprender y ubicar con mayor exactitud el funcionamiento del nuevo orden global que nos asiste, la forma como se articulan aparentes guerras aisladas en él y la posición crucial que desempeña la comunicación en su sostenibilidad, en consecuencia, la apremiante necesidad de saber leer los textos que, no solo nos bombardean a diario, sino que nos *producen*. A continuación presento los elementos generales que puedo concluir al respecto. Se trata de conclusiones generales que, sin embargo, hay que considerar como parciales necesariamente, porque no pueden cerrar la reflexión, ya que las considero punto de partida para investigaciones futuras.

La teoría del Imperio de Michael Hardt y Antonio Negri (2002), punto de partida de la investigación, ha demostrado, en el curso de la misma, toda su pertinencia e importancia. El Imperio es la nueva forma global de soberanía. Se trata de un poder descentrado y desterritorializador cuya acción se extiende al gobierno de lo social, lo político, lo económico y lo cultural, mediante la biopolítica, entendida como la producción, reproducción y regulación de la vida. Su génesis, en el declive de la organización moderno-europea del mundo y en la idea que inspiró la constitución de los Estados Unidos EEUU como una soberanía de fronteras abiertas, expansivas, con una distribución del poder en red y con su autoproclamada labor de policía global –elementos paralelos al desarrollo capitalista a ultranza–, se hace patente en Colombia, uno de sus laboratorios por excelencia.

Tales afirmaciones –la pertinencia de la teoría del imperio para comprender el orden geopolítico contemporáneo y que Colombia ha sido uno de sus laboratorios– obedecen, no solamente a que los sectores que tradicionalmente han gobernado el país han seguido la tutela estadounidense, sino porque lo han hecho constituyendo subjetividades históricas a través de la guerra –contra el comunismo, el narcotráfico y el terrorismo–, la subordinación de la economía nacional a merced del mercado mundial y de los intereses de los pocos y poderosos grupos económicos del país, y, favoreciendo el control de los medios de comunicación por parte de esas minorías poderosas que, lejos de fortalecer la relación entre ciudadanía y Estado-nación, producen el mundo social como mercancía integrada a la sociedad global del espectáculo para producir las subjetividades necesarias para la permanencia del *status quo*. Así, los tres

mecanismos que sostienen y dan forma al imperio son evidentes: el mercado mundial, la guerra como estado de excepción permanente y la comunicación.

Para comprender la articulación concreta y específica de dicho orden, la investigación se ha desarrollado alrededor de dos ejes fundamentales entrelazados: a) mediante una reflexión acerca de la memoria b) analizando el caso concreto de una narración que se presenta como reconstrucción de hechos pertenecientes a la historia reciente del país, una producción televisiva de enorme éxito tanto nacional como internacional. A tal efecto, hemos apuntado a cómo la memoria tiene que ser entendida como un proceso de selección de hechos o acontecimientos del pasado –indefectiblemente el olvido de otros– traídos al presente para cumplir una función específica en un contexto sociocultural dado. En tanto selección de hechos, la memoria es una construcción social dependiente –también cambiante– del presente del recordar y del lugar desde el cual se recuerda. En este sentido, todo texto construido para relacionar el pasado con el presente en un contexto sociocultural es susceptible de ser utilizado para la consecución de objetivos políticos en dicho presente (véanse Rieff 2012, Todorov 2000 y 2009). Para demostrar uso(s) y funcionamiento de la memoria hemos analizado una producción televisiva, la narco-serie *Escobar, el patrón del mal* para apuntar a cómo, concretamente, el significado de un relato sobre hechos históricos es construido a partir de la selección de hechos de los que se decide hablar, así como de las asociaciones planteadas entre ellos, es decir que su significado no depende exclusivamente de los hechos que narra, sino de cómo son narrados desde un lugar de producción específico (véanse White 1992). De manera previa, y para ahondar en la función del discurso televisivo, he tratado las nociones de neotelevisión, postelevisión, narrativa, representación, imaginario, memoria colectiva y tecnología social, de género y del yo, en el contexto de la situación específica colombiana.

Escobar, el patrón del mal, serie televisiva que se estrenó en la televisión colombiana del 27 de mayo al 19 de noviembre de 2012 con 113 capítulos, es un ejemplo de cómo un texto audiovisual articula narratividad y memoria para encaminar una idea moralizante y un uso ideológico de la memoria en la representación de la realidad histórica de la sociedad colombiana. Se trata de un texto televisivo construido desde un lugar de producción como lo es el *Canal Caracol*, atravesado por intereses de un sector de la élite política nacional y de uno de los grupos empresariales más poderoso del país, propietario, además, de varios medios de comunicación, promete hacer memoria sobre unos hechos históricos desde el lugar de las víctimas. Sin

embargo, como el análisis demuestra, no deja de ser un texto que trivializa y reduce la problemática nacional a una lucha moral entre el bien y el mal —construida narrativamente— a través de la cual, se sirve para incorporar un uso ideológico —de hecho, claramente interesado y político— de la memoria: promover la confianza en la clase política dirigente que tradicionalmente ha gobernado el país de la mano de los grupos económicos que controlan los medios de comunicación.

La forma de narrativizar los hechos ocurridos a las víctimas responde a un juicio moral que el relato cumple la función de fijar: en Colombia coexisten los sectores del bien y del mal, entre los cuales las personas son autónomas en decidir a cuál bando pertenecen, de modo tal que quienes eligen deben asumir su responsabilidad y el castigo que les corresponda, en caso de haber elegido el mal. No obstante, esta idea moralizante va dirigida especialmente a las personas pobres del país, pues en su mayoría son representadas como responsables directas del narcotráfico, las violencias y la ilegalidad por haber elegido el bando del mal, desconociendo la complejidad de la realidad colombiana, así como la responsabilidad del Estado, no solo de hacer presencia en todas las regiones, sino también de garantizar el cumplimiento de los derechos humanos universales y la igualdad de oportunidades. Por tanto, la serie tiende a criminalizar la pobreza y a quienes la encarnan, pues sugiere que son potenciales delincuentes, en lugar de criminalizar o por lo menos denunciar el sistema económico, las situaciones y los sectores que la originan y se benefician de ella. En contrapartida, los personajes de élites políticas tradicionales, de medios de comunicación y de la Fuerza Pública del Estado son representados como los estandartes del bien.

En términos de memoria colectiva, entendida como ese amplio espacio que nos permite reunir todo tipo de procesos culturales o formas como se relacionan el pasado y el presente en una sociedad (véase Erll 2012), si bien es un texto que presenta el relato acerca de cómo, un sector privilegiado de las víctimas de la violencia cometida por Pablo Escobar, vivió y ve la época entre 1970 y 1993, y sin que eso implique que el recuerdo o el dolor de esas víctimas que cobran protagonismo en la teleserie no sea legítimo ni respetable, no es incluyente en la representación de “las víctimas” de la violencia de ese periodo, en tanto que dejó de lado la posibilidad de incluir la diversidad de relatos y perspectivas del resto de víctimas de la misma época. Esto se hace evidente en los diversos mecanismos utilizados para dar relevancia a las víctimas de las élites mencionadas anteriormente, mientras que las demás son empleadas para

alimentar el espectáculo. Adicionalmente, el texto cumple la función de promover una memoria “literal” (véase Todorov 2000) y centrada en la movilización de afectos, que no trasciende al espacio del debate público y la generalización de los hechos para extraer lecciones y construir alternativas hacia el futuro.

La perspectiva semiótica, fundamental para la labor que hemos llevado a cabo, nos hace ser conscientes de que toda representación de la realidad no es una reproducción fiel de la realidad sino una interpretación de la misma, una reconstrucción a partir de una forma de ver unos hechos cualesquiera que estos sean. Hemos visto que *Escobar, el patrón del mal* establece un juego con la realidad y su representación a partir de la narratividad, la neotelevisión y la postelevisión como formas de construir el texto. A través de estos mecanismos la serie busca presentarse como “la realidad”, hacernos sentir que “la realidad nos habla por sí misma”, paradójicamente ocurre lo contrario: entre más artificios usa para acercarse a “la realidad” más se aleja de ella, por tanto lo que nos ofrece es un relato que se mueve entre el espectáculo y el simulacro. Sin embargo, esta promesa que hace al público espectador –que mira la pantalla sin hacer ningún tipo de resistencia porque lo hace como un espacio de ocio y entretenimiento– resulta problemática en términos de la fuerza que cobran la idea moralizante y la función ideológica de la memoria mencionadas, las cuales, sumadas a la separación de una contextualización histórica, terminan por trivializar el origen, el desarrollo y los efectos del pasado que promete revelar al público espectador para evitar que vuelva a repetirse.

Por otra parte, un hecho crucial de esta teleserie es su funcionamiento como tecnología social, del yo y de género, en tanto que se conecta y forma parte de la política compleja de tecnologías, prácticas, discursos y mecanismos que se tejen en el entramado social, en el marco de unas relaciones de poder erigidas históricamente, encaminadas al control de la realidad y al gobierno de los sujetos, por ende, de sus cuerpos. Los discursos y las representaciones con los que *Escobar, el patrón del mal* interpela al público espectador, están adscritos a ideales normativos tradicionales de la masculinidad, la feminidad y la sexualidad en relación intrínseca con el orden económico y social que garantiza la reproducción del sistema, esto es, con ideales también de clase, pertenencia étnica, edad, cultura y religión, para, como lo plantea Colaizzi (2007), producir seres humanos funcionales a una sociedad concreta.

La diégesis del texto configura las relaciones de género dentro de la razón androcéntrica heterosexual que asigna posiciones diferenciales a las mujeres y a los hombres en todos los

ámbitos del orden social, las cuales se acrecientan en descenso de la clase, la pertenencia étnica y la sexualidad no heteronormativa. Las posiciones menos privilegiadas en el entramado social, son representadas por fuera de toda posibilidad de agencia, atrapando a estas mujeres en un modelo de feminidad donde la carencia económica y/o el amor les hace imposible escapar a la dominación, la condición de víctimas o la objetualización; y a los hombres en el modelo de masculinidad donde deben ejercer su dominio, sexualidad, poder y agresividad. Entre tanto, la construcción del placer está alineada con el imaginario patriarcal que eleva la subjetividad masculina a costa de la objetualización de las mujeres, reducidas al estatuto de significantes de la castración y mera sede de la sexualidad, al mismo tiempo que, la estructura narrativa ofrece repetidamente trayectos edípicos en los cuales los papeles masculinos suelen ser los únicos sujetos de las acciones.

Puedo afirmar, tal como plantea de Lauretis (1992), que hay una distancia entre las mujeres como objeto de representación y como sujetos históricos, de modo que discursos de género como el de esta serie son ideológicos porque hacen caso omiso de incluir múltiples personajes asociados a modelos de género diferentes a los tradicionales que también existen en la realidad histórico-social colombiana. En el caso particular de la representación de las mujeres, la mayoría de papeles femeninos se reducen a madres, esposas o amantes, con roles nulos o secundarios en el desarrollo de las acciones. Vale la pena mencionar que son importantes los modelos actanciales de Niki Polanía (mujer trabajadora), Magdalena Espinoza (jueza íntegra) y Mireya (trabajadora sexual) en la medida en que salen de la construcción de género normativa tradicional, sin embargo, presentan limitantes que entorpecen su mayor fuerza en el texto: Magdalena sale rápidamente del relato, Mireya se mantiene hasta el final pero con apariciones esporádicas y sin asignársele mayor relevancia y Niki no deja de estar sujeta al poder de la masculinidad y a la sanción de su independencia y éxito profesional con la eliminación de espacios de vida personal fuera del ámbito laboral.

En este orden de ideas, el análisis de la serie *Escobar, el patrón del mal*, una de las narcoseries de mayor éxito, es un ejemplo de cómo la televisión privada en Colombia favorece el sostenimiento del imperio en tanto que, como medio de la industria comunicativa, se articula con los poderes político y económico a nivel nacional y global para promover la operación biopolítica de producción de la realidad de acuerdo a unos intereses específicos, de los cuales me interesa señalar tres. En primer lugar, la producción de la subjetividad a través de dos

mecanismos, a) su funcionamiento como tecnología social, de género y del yo y b) la idea moralizante que establece con la división binaria entre el “bien” y el “mal” con la cual se interpela con mayor fuerza a los sujetos empobrecidos, bien sea para tomar la posición dócil, resignada y culpabilizada de su condición o para encarnar “el mal” que se requiere para la continuidad de la guerra como estado de excepción permanente. En segundo lugar, el interés de mantener el orden social, económico y político establecido en el país a través de dicho juicio moral y de la función ideológica de la memoria, en tanto que ambas apuntan a la continuidad del dominio político y económico de las élites tradicionales. En tercer lugar, el interés por reproducir la idea de necesidad de la guerra y de la intervención extranjera para contrarrestar “el mal” y restablecer el orden y la anhelada paz, tema de crucial relevancia en el presente más actual del país. Todo ello demuestra la importancia de una reflexión como la que nos ha ocupado, en términos de toma de consciencia de la historia (de los relatos sobre ella), del presente y del futuro de la construcción histórica de una comunidad.

El desarrollo crítico de la teoría y práctica feministas de la imagen nos ha mostrado que las acciones desde y sobre la cultura son una posibilidad política para incidir en escenarios de transformación social, máxime si se trata de la intervención directa y consciente sobre las tecnologías sociales encargadas de producir y reproducir subjetividades alineadas o funcionales al sistema capitalista global que nos asiste, el cual asigna posiciones y valoraciones desiguales a los sujetos no solo en términos de género, sino también de otras relaciones de poder/dominación. En el caso particular de las representaciones de género, la teoría feminista de la imagen plantea temas de discusión dentro de los cuales son cruciales para la televisión actual: el placer, el lugar espectral de las mujeres y los lugares de resistencia para la búsqueda de alternativas frente al imaginario patriarcal hegemónico que ha inundado la cultura visual. La continuidad de estos debates resulta crucial en el ejercicio de, parafraseando a Barbara Zecchi (2014: 16), devolver el “enfoque” a las mujeres, quienes han sido “desenfocadas” a partir de representaciones distorsionadas y veladas de su realidad histórica.

En este orden de ideas, con miras a la transformación cultural de las representaciones hegemónicas promovidas por el medio televisivo, considero un reto urgente y difícil, pero no imposible, la implementación de dos estrategias. La primera es la producción y distribución de textos alternativos en los cuales participen mujeres y hombres conscientes de la tarea de desnaturalización de la imagen y de los esencialismos y desigualdades dominantes con base en el

género, la raza, la clase, etc. Lo ideal sería que estas producciones emergieran y circularan también por los canales privados, dado su poder de alcance masivo, más, sabiendo que esto es casi impensable desde la lógica del imperio bajo la cual funcionan, este tipo de productos audiovisuales deben ser exigidos a los canales públicos e incluso pueden realizarse articulando alianzas entre estos canales con los regionales y comunitarios, las universidades y las organizaciones sociales aprovechando, entre otras cosas, el acceso casi masivo del internet y de tecnologías impensables años atrás. Un ejemplo de este tipo de textos alternativos en Colombia, es parte de la programación ofrecida recientemente por los canales públicos Señal Colombia (nacional) y Capital (de Bogotá⁷⁵).

La segunda, estrechamente relacionada con la anterior, consistiría en prestar especial atención al contexto y al público espectador en la producción de textos alternativos, en tanto que su éxito en términos de circulación y recepción está en su pertinencia para el contexto sobre el cual se construyen y al cual van a retornar. Construir textos audiovisuales alternativos es una oportunidad política para materializar el engranaje entre teorías y prácticas de crítica cultural, por tanto, como lo sostiene Kaplan para el cine, es importante “combinar el debate sobre la estrategia cinematográfica más “correcta” (teóricamente) con el examen de los problemas prácticos relacionados con la recepción (lectura) de cada película y los contextos de producción y recepción que influyen en qué películas pueden hacerse y cómo se interpreta su significado.” (Kaplan, 1998: 32). Así mismo, considero fundamental prestar interés a las condiciones y la preparación del público espectador para la recepción de este tipo de propuestas alternativas ya que no se puede seguir justificando la reproducción de las mismas representaciones clásicas de género y de otros tipos de relaciones de dominación (de clase, raza, pertenencia étnica, religión, etc.) mediante la programación neotelevisiva y postelevisiva habitual, sobre todo de ficciones que se pretenden “reales”, con la mera justificación de que la televisión comercial muestra lo que la gente quiere ver. El público espectador se puede ir formando y familiarizando con la circulación de ofertas televisivas no hegemónicas, si estas responden a su contexto específico.

⁷⁵ Concretamente entre 2012 y 2015.

13 Bibliografía

- Althusser, L. (1978). Ideología y Aparatos ideológicos del Estado, *Ensayos*. Barcelona: Laia, págs. 105-170.
- Álvarez, F. (2 de enero de 1995). Lazos familiares. *Dinero*. Recuperado de: <http://www.dinero.com/archivo/articulo/lazos-familiares/19245>
- Armstrong, N. (1991). Deseo y ficción doméstica. Madrid: Cátedra.
- Bal, M. 1998. *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Belzner, J., Rodríguez, A. (2006). Impacto Económico y Social del Narcotráfico en Colombia de 1980 - 1995 y sus costos derivados. Bogotá: Universidad de La Salle. Facultad de Economía.
- Bertetto, P. (Primavera 2017). La intensidad estética y el cine. *EU-topías*. (13). p. 7-22.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- British Broadcasting Corporation BBC. *Los países que más venden armas en un mundo sacudido por los conflictos*. 8 de marzo de 2016. Recuperado de: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160306_armas_venta_exportadores_importadores_guerras_conflictos_mr
- Buonano, M. (2000). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Anagrama.
- Burch, N. (2008). *Teoría del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Caballero, A. (s.f.). Qué pasaría si... No hubieran asesinado a Galán. *Soho*. Recuperado de: <http://www.soho.co/historias/articulo/que-pasaria-si-no-hubieran-asesinado-galan-por-antonio-caballero-en-soho/1344>
- Calderón, C. (Febrero de 2004). La pintura de historia en Colombia. *Credencial Historia* (170). Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero2004/pintura.htm>
- Camacho, Á. (2006) De Narcos, Paracracias Y Mafias. *En la encrucijada Colombia en el siglo XXI*. Francisco Leal. 1st ed. Bogotá: Norma.

- Caracol Radio. *Exministro Diego Palacio admite en la JEP delitos para la reelección de Álvaro Uribe*. 4 de abril de 2017. Recuperado de: http://caracol.com.co/radio/2017/04/04/judicial/1491315464_867006.html
- Caracol Televisión. (2012). Portal Corporativo. Colombia: Caracol Televisión Portal Corporativo. Recuperado de: <http://www.caracoltvcorporativo.com>
- Caracol Tv Internacional (2012) Pablo Escobar, el patrón del mal / sinopsis. *Caracol Tv Internacional*. Recuperado de: <http://www.caracolinternacional.com/es-co/p/107/pablo-escobar--el-patron-del-mal>.
- Carmona, R. (1995). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, Col. Signo e imagen.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Castro, B. (1996, 1 de enero). Policarpa Salavarrieta: heroína por excelencia de la República. *Credencial Historia* (73). Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/node/32482>
- CentroVirtualIsaacs. (2010). Yuri Buenaventura en ConversanDos. Colombia. Archivo de video. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=wZW3w9pqsm0>
- Colaizzi, G. (1990). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.
- Colaizzi, G. (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme.
- Colaizzi, G. (2001). Cine/Tecnología. Montaje y desmontaje del cuerpo. En S. Mattalía y N. Girona. (Ed), *Aun y más allá: mujeres y discursos*. (pp. 191-201). Caracas: E Cultura.
- Colaizzi, G. (2006). *Género y representación*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Contravía TV. (2009). CONTRAVÍA: Las víctimas del Cartel de Medellín II Guillermo Cano (1-3). Colombia. Archivo de video. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ddNhMBvyOOg>
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. España: Cátedra.
- De Lauretis, T. (2000). Tecnologías del Género. En de Lauretis, T (Ed.) *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. (33-69). Madrid: Horas y horas.

Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE. (2010). Boletín Censo General 2005 Perfil Buenaventura Valle del Cauca. Recuperado de: http://www.dane.gov.co/files/censo2005/PERFIL_PDF_CG2005/76109T7T000.PDF

Departamento Administrativo Nacional De Estadística DANE. (2016). Boletín técnico sobre tenencia y uso de TIC en Colombia. Recuperado de: https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/tic/bol_tic_2015.pdf

Departamento Administrativo Nacional De Estadística DANE. (2017). Comunicado de prensa, sobre tenencia y uso de TIC en Colombia. Recuperado de: https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/tic/cp_tic_hogares_2016.pdf

Departamento Nacional de Planeación de la República de Colombia. (2005). Documento Consejo Nacional de Política Económica y Social Conpes 3386, Plan de acción para la focalización de los subsidios para servicios públicos domiciliarios. Publicado en: https://www.dane.gov.co/files/dig/CONPES_3386_oct2005_Focaliz_subsidios_servicios_publicos.pdf

Departamento Nacional de Planeación DNP. *15 años del Plan Colombia*. 1 de Abril de 2016. Recuperado de: <https://sinergia.dnp.gov.co/Paginas/Noticias/Plan-Colombia.aspx>

Doanne, M. (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: CENDEAC.

Eco, U. (1986) TV: La transparencia perdida. En U. Eco (Ed.). *La estrategia de la ilusión*. (pp. 200-223). Barcelona: Lumen.

El Economista. *FARC será "aliada" contra el narco: Juan Manuel Santos*. 28 de enero de 2016. Recuperado de: <http://eleconomista.com.mx/internacional/2016/01/28/farc-sera-aliada-contranarco-juan-manuel-santos>

El Espectador. *17 líderes sociales han sido asesinados desde refrendación del Acuerdo de Paz*. 30 de enero de 2017. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/17-lideres-sociales-han-sido-asesinados-aprobacion-del-articulo-677434>

El País. (Agosto 22 de 2016). Colombia, sexto país en realización de cirugías estéticas. Recuperado de: <http://www.elpais.com.co/colombia/sextopais-en-realizacion-de-cirugias-esteticas.html>

El País. Situación en Buenaventura es una de las más alarmantes de Colombia: Human Rights Watch. (20 de marzo de 2014). Recuperado de: <http://www.elpais.com.co/judicial/situacion-en-buenaventura-es-una-de-las-mas-alarmantes-de-colombia-human-rights-watch.html>

El Tiempo. (19 de marzo de 2007). El Espectador, 120 años después. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2420491>

El Tiempo. (22 de julio de 1994). Alberto Villamizar quiere ser alcalde. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-178565>

El Tiempo. (23 de agosto de 2014). Entrevista en BOCAS: Alias 'Popeye'. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14425556>

El Tiempo. (26 de julio de 2007). Falleció el político Alberto Villamizar, el primer zar antisequestros de Colombia. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3654374>

El Tiempo. *La historia inédita del Plan Colombia a sus 15 años*. 3 de febrero de 2016. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16498820>

El Tiempo. *Línea dEl Tiempo de los diálogos de paz*. 24 de agosto de 2016. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/datos/linea-del-tiempo-de-los-dialogos-de-paz-56584>

El Tiempo. *Tv privada para Caracol y RCN*. 25 de noviembre de 1997. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-672774>

Elmundo.es. (22 de febrero de 2010). Hermanos y rivales: los hijos de Rodrigo Lara Bonilla se postulan. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/america/2010/02/22/colombia/1266855569.html>

Equipo Valorem. Estados Unidos: Valorem. Recuperado de: <http://www.valorem.com.co/es/site/equipo-valorem>

Erl, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Universidad de Los Andes. Estratificación socioeconómica para servicios públicos domiciliarios. Bogotá, Colombia: Departamento Administrativo Nacional De Estadística DANE. Recuperado de

<http://www.dane.gov.co/index.php/servicios-al-ciudadano/servicios-de-informacion/estratificacion-socioeconomica>

FORBES. Profile Alejandro Santo Domingo. 27 de Abril de 2017. Recuperado de: <https://www.forbes.com/profile/alejandro-santo-domingo/>

Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets editores.

Galán, C. (13 de Julio de 2016). *La silla vacía*. Recuperado de: <http://lasillavacia.com/quienesquien/perfilquien/carlos-fernando-galan-pachon>

Galán, J. (13 de julio de 2016). *La silla vacía*. Recuperado de: <http://lasillavacia.com/quienesquien/perfilquien/juan-manuel-galan-pachon>

Gámez, M. (2004). *Cinematografía*. Castellón: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions Ellago.

GMH. (2013). ¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional.

Gómez, L. (2014, 12 de junio). Veinte hitos de la televisión colombiana en sus 60 años. *Semana*. Recuperado de: <http://www.Semana.com/tecnologia/novedades/articulo/veinte-hitos-de-la-television-colombiana-en-sus-60-anos/391440-3>

González, J. (1999). *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid: Cátedra.

Greimas, A. (1973). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

Hardt, M., Negri, T. (2002). *Imperio*. Barcelona: Paidós

Horsley, W. (2013). Pressing for Freedom 20 Years of World Press Freedom Day. *Unesco*. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002205/220525E.pdf>

Imbert, G. (2002). *Televisión y cotidianidad (la función social de la televisión en el nuevo milenio)*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.

Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

Imbert, G. (2010). *La sociedad informe. Postmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria Antrazyt.

- Indepaz. (2017). Informe anual sobre líderes de organizaciones sociales y defensores de derechos humanos asesinados en el 2016. Recuperado de: <http://www.indepaz.org.co/informe-anual-sobre-lideres-de-organizaciones-sociales-y-defensores-de-derechos-humanos-asesinados-en-el-2016/>
- International Society of Aesthetic Plastic Surgery (ISAPS). (2011). Global Statistics: International Survey on aesthetic/cosmetic procedures performed in 2010. *Hannover: U.S.* Recuperado de: <http://www.isaps.org/>
- International Society of Aesthetic Plastic Surgery (ISAPS). (2016). Global Statistics: International Survey on aesthetic/cosmetic procedures performed in 2015. *Hannover: U.S.* Recuperado de: <https://www.isaps.org/news/isaps-global-statistics>
- Iriarte, H. (s.f.). Cano Isaza, Guillermo. *Biografías Biblioteca Virtual del Banco de la República Luis Ángel Arango*. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/canoguil.htm>
- Jaramillo, J. (1970). Capítulo 2. Simón Bolívar 1783-1830. *J. Jaramillo (Ed.) Antología del pensamiento político colombiano Tomo I – Siglo XIX*. Bogotá: Talleres gráficos del Banco de la República. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/politica/pensa/pensa1.htm>
- Jet-Set*. (24 de junio de 2014). Luis Alfonso Galán: el hijo desconocido de Luis Carlos Galán. Recuperado de: <http://www.jetset.com.co/edicion-impresatemas- revista-jetset/articulo/luis-carlos-galan-hijo/110508>
- Jet-Set*. *Camilo, Fernando y Ricardo Cano de periodistas a galeristas*. (6 de noviembre de 2013). Recuperado de: <http://www.jetset.com.co/edicion-impresatemas- revista-jetset/articulo/de-periodistas-galeristas/93061>
- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, Col. Feminismos.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

La Vanguardia. (13 de agosto de 2014). Maruja Pachón, 25 años después del asesinato de Galán. Recuperado de: <http://www.vanguardia.com/actualidad/colombia/273681-maruja-pachon-25-anos-despues-del-asesinato-de-galan>

Laberinto Producciones. Colombia en el espejo, 60 años de televisión. Primera parte. Documental realizado para Caracol Televisión en conmemoración de los 60 años de la televisión colombiana. Publicado el 28 septiembre de 2014. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NfWJnzN5z9k>

Laberinto Producciones. Colombia en el espejo, 60 años de televisión. Segunda parte. Documental realizado para Caracol Televisión en conmemoración de los 60 años de la televisión colombiana. Publicado el 10 oct. 2014. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=sDEVmJIAb08#t=1443.102853>

LAMAC Latin American Multichannel Advertising Council. Penetración de tv paga en hogares. Estados Unidos. Recuperado de: <http://www.lamac.org/colombia/metricas/total-por-tv-paga>

Le Diberder, A. y Coste-Cerdan, N. (1990). *Romper Las Cadenas. Introducción a la Postelevisión*. Barcelona: GG Mass Media.

Leal, B. (2006). *En la encrucijada Colombia en el siglo XXI*. Bogotá: Norma.

Lotman, L. Y Uspenskij, B. (1979). El mecanismo semiótico de la cultura y la semiosfera. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

Lotman, L. Y Uspenskij, B. (1996). Acerca de la semiosfera. *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.

Maqua, J. (1992). *El docudrama fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.

Marlon Becerra Entrevista. (2008). Yuri Buenaventura (Marlon Becerra Entrevista). Colombia. Archivo de video. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=l3iuCbWd6uE>

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.

Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Londres: Macmillan.

Noticias Caracol. (2012, Junio 2). Entérate. ¿Qué hay detrás de “Escobar, el patrón del mal”? Archivo de video. Recuperado de: <http://noticias.caracoltv.com/enterate/que-hay-detras-de-escobar-el-patron-del-mal>

- Observatorio de Drogas de Colombia, O. (2015). Reporte de Drogas en Colombia. Bogotá: Ministerio de Justicia.
- Ospina, C. y Zapata, M. (2005). Cincuenta años de la televisión en Colombia: una era que termina, un recorrido historiográfico. *Historia Crítica* (28). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/147992>
- Paez, C. (2013). Cuatro décadas de Guerra contra las drogas ilícitas: un balance costo - beneficio. Bogotá: Centro de Pensamiento Estratégico-Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Pardo, R. (2006) Un país problema en un mundo intervencionista. *En la encrucijada Colombia en el siglo XXI*. Francisco Leal. 1st ed. Bogotá: Norma.
- Pécaut, D. (2014). *Una lucha armada al servicio del statu quo social y político. Primera Hora*. (24 de septiembre de 2012). Se confiesa la productora de la serie “Pablo Escobar: el patrón del mal”. Recuperado de: <http://www.primerahora.com/entretenimiento/tv/nota/seconfiesalaproducciondelaseriepabloescobarelpatrondelmal-702310/>
- Radio Francia Internacional RFI. *Santos propone contra el narcotráfico más inteligencia que guerra*. 3 de junio de 2015. Recuperado de: <http://es.rfi.fr/americas/20150603-santos-propone-contra-el-narcotrafico-mas-inteligencia-que-guerra>
- Ramonet, I. (1998). *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Temas de Debate.
- Ramonet, I. (2000). *La golosina visual*. Madrid: Temas de Debate.
- Rating Colombia. (2017). Los 20 programas más vistos en la historia de la televisión privada. Enero 2 de 2017. Recuperado de: <http://archivo.ratingcolombia.com/p/records-de-audiencia.html>
- RCN Televisión y Caracol Televisión. (2015). Carta dirigida a la Comisión de Regulación de Comunicaciones CRC acerca del proyecto de regulación de la provisión de infraestructura de las redes de televisión abierta radiodifundida en Colombia. Consultada el 21 de marzo de 2017. Recuperado de: https://www.crc.com.co/recursos_user/Documentos_CRC_2015/Actividades_regulatorias/Comparticion_infraestructura_tic/Comentarios/Caracol_TV_RCN_TV.pdf

- Semana*. Julio Mario Santo Domingo fue velado en Nueva York. (8 de octubre de 2011). Recuperado de: <http://www.semana.com/nacion/articulo/julio-mario-santo-domingo-velado-nueva-york/247554-3>
- Semana*. *La coca se dispara*. 24 de marzo de 2017. Recuperado de: <http://www.Semana.com/nacion/articulo/coca-cultivos-alcanzan-la-cifra-mas-alta-en-la-historia-de-colombia/517424>
- Semana*. *La fiebre minera se apoderó de Colombia*. 6 de septiembre de 2011. Recuperado de: <http://www.Semana.com/nacion/articulo/la-fiebre-minera-apodero-colombia/246055-3>
- Silva, J. (2003). Colombia: crisis del crecimiento. *Economía y Desarrollo*, 37 - 61.
- Suárez, A. (2013, Octubre 9). Cinco ejes para entender el conflicto armado colombiano. *Centro Nacional de Memoria Histórica*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=um6GJiOtn64>
- Subgerencia Cultural del Banco de la República. (2017) Historia de la televisión en Colombia - Grandes Temas. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia-de-la-television-en-colombia>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, T. (2009). *La memoria, ¿un remedio contra el mal?* Barcelona: Arcadia.
- Tubert, S. (Ed). (1997). *Figuras del padre*. Madrid: Cátedra.
- Tubert, S. (2003). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra y Universidad de Valencia.
- Tubert, S. (2015). *Trayectorias del deseo: Literatura, Psicoanálisis, Feminismo*. Valencia: Universidad de Valencia.
- UN Radio. Universidad Nacional de Colombia. *Programa Aumento en producción de cultivos de coca*, franja UN Análisis. 21 de marzo de 2017. Recuperado de: <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/un-analisis/article/amento-en-produccion-de-cultivos-de-coca.html>
- Uniagustiniana. (2011). *La Movida Audiovisual: conferencia Dago García - Fernando Gaitán*, Parte 1. Colombia. Archivo de video. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=vyg319_TtOs

- Uniagustiniana. (2011). La Movida Audiovisual: conferencia Dago García - Fernando Gaitán, Parte 2. Colombia. Archivo de video. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NpwNXXks08KE>
- Vargas, R. (2003). Drogas, conflicto armado y seguridad global en Colombia. *Nueva sociedad*, 117-131.
- Vega, R. (2014). *La dimensión internacional del conflicto social y armado en Colombia. Injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado*.
- Visacovsky, S. (2007). “Cuando las sociedades conciben el pasado como “Memoria”: Un análisis sobre verdad histórica, justicia y prácticas sociales de narración a partir de un caso argentino”. *Antípoda*, N° 04 (pp. 49-74). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Vizcaíno, M. (2005). La legislación de televisión en Colombia: entre el Estado y el mercado. *Historia Crítica* (28). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/147992>
- White, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- Zecchi, B. (2013) *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Coordinado por Barbara Zecchi. *Universidad de Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza*.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.
- Zecchi, B. (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.
- Zurián, F. (2012). *Imágenes del eros*. Madrid: Ocho y medio.

14 Anexo

Entrevista Juana Uribe

Diana: Usted ha dedicado su vida al trabajo en televisión, como libretista, como productora, ahora como vicepresidenta del canal, o sea que ha ocupado lugares de poder, en una industria importante y además masculinizada. Entonces, ¿cómo ha sido esa experiencia siendo mujer, desde ese lugar? Si ha habido dificultades, como las ha sorteado.

Juana: Digamos que ha habido distintos momentos, porque yo... bueno, arranqué en RTI, yo era la primera persona que venía, que había estudiado guion, entonces tenía como una... pues me contrataron fácilmente, porque es que eso ni se usaba si quiera. Y ahí no tuve mucha dificultad. Después ya cuando estuve en Cenpro de ejecutiva... el primer cargo ejecutivo lo tuve en Cenpro, digamos, y ahí fue muy fácil porque éramos mujeres todas. La gerente era mujer, la subgerente de programación era mujer, yo era mujer, y entonces como que teníamos ahí... nunca he sido feminista, ni nada, pero era mucho más fácil... y entonces se hicieron cosas muy importantes, porque... primero siempre tenía un proyecto social muy claro y tenía unos derroteros muy claros, porque era una televisión que tenía que ser... ellos lo habían definido como una televisión útil, entonces nosotros teníamos que fusionar dos cosas: una parte ser televisión comercial, es decir, llegarle a un gran grupo de todas maneras, que fuera rentable, pero que además fuera socialmente rentable. Teníamos ese reto.

Digamos, al ser mujeres ahí no era difícil porque cuando yo planteé “De Pies a Cabeza”, o cuando yo planteé series como “Tiempos Difíciles”, había una sensibilidad de parte de Rocío, la gerente, que era mamá, que era ama de familia, y nunca tuvimos... pues siempre ha habido en televisión el tema, por ejemplo de las protagonistas bonitas, pero no era esta obsesión masculina porque fuera “la vieja buena”. Pudimos hacer una serie de niños, que eso era impensable, pues parecía que eso no funcionaba, que eso no le interesaba a nadie y Rocío nunca lo dudó... ahí fue chévere.

Fue más difícil cuando de ahí pasé a RCN que si era una ambiente absolutamente machista y absolutamente... o sea, en RCN yo era vicepresidenta de contenido creativa y de programación y la mayoría de los vicepresidentes, iban a la junta directiva pero yo no. Nunca me pregun... yo tampoco nunca pregunté, ni pedí, porque era un chicharrón, pero era diciente, no?... y lo que era muy masculino era todo ese valor de la belleza femenina, de las viejas buenas... esa era una cosa

que a mí me impresionó mucho, porque como veníamos de lo otro, digamos, en el opuesto, no es que uno se sienten tres mujeres a ver y pasen todos los tipos y digan: lo pueden mirar, pero uno no anda contratándolo con exclusividad, pero a mí eso me impresionó mucho...tanto que yo en esa época dije: “yo acababa de aprender que las tetas mueven el mundo”, como que no tenía la claridad, yo no...pues vengo de una familia muy matriarcal, yo como que hasta ahí tuve noción de eso; especialmente cuando hicimos “Betty la Fea” el miedo a hacer esa novela y “que no, que eso no iba a funcionar”, “que no, que tenían que ser sólo mujeres bonitas”, precisamente “Betty la Fea” es el contrario precisamente por eso, el excesivo valor que se le da a la belleza. Ahí hubo una cosa muy dicente, que fue muy dura y es que cuando salió el canal, hubo al tiempo una crisis, del país, entonces es como si el Jumbo estuviera despegando y se quedaron sin gasolina, entonces habíamos contratado una cantidad de gente, una cantidad de personas, y “pun” nos reúnen y dicen: “hay que empezar a sacar gente”, “hay que reducirse”, cuando uno está precisamente con toda la potencia de salir al aire y entonces bueno, era uno viendo a quien saca, “fulanito que está en producción y se gana tanto”, y las mujeres bonitas eran intocables, o las seguían contratando...era una cosa muy fuerte y a mí me parecía terrible, era una cosa muy dura y muy...pero ha sido, digamos, yo nunca lo he sufrido, en el sentido que nunca he dejado de tener trabajo, nunca, pero por ejemplo lo que si le pasa a uno cuando manda, es que uno no puede decirle a un subalterno una vez una cosa, digamos esto, la segunda, la tercera, a la cuarta vez que uno lo hace, entonces uno se sale de las casillas, pega el grito y “vieja brava, insoportable, vieja loca”...

Juana: (continuación)...entonces eso ha sido muy difícil y muy duro, y eso ha sido a lo largo si tu preguntas en la industria, yo soy furiosísima, un monstruo furiosa, y eso es poco porque hacer e imponer una cosa que uno dice es muy complicado, a pesar de que digamos, en Colombia si hay mujeres...sí lo nombran a uno, si hay oportunidades, o sea nunca yo creo que hayan dicho: “no, porque sea mujer y porque no sea mujer, nombrémosla o no”, pero ejercerlo es difícil y día a día es complejo.

Yo no me he torturado por eso, pero cuando a mí me decían, “es que es bravísima” y todo yo he oído hombres pegando unos puteadones que mejor dicho uno no sabe, y nunca se refieren a ellos como un tipo bravísimo y uno se sale de las casillas y siempre “es una loca”, “una histérica”, entonces eso es desigual y es complicado, y bueno lo de RCN fue especialmente así.

Cuando llegué a Caracol también era una empresa de hombres y sus productos eran absolutamente masculinos y la audiencia era primordialmente masculina. Y hemos hecho todo un trabajo para al interior, tratar de cambiar, porque en realidad la que manda, la audiencia que manda en televisión es la mujer. Si uno tiene mujeres y clase baja, pues está hecho porque son fieles, pero era un canal que era de deportes, de noticias, y las novelas eran más masculino, que femenino, incluido las narco novelas porque eran estos personajes, rodeados de las viejas buenas....

Diana: ...es que esa es una de las diferencias más grandes que hay entre “El Patrón del Mal” y esas otras. La otra es una hipersexualización brutal del cuerpo de las mujeres, esta lo tiene, pero no tan extremo...

Juana: Pues lo tienen en la medida en que ellos la tenían, no es la serie sino, se muestra cuando ellos lo tenían, el valor que ellos le daban.

Diana: pero no hay una carga como las otras que es brutal.

Juana: entonces eso también y ha sido todo un trabajo...pues, no es que yo sea especialmente feminista, sino, es como un tema, ahí habrá...uno en el fondo termina volviéndose, volviendo un poquito a escribir y producir y luego ser ejecutivo, uno se va volviendo en la figura que no encuentra interlocutor. Seguramente si hubiera habido productores afines a lo que yo pensaba en el momento, pues yo hubiera seguido escribiendo y era solo productora (aquí parece que se equivoca), escritora!, pero entonces, en la medida en que yo no veía bien interpretado lo que yo hacía, entonces me volví productor para interpretar bien lo que yo hacía, en la medida en que uno producía, pero las decisiones no, entonces uno se vuelve ejecutivo casero y de hecho ahorita estoy en la disyuntiva que tengo el cargo, pero quiero seguir escribiendo, por ejemplo la niña, me pidieron que la escribiera, y la escribí feliz, pero no quería volver a una junta, ni quería volver a ningún comité, ni quería...pero a mí me gusta todo pero finalmente uno incide en las políticas de lo que se está haciendo. Es muy fácil decir que no, pero chévere, porque uno finalmente toma decisiones de para donde van las cosas.

Diana: ¿Cuánto llevas en el Canal Caracol?

Juana: unos seis años.

Diana: Cuando hicieron *Escobar el Patrón del Mal*, eso fue más o menos en el 2012...

Juana: Yo no era ejecutiva. A mí me habían llamado....yo me había retirado de RCN, tenía una compañía privada con mi socia (le da tos)... de una gente, empecé como a hacer

empresa sola, y eso es un poco aburridor porque es volver a vender el proyecto, volver a estar del otro lado. Y estaba en un momento como aburrida, y entonces me llamó Dago y me dijo que si quería ser asesora, que si le ayudaba en cosas, yo le dije que sí, que perfecto, que le ayudaba. Y ahí fue que llevamos el proyecto de “El Patrón del Mal” con Camilo Cano, entonces lo compraron y Dago me dijo: “bueno, entonces ahora lo tiene que producir”, “o sea, lo vamos a hacer, pero si usted lo produce” “Este es un bollo de un tamaño, que solamente si usted se pone al frente...”, y yo: “bueno, pues, si ya lo...”

... a mí me tocó venderle la idea a mi familia, no era fácil el tema, pero fue chévere porque era darle, eso realmente sí era darle la otra mirada de una serie de narcos, pues porque era alguien que hubiera vivido del otro lado las cosas.

Diana: ¿Cómo surgió la idea de hacer *Escobar el Patrón del Mal*? ¿Fue tuya?

Juana: Con Camilo Cano. Yo había leído el libro de Alonso Salazar, cuando era boceto, cuando era manuscrito. Alonso me lo había mandado y yo se lo contestaba y le afinaba y le decía cosas. Y luego Camilo Cano me dijo: “hagamos una serie sobre Escobar” y yo le dije: “No, hagamos este libro”, yo no me voy a poner a ningún narco a trabajar...(no termina la idea), Ese libro estaba olvidadísimo porque Alonso fue tan de malas que lo lanzó el 11 de septiembre de 2001, ese atentado con tres aviones frente al libro pues...Y yo lo había leído y me parecía una cosa, un ejercicio muy juicioso y muy serio y sobre todo era, no comprarle la historia a ningún narco, no pagarle a ningún traqueto. Y era una historia que tenía un respaldo. Yo le dije: “le compramos los derechos a Alonso” y fue cuando se vino Caracol y se dio la idea, con Camilo; y era decir “bueno detrás de eso hay dos personas que han sido víctimas de Escobar, vamos a hacer garantía de que sea bien hecha”.

Y la otra cosa era que, no solamente la obsesión de los dos era, que las víctimas, o sea uno veía, yo veía que, por ejemplo en “El Cartel de los Sapos” o “Las muñecas de la Mafia”, todos esos hablaban siempre de: “Vamos a matar al ministro”, “acabemos con el político”, o sea, nadie con nombre propio, y decía, si es que detrás de eso está el ministro que dio la vida por eso, por lo menos denle el nombre. Y ahí fue cuando decidimos que era con nombre propio, que fuera Escobar y que sus víctimas fueran vida, que la gente cuando viera que mató al candidato, tuviera noción de qué o quién era que estaba detrás y quién había sido o a los secuestrados o al director del periódico, es que siempre era como con mucho miedo porque no se nombraban con nombre propio.

Diana: O sea que no fue difícil, digamos vender esa idea al canal, para que lo patrocinaran, para que lo negociaran.

Juana: No. No fue solo eso, sino que el de arriba, los dueños, dijeron: “la hacen, pero con todo, cuenten todo lo que tengan que contar, o sea háganla bien, sin miedo”

Diana: Ese inicialmente estaba planteada más corta, ¿Verdad?...y la fueron extendiendo?

Juana: No, no, no. Los capítulos que dieron.

Diana: Es que leí en un artículo que inicialmente eran, como no sé, 80 o 70 capítulos, o algo así...

Juana: Lo que pasa es que en Colombia pasó de media hora, entonces cuando lo numeran en Colombia, son el doble de capítulos, en realidad son 74 horas.

Diana: Se critica mucho la televisión porque se dice sí es un negocio, es una empresa, está en la lógica del mercado, eso es una realidad, es una empresa como cualquier otra, pero, teniendo eso presente, ¿Cómo has manejado esa relación? si ha habido tensión entre lo que requiere la industria, la televisión como industria y los objetivos que tus has tenido, realizando, en particular esta serie.

Juana: Digamos que eso fue, digamos...en Cenpro, resolvimos eso, en el sentido que el gran reto era demostrar que lo uno no excluía lo otro, ¿Sí?...y que eso es un tema que uno no puede tener de verdad la arrogancia de pensar que es que el público es bruto o que no le gusta las cosas buenas. El público es capaz de consumir basura, pero también es capaz de consumir cosas buenas. Lo que pasa es que no puede ser uno arrogante y ponerse en un lugar donde no las entienda. Lo que yo creo es que ha habido gente muy arrogante que piensa que una cosa es...por ejemplo las cosas de cable que le gustan a veces a uno mucho y todo, pues no tienen que hacer nunca el esfuerzo de llegar a todo el mundo, como tiene que hacer uno en la televisión abierta. Se vuelven cosas como mensajes secretos y cifrados, entre dos élites, el que puede pagar y el que tiene un lenguaje más elaborado y si puede hacerlo. Para mí el gran reto es ser universal y ser bueno, y las dos no...lo otro es más fácil, hacer chistes privados es más...

Diana: El que quiere paga y el que no, no...

Juana: O sí, pero mejor no decir nada. Puede ser simple pero te está diciendo algo. Pero entonces es no ser excluyente con el lenguaje. Como sentarse a hablarle alemán a gente que no lo habla.

Diana: Otra pregunta, ya entrando más en el tema de la memoria. Hay distintas corrientes para los estudios de la memoria, pero hay una cosa que comparten en general que es que la memoria es la construcción de una relación con el pasado. Las series de televisión que tratan hechos de nuestra historia, en particular ésta (*Escobar el Patrón del Mal*), hacen discursos sobre el pasado. Teniendo eso presente, ¿cómo hicieron para sopesar, la parte de ficción y la parte de realidad?

Juana: No sabría decirlo como fórmula, digamos es un poquito como con responsabilidades. Entonces lo creo es, bueno, uno no es historiador pero es un lector de lo que pasó. Yo creo que el público lo entiende así, digamos y de ahí...yo por ejemplo me ví con mucha pasión, una serie gringa que se llama “The West Wing”, que es una serie que era sobre las cosas, los intrínquilis de la casa blanca y era una serie, una cosa, y yo de un momento a otro estaba convencida que ese era el presidente de los Estados Unidos y que el otro era el portavoz y si me hubieran dicho que fuera a la casa blanca, yo decía, así es cada cosa, uno cuando está oye eso, por supuesto que después uno termina de verla y entiende que es una lectura del poder y que es una cosa así. En el caso de Escobar, nosotros tratamos de que fueran los hechos que pasaron y dijimos: “¿Cómo pasó, o sea, usted nunca ha visto esto, cómo pasó?”, nos aventuramos a hacer una, digamos, una especulación de cómo fue esto detrás de todas las decisiones que había tomado él y de cómo lo había hecho. A mí lo que más me interesaba era que la gente viera la época como un todo, sí, porque la gente, los que vimos eso, teníamos un recuerdo “de la bomba de no sé dónde”, “es que yo estaba en el DAS”, “es que sí mataron a mi tío”, “es que sí todo”, como un hecho aislado. Eso fue un hecho grande de un tipo contra el estado y de una, digamos, surgir, digamos, de un poder mafioso contra un estado débil; contra un estado que no tenía instituciones fuertes y un mundo que permitió eso. Digamos, a mí cuando me dicen que se ve por fuera, yo digo: “bueno, a ver si la gente entiende la gravedad del consumo”, lo que ese consumo produjo. Independiente de ya decir, “si mataron así a no sé quién”, una cosa que ya, no es una serie que revelara cosas que no se hubieran contado. En realidad nosotros no revelamos, muy poquitas cosas que no estuvieran en los periódicos, sino era como tejerlo del todo. Escobar fue muy fuerte y tocó hacer un trabajo muy grande para presentarlo, para presentarlo bien, para que no herir a las víctimas, fue un trabajo enorme. A mí me tocó sentarme en Escobar con todos los que aparecían ahí, de las víctimas, no con los bandidos afortunadamente.

La mayoría de las víctimas, contarles, contarles cómo íbamos a hacerlos, quien iba a ser su actor, cuáles eran los diálogos, cuáles eran sus escenas, darles como dignidad, un respeto. Pero fue un trabajo durísimo. Después, de la publicidad, nunca enaltecerlo, nunca dejar que el actor diera declaraciones vestido del personaje...era una cantidad de cosas... con todo lo que hicimos con Escobar, siguen diciendo que es apología y nos curamos en todo, y no se le quitó un solo muerto, no se le quitó su maldad. Nunca justificamos por qué hacía las cosas, que es lo que se hace en esas series, generalmente, dicen: “es que era muy pobre o muy humillado”...no, Escobar fue bandido desde chiquito y lo mostramos desde chiquito así...y así la gente vuelve...

A mí la gente me preguntaba “Qué parte es verdad” y yo dije, “la peor”, es verdad.

Porque yo sí tengo la convicción de que la televisión tiene ese poder ¿Sí?...Que uno no solo, uno no es periodista precisamente por eso, porque el periodista tiene la obligación de contar lo que pasó. Uno tiene la posibilidad de decir: “bueno, y que pasa si?”...pues no es el final feliz, sino...

Diana: Bueno, una pregunta más: ¿Hay una relación pensada entre la época que se narra en *Escobar el patrón del mal* y la época en la que se construyó (2009-2012)?

Juana: Digamos ahí lo que sentíamos es ya, “el país estaba listo para hacerla”.

Diana: ¿Pero ahí se equivocaron?

Juana: No, no, no. En general no y no solo eso, el mundo. Porque hay que ver el tema, en lo que se volvió para el mundo. Las secuelas que...siguen haciendo películas de Escobar y todo y en realidad antes de esta serie no había “cuajado” nada de Escobar. Habían intentado hacerlas, pero no encontraban el lado, no encontraban el personaje, no encontraban... No en ese momento ya era decir “Bueno, el país ya estaba listo para hablar con nombre propio”, hagámoslo...

Diana: para hablar de él y de ese momento.

Juana: Exacto.

Diana: En el debate que hicieron en “La Silla Vacía”, donde participaron tú y Ana Victoria Uribe, sobre si las series de televisión contribuían o no a la memoria, dijiste que los televidentes podían diferenciar claramente lo que era realidad de lo que era ficción en la serie. Pero además hubo un esfuerzo, también lo comentaban en ese debate, un esfuerzo grande, digamos, en términos técnicos, para casi emular, lo que ocurrió en esa época. ¿No te parece que eso complejiza, o sea, problematiza esa distinción entre realidad – ficción, por parte del televidente? Digamos, en la medida de eso, de que sea tan, tan, tan exacto tan a lo real, ¿no se pierde uno?

Juana: Lo que pasa es que lo que era muy exacto, era lo que se iba a hacer, o sea, donde yo me esforcé porque fuera muy preciso era cuando se iba a encontrar con la realidad. Es decir, que la manifestación de nuestro Galán, terminara en las imágenes de archivo del asesinato. Entonces se mostró una plaza de Soacha muy parecida con una cosa, plano por plano, se hizo toda esta coreografía para que eso empatara, entonces, digamos, ese gran esfuerzo es con eso. Ooooh, el edificio Mónaco, se grabó en el edificio Mónaco, porque después viene el bombazo al edificio Mónaco, que es de verdad. Entonces pa' que la gente vió los actores saliendo de ahí y luego ve las imágenes de archivo que es el mismo edificio.

Lo hicimos donde la confusión no, o sea, no hay lugar a confusión porque es de verdad. *El Espectador* por ejemplo. *El Espectador* hoy en día tiene afuera un concesionario de carros y nos tocó quitar como 200 carros para que Juan Guillermo pudiera salir, exactamente la fachada de *El Espectador* y llegara a su carro y después lo encontraron y... Esas fueron los grandes esfuerzos, pero sobre todo para que la gente aquí y lo he visto con la gente de afuera, entienda que eso sí fue de verdad. Es que eso no era chiste, eso no fue inventado y nuevamente, lo de verdad es lo más terrible. En Escobar uno se inventa “el chiste pendejo de los dos sicarios hablando mientras tanto”, eso no. Pero la muerte, las matadas fueron de verdad.

Diana: Dado la gente sabe que esta es una serie de televisión, sin embargo, la televisión permite ver capítulo a capítulo unos hechos que relatan ¿cierto?, pero aunque es así...

Juana: ¿Que la gente piense que todo es de verdad? No sé. ¿Será?

Diana: Pues yo he entrevistado algunas personas sobre la serie y había una señora que me impactó muchísimo, porque es más anecdótico que otra cosa, pero, estando yo recién llegada de España, hice una entrevista a una señora que tenía un cargo directivo, no sé si era Secretaria, pero si era como la jefe de seguridad del gobierno de Petro, de Bogotá Humana. Y ella, en medio de lo que estaba explicando, empieza a contar algo como: “sí, para dar un ejemplo, como lo de Escobar”, y empezó a narrar un capítulo de *Escobar, el patrón del mal*, pero tal cual como se mostró en tv y yo estaba sentada escuchándola, pues claro, ya casi me la se toda, entonces “pero eso fue lo que salió en la serie”, y ella lo narraba como si fuera: “y así y así y así”...

Juana: Ah, ella lo narraba...

Diana: Entonces cuando terminó, dijo “¿preguntas?”...entonces yo no le pregunté sobre lo que estaba diciendo, yo le pregunté: “disculpe, ¿cuál es su fuente, o sea, cómo sabemos que eso fue así?, lo que usted está narrando de Escobar”. La señora se enojó, dijo “que por supuesto eso

había sido así”. Entonces yo le dije: “lo que pasa es que yo vi lo que usted está contando, es un capítulo de *Escobar, el patrón del mal*”, entonces la señora no me supo decir de donde, entonces su fuente sí era la serie.

Juana: Y ¿de qué era?, ¿sobre qué era?

Diana: Era el capítulo en el que Escobar, en el que en la cárcel matan a uno de sus socios que se torció y que hacen un asado y que se comen la carne humana...

Juana: Y eso fue así.

Diana: ¿Eso fue así?

Juana: Fue peor, porque sí se los comieron. Fue cuando se comieron a los Moncada, a los Moncada Galeano. Entonces de pronto ella lo vio también en... hay otros libros que lo narran terrible, por eso te digo que lo que es terrible es cierto. La única...

Diana: ¿Y eso es como una constante en tu forma de trabajar?

Juana: No, pues porque yo no puedo banalizar lo que fue...eso sí me da más...eso si me da pudor, jugar con lo que paso en esa cárcel y jugar a que se están comiendo un muerto cuando no. Inventarnos que el osito mató un burro, que lo bautizaron matando un burro, eso fue inventado por el libretista, y fue por lo único que nos demandaron, que él no había matado burros. O sea si participó en todo lo que salió en la serie.

Diana: Pensando en la selección de los hechos de la realidad para ser contados en la serie y la forma como se cuenta esa historia, ¿en qué medida esos relatos, posibilitan o eliminan o ignoran otras visiones sobre esas mismas historias que ayudan a construir memoria?

Juana: Sí. Está clarísimo, digamos, yo tengo que entender en un momento que yo no soy periodista ni soy historiadora, soy narradora, entonces uno tiene, o sea, de hecho yo empecé mi carre... Yo le dije a mi mamá que quería ser periodista cuando me retiré de derecho, dije que lo que quería era escribir. Y cuando me fui a hacer periodismo y cuando me di cuenta de lo que era el periodismo y la obligación con la verdad y esta cosa, salí corriendo y dije: “no, no, no, yo me la quería inventar”. Porque no es eso, no lo haría. Me parece que uno siempre debe tener un punto de vista, es que a mí me parece como que es como una posición de vida. Que uno tiene el punto de vista en lo que hace, o sea, es, a veces llega y a veces no llega y a veces hay cosas que a uno le molestan, pero uno lo hace y sobre todo cuando uno escoge una cosa, dejar ir la otra. Eso ya es punto de vista, haber escogido esa historia y no la de otra niña. Al tomar decisiones, uno toma posición. Pero me parece bien, digamos. Yo por ejemplo cuando el hijo de Escobar dijo

“que esa serie era una porquería”, yo digo: “haga una, haga la suya. Cuente la historia”, o sea, maravilloso que gasten su energía y su cosa en contar las historias desde donde las vio él y le dije: “consígase la plata y la credibilidad para que se la pongan y hágalo a ver si es que tiene todo un tema”. Esa es su manera de hacerla. Sí, la respuesta es por supuesto que uno toma, al tomar, uno no es periodista, tiene que tener claro que es lo mismo que una novela de ficción, de libro.

Diana: O sea que digamos, con una selección subjetiva, pero, tu consideras que sí recoges otra lectura sobre esta, digamos de las víctimas...

Juana: Yo lo trato de hacer, en sentido en que vuelvo plural la escritura ¿Sí? Yo me siento con un grupo de más gente y oigo más visiones para que no sea solo la mía, porque uno no puede tener..., entonces trato, al construir los personajes, de poner otras cosas.

Diana: ¿Cómo priorizan y legitiman algunas de las historias de la realidad nacional para ser contadas en la teleserie? Te pongo un ejemplo. Tú nos hablabas de cómo sale la muerte de Galán, la muerte del Ministro Lara, pero hay otras muertes a las que se les invierte menos tiempo en la serie, menos en sus familias, etc., ¿cómo se hace esa construcción?

Juana: Pues, nosotros creemos que de las víctimas de Escobar, las que trascendieron en medios mucho, fueron las de Galán, las de, digamos, tenían esa dimensión, pero además, era lo que más yo conocía, digamos Camilo, las que Camilo conocía y a las familias que yo tuve más acceso. Hubo otras que a mí siempre me queda la espina, digamos, que son los militares, que lo hizo el libretista, yo no lo hice, sino lo hizo él y yo no tenía como tanto acceso y por ejemplo los de la rama judicial, que era más difícil hacerlo.

Diana: ¿Y la gente de la UP (Unión Patriótica)?

Juana: Los de la UP, sí. Pero yo me senté por ejemplo con, yo si lo hice con la viuda de Bernardo Jaramillo, pero es que los de la UP fueron cientos. Era más difícil, pero con la viuda de Bernardo, con Mariela, me senté, le mostré, le mostré el casting, hice el mismo proceso que hice con la mamá de Diana Turbay o con Rodrigo Lara, con, pero digamos cuando era masivo, era más complejo. Pero ahora, entiendo, hay un sesgo, pero es que eso fue también tanta gente. Cada policía de esos merece...

Diana: Sí, más de mil actores. La última, última: ¿Cómo ves tú, el presente y el futuro de la televisión en Colombia?

Juana: ¿Desde el punto de vista de contenido o desde el punto de vista de qué?

Diana: De contenido y de producción. Digamos, para ver los dos aspectos y para ver si existe algún tipo de tensión o relación, entre lo que se puede producir o lo que no se puede producir.

Juana: Yo en cuanto a lo que se puede producir, yo no tengo ya miedos, en el sentido en que, me parece que pues, si hicimos lo de La Niña y si hicimos lo de Escobar, mientras uno..., lo que pasa es que hay que trabajar, hay que ser juicioso, hay incluir muchas cosas, no se puede, digamos, eso, analizar las cosas. Hay canales siempre que están dispuestos. Colombia tiene una cosa con respecto a Latinoamérica muy importante y es que es pionera. En México hasta ahora están despertándose, en otras partes mientras, Colombia es cero miedosa, unos más que otros. El gran reto ahorita que viene es, todas las otras competencias que hay. Porque la televisión abierta cada vez pierde más, pues uno tiene que encontrar temas que congreguen más y cada vez es más complicado. Pero sí ha avanzado en cosas. Por ejemplo a mí me encargaron ahorita, una serie sobre Bolívar.

Entonces el gran reto, es contar eso que tú dices ahora, pero Bolívar. Con una cosa adicional, yo carezco de toda cultura histórica, de colombianos. Lo que no viví...yo estuve en siete colegios y en uno y otro se quedó envuelta la historia Colombiana. Pero yo no me acuerdo de historia de Colombia de la que vi en el colegio, ni quien la daba, entonces se me envoltó. Entonces me ha tocado, digamos, lo que he hecho, es decir yo soy igual al público. El público está en las mismas que yo, entonces voy a contarles la historia, como me ha tocado ir aprendiéndola, entonces en esas estoy ahorita. Voy a empezar a escribirla ahora. Estoy recopilando... Ya ayer me dijeron: “bueno qué va a hacer ahora, quien le va ayudar”. Entonces, que el futuro, que creo yo: que se ha ido avanzando y a gente, ya los directivos han entendido que se pueden contar historias complejas, mejor dicho, temas más complejos contados. Entonces la historia que era un gran tabú...”no a la gente no le gustan las cosas históricas”, ha ido dejando de serlo, y no solo...por ejemplo La Esclava Blanca, que la hicimos y también le fue súper bien. Las cosas dependen...el público ve pero si le cuentan bien. Un niño no...el problema es cuando le cuentan la historia cifrada, que fue lo que a mí me pasó en la vida. Yo tengo muy mala memoria y en realidad las cosas que no me interesan, no me quedan, entonces, a mí nunca me explicaban el proceso de la historia, si no nombres y nombres y fechas y fechas, “entonces a mí me entra por acá y me sale por acá” y no me quedaba.

Diana: ¿Y tú por qué crees que hay como esa, como un encantamiento de la gente por ver cosas biográficas?, o sea...porque arrancaron con las narco series, pero después de eso ya “La Selección”, “Las Hermanitas Calle”...

Juana: Es esa cosa de la gente que tú misma lo dices, es decir, pensar que pasó de verdad. Es empatía y curiosidad, de saber cómo fue. Ahorita por ejemplo, otra vez estamos triunfando con una cosa que no tiene, que no pasó, que es la adaptación del “héroe discreto”. Pero había mucho miedo porque era la primera incursión, después de todas las biografías...

Diana: Ay ¿cuál es?, yo no la he visto.

Juana: Se llama “Cuando Vivas conmigo”. Pero el libro es un libro de Vargas Llosa. Y le ha ido súper bien y es curioso, porque decíamos “el público solo quiere”...pero es una cosa mundial.

Diana: Lo de lo biográfico...

Juana: El gran reto ahora es que la gente perdió el hábito de ver televisión al aire, que es de lo que vivimos nosotros. Tenemos un reto que es ver a ver como se financian las series, aunque no las vean al aire. Asociarnos con Netflix, y ver a ver cómo se logra eso. Y narrativo, porque es que en la narración la gente cambia mucho, hoy en día la gente es una gran devoradora de novedades, entonces ver como...

Diana: Eso te iba a decir, porque en España, por ejemplo, no se puede ver el Canal Caracol por internet.

Juana: No porque se bloquea, porque precisamente como la compran por fuera, la bloquean por otros medios. Pues como Netflix entró, la compro como si fuera original de ellos.

Diana: O sea que todas las originales no son originales de Netflix

Juana: No, es que hay que decir que metió mucha plata.

Diana: Pero además, yo sé que la que están viendo allá es “Narcos” la de Netflix, que de hecho mi tutora me decía: “no, no, no, más bien hazte “Narcos” porque tiene muchas, digamos haciendo un paralelo...porque era como pensando, digamos haber hecho un paralelo entre “Escobar” y “Narcos” de Netflix, porque pues la distancia es abismal y allá está como el “Bom”.

Juana: Sí, es que además el mercadeo ha sido enorme.

Diana: ¿Y tú qué crees, digamos, que impacto hay de eso, fuera del país?, o sea cuando la hicieron...

Juana: fuera del país, de “Escobar” ¿dices tú?

Diana: Es decir, cuando corre ese discurso fuera de Colombia.

Juana: Yo si espero que por lo menos cuando vean los magnicidios y todo el terrorismo que hizo, entiendan, vean con ojos distintos este país productor de droga. Solamente, pensaría uno. Ahora, hay gente que se fascina con el personaje y ahí no hay nada que hacer. La fascinación por los malos es una cosa muy...porque es que además son trasgresores. Una cosa que yo siempre he dicho: “uno tiene un narco adentro”, sí, yo siempre digo, yo tengo a mi hija y cuando sé que alguien la matonea en el colegio, entonces suelto mi Soprano y quiero ir a cogerla, lo que pasa es que uno se contiene y uno no lo hace y cuando uno ve alguien en televisión que sí lo hace, uno se libera.

Diana: “Zizek” dice eso, dice “¿y si es al revés?”. La gente mira los video juegos, él está hablando es de video juegos y dice “los video juegos, se supone que los video juegos de violencia hacen que la gente, en teoría, la gente, una lectura rápida es... Sea violenta

Diana: Sí, que la gente sea violenta y dice “¿y si es al revés?”. Si el juego le permite es a usted vivir, digamos, esa maldad, eso que tiene dentro y usted lo está sacando es ahí, que la violencia no está en el juego, sino que esta es en uno.

Juana: Yo sí creo que uno tiene un narco muy contenido, un matón contenido. Cuando uno ve “Un día de Furia”, “Un día de Ira”...esa película con Michael Douglas. Es un tipo que sale y se le llena la copa y arranca a matar a todo el mundo. Y uno se siente y dice: “a mí un día me podría pasar”

Juana: Esa es una y la otra “Historias Mínimas”...”Relatos Salvajes”... ¿la ha visto?

Diana: Ah sí, sí.

Juana: Uno dice: “uno puede ser, tantos de esos personajes”, lo que pasa es que la educación lo contiene a uno...

Diana: Y el miedo a veces. La cosa de supervivencia.

Profesor William Duica:...Me parece que más bien lo de memoria, permite un análisis de ambas cosas y estaba viendo esta mañana cosas sobre perdón... la cantidad de relatos con los cuales una víctima elabora su perdón, no se reducen a que el victimario lo pongan al frente diciéndole. “oiga, lo lamento, perdón”. Hay una cantidad de relatos paralelos: la prensa, la televisión, la novela...

Juana: Sí, empezando a darle dignidad a su dolor. ¡Empezando por existir!

Juana: Para eso, el perdón, por favor ten en cuenta una cosa que siempre pienso y es que uno tiene derecho al no perdón también. Siempre y no está mal. Es decir....

Profesor William Duica: Hay una tendencia muy fuerte a decir, a pensar que ese es un buen argumento, dependiendo del daño, del daño recibido. Hay una tendencia a pensar eso. Hay cosas que no son perdonables. Yo creo que no, porque es dependiendo de uno y hay cosas que para uno son tramitables, un mismo daño, víctimas de una misma situación y hay unas que perdonan y otras que no. Yo creo que eso no puede ser normativo que sí tiene que ser pensado normativamente en lo que son las figuras públicas del perdón. Yo creo que ahí sí, y hay en este país, hay una confusión muy grande porque hay muchos argumentos, toda esa argumentación en contra de la justicia transicional. Muchas veces se hace desde consideraciones privadas del perdón y ahí si hay incluso niveles que son inadecuados.

Juana: Claro. Yo sí creo y además es otra cosa con la que nosotros trabajamos que tiene este país muy envolatado, es la empatía. Hace poquito salía incluso un ranking, si porque cuando uno ha estado sometido tanto tiempo a violencia, lo más fácil para no sentir el dolor, es bloquear la empatía, entonces esta desactivada. Entonces a mí me sorprende mucho que a la gente no le conmueva las víctimas que han sido capaces de decir que sí...entonces eso me parece increíble, que una Clara Rojas o que Sigifredo López...

Diana: Ese es el perdón fácil...

Juana: Ahora, pero está muy permeado me parece a mí, por todo el tema católico, porque como viene con el tema de la culpa y esa facilidad con qué: “vaya y pida perdón” y que haga lo que haga, usted va el domingo y “se te perdonaran todos tus pecados”...ese mantra permanente de que eso es...

Diana: Sí, más o menos “que si no perdonas, eres mala”

Juana: Y venga y me dice: “venga me pide perdón y yo se lo doy”...uy no... Por ejemplo exacto, el tema del perdón, es un tema de no solo del perdón, sino de la actitud y el arrepentimiento no, sino el cambio de actitud...Ya no soy el mismo.

Profesor William Duica: Ese cuento de Timochenco, de que no se arrepintiera fue tenaz., porque claro, la lectura fue: “Ay ese maldito”...y yo me puse como a tratar de pensar, que había detrás de...

Juana: Ellos también tienen un tema de empatía, de ausencia de empatía. Ellos de pronto ahorita, se están dando cuenta de lo que hicieron, de pronto ahorita. De pronto de pronto, ya después no.

Diana: De verdad muchas gracias. Yo estaba nerviosa... (risas), yo decía “no puedo creer, que voy a entrevistar a Juana Uribe”...o sea, porque llevo tiempo siguiendo lo que has hecho, o sea, coincidentalmente, ¿no?, entonces como que era muy importante para mí este espacio, entonces muchas gracias por ser tan generosa con el tiempo...

Juana: No, a ti por interesarte.

Diana: Además desde un lugar... que no es, digamos, a mí me gustó mucho el este de la silla vacía. Si yo hubiera votado, hubiera votado por tus argumentos, lo puse a ver y lo veíamos de nuevo...porque a mí me parece que sí, estoy de acuerdo también que un lugar común es criticar. No morar la televisión porque se piensa que es baja cultura... otro común también es decir: “No eso, eso no, eso no”...pero entonces proponga. Si tuviera la oportunidad alguien de hacerlo, entonces cómo lo haría y creo que también es más bien vincular eso que hace la televisión, o sea, vincular eso y la realidad, y los que estamos mirando o criticando, el historiador, desde cualquier lugar, cómo esas dos posiciones hablan. Entonces sí creo que es un lugar de trabajo muy importante el de la televisión y de mirarlo con esa seriedad.

Juana: Además hay gente tan...que se siente tan superior intelectualmente y se le olvida que Shakespeare era un escritor de telenovelas, el tipo hacía...y hay una cosa intelectual muy fuerte y es que el único crítico que escribe aquí televisión, sobre televisión, que es del Tiempo y es Omar Rincón, que es Decano de Los Andes y es incapaz de ver esto. Para él lo único bueno es lo que se hace en Telepacífico. Y habla de los canales privados, como: “Nos tienen secuestrados los canales privados”, o sea, es una cosa, y uno dice: “Dios mío, no puede ser posible que este es el único aporte que haya...”